

TAMPEREEN YLIOPISTO

Lasse Forsgren

AJATTELEN TEATTERIA

Esityksen maailma, olema, näyttelijä, teatterintekijä, eväskontin umpisolmu ja muita asioita

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampere 2008

TAMPEREEN YLIOPISTO

Taideaineiden laitos

FORSGREN, LASSE: Ajattelen teatteria. Esityksen maailma, olema, näyttelijä, teatterintekijä, eväskontin umpisolmu ja muita asioita

Pro gradu -tutkielma, 97 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Maaliskuu 2008

Tähän tutkielmaan olen ajatellut teatteria. Olen kysynyt, avannut ja kirjannut ylös sellaista, joka minua teatterissa ajatteluttaa. Pohdin esimerkiksi sitä mikä on esityksen maailma, onko se erillinen arkimaailmasta, mitä eroja ja yhtäläisyyksiä näillä kahdella maailmalla on ja miten nuo erot ja yhtäläisyydet ilmenevät. Pohdin myös teatterintekemisen tapoja ja käytäntöjä. Mistä lähtökohdista teatteria tehdään? Mistä lähtöoletuksista teatteriesityksen maailma kohoaa?

Tutkielmani taustalla ja kannustimena on kokemuksellisen demokratian käsite. Olen pyrkinyt kriittiseen ajatteluun sitomatta ajattelua muuten kuin että se lähtisi liikkeelle teatterista ja pyrkisi käsittelemään teatteria. Tätä kautta käsiteltyjen aiheiden piiri on laaja. Tutkielmaa sitoo yhteen minä, tämän kirjoittaja, ajattelijana, teatterin tekijä ja teatterin kokija. Tutkielmassa on luettavissa myös sekoittunut kaksoisroolini teatterintekijänä ja teatterin tutkimusta opiskelleena.

Olen käsitellyt, jäsennellytkin, jopa tullut purkaneeksi oman teatterin ajatteluni kautta myös joitakin yleisiä käsityksiä teatterista. Esimerkiksi teatterista toimintana, käytäntönä, tapahtumana. Olen selvittänyt teatteriesityksen rakentumista ja sitä kautta myös rakentamista. Voidaan ajatella että olen jopa tullut tarjonneeksi, sekä itselleni että lukijalle, näkökulmia, keinoja ja välineitä omakohtaiseen teatterin ajatteluun ja sitä kautta omaan teatterin tekemiseen.

Asiasanat: ajattelu, eksistenssi, esittäminen, olema, kieli, kokemuksellinen demokratia, teatteri, ymmärtäminen

Sisällysluettelo

1 Aluksi.....	1
1.1 Ajattelusta tässä tutkielmassa.....	1
1.2 Toisten ajattelu ja oma ajattelu.....	3
1.3 Kun lesket lempivät -näytelmän mukana olosta.....	7
1.4 "Metodista" ja siitä, mitä ei ole tässä tutkielmassa.....	8
1.5 Mitä tässä tutkielmassa on?.....	11
2 Olemassa olemisesta.....	12
2.1 Artaud'n teatteri ja kielen esteet ja mahdollisuudet.....	18
2.2 Bahtin, kielen muutos ja mahdollisuudet ja Artaud.....	26
2.3 Kieli ja ymmärtäminen.....	31
2.4 Miten ollaan olemassa?.....	33
3 Esineistä teatteriesityksessä.....	45
3.1 Esineen riippuvuus ihmisestä.....	47
3.2 Likaantuvan esineen tapaus teatteriesityksessä.....	49
4 Kaksi maailmaa vai yksi maailma?.....	53
4.1 Vanhasta esineestä ja sen maailmoista.....	55
4.2 Pieni lisäys esineen tekijän näkökulmasta.....	58
4.3 Näyttelijä rekvisiitan ja lavastuksen keskellä.....	59
5 Intermezzo - Neljä teatterintekijää.....	63
5.1 Simo Kämäräinen, 58 1/2 -vuotias mökkiläinen.....	64
5.2 Sisään astuu teatterintekijä B.....	65
5.3 Teatterintekijä C:n tapaus.....	68
5.4 D-struktio.....	70
5.5 Kuka on teatterintekijä?.....	70
5.6 Lähemmäksi teatteritaiteen tekemistä.....	72
6 Esityksestä ja esittämisestä.....	74
6.1 Mitä teatteriesityksessä uskotaan oikeasti olemassa olevaksi ja mikä vain leikityksi, mielikuvitelluksi?.....	76
6.2 Yleisö totaalisen muutoksen todistajana.....	78
6.3 Vielä vähän näyttelijän muuttumisesta ja vakuuttavuudesta.....	81
7 Teatteriesityksen maailma ja maailma.....	84
7.1 Mahdoton aikamatka.....	85
7.2 Vielä näyttelijästä ja roolista.....	86
7.3 Lavastus ja esityksen maailma.....	87
7.4 Esityksen maailman säännöistä.....	89
7.5 Mikä teatterissa pysyy?.....	91
8 Lopuksi.....	94
9 Kirjallisuus ja lähteet.....	96

1 Aluksi

Hei.

1.1 Ajattelusta tässä tutkielmassa

Kokemuksellinen demokratia tarkoittaa ajatusta, jonka mukaan mikään kokemuksen alue ei ole toisen kokemuksen alueen kritiikin ulottumattomissa. Taide voi kritisoida tiedettä, tiede taidetta, arkikokemus filosofiaa, uskonto arkikokemusta ja niin edelleen, puhumattakaan tutkimuksen sisäisistä kritiikin ja itsearvioinnin mahdollisuuksista.[...] Kokemuksellinen demokratia laittaa myös pohtimaan sellaisten itsestään selviltä vaikuttavien jaotteluiden merkitystä ja mieltä kuin tieteellinen ja taiteellinen, tieto ja taito tai järki ja tunne.

(Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vadén: Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat, s.15)

Tätä tutkielmaa tehdessäni olen ajatellut teatteria. Ajatus kokemuksellisesta demokratiasta on kulkenut mukana. Sen rohkaisemana olen antanut ajatukselleni vapauden kulkea ennalta määräämättömiä reittejä, viitekehystenä teatteri. Ja toden totta kylläpä ajatus osaakin käyttää vapauttaan ja löysää liekaansa! Se takertuu hetkeksi pyörimään jonkin kiinnostavan asian ympärille, suorastaan kietoutuu siihen ja saattaa jopa peittää sen niin että asia ajatuksen käsittelyssä jopa peittyy ja katoaa. Tai sitten ajatus hetken asiaa kierreltyään tulee niin tutuksi sen kanssa, ettei se jaksakaan sitä enää kiinnostaa ja uuden asian kimppuun on päästävä. Toisinaan ajatus tarttuu yhteen asiaan ja löytää siitä heti kohta toisen asian, jota lähteä jahtaamaan, josta löytää taas uuden asian ja syöksyy sen perään.

Antaa ajatuksen kulun ja harharetkienkin näkyä tässä tutkielmassa. Jokainen ajatus ei ole valmiiksi asti hiottu ja loppuunkaluttu. Saatan siirtyä eteenpäin ennenkuin edellinen asia on loppuunkäsittely. En ole yrittänytkaan ajatella kaikkia asioita läpikotaisin ja kaikilta mahdollisilta näkökulmilta. Minusta se ei olekaan yhden tutkielman tehtävä. En yritä esittää fiksumpaa kuin olen. En kertakaikkiaan. Sillä totta on, että joudun ajattelemaan asioita monta kertaa. En ajattele moneen kertaan, jotta voisin luoda vaikutelman helppoudesta ja vaivattomuudesta. Ajattelen niin monta kertaa että tuntuu että alan saamaan jonkin oikean oloisen käsityksen. Tässä tutkielmassa esiin tuleva ajattelu ei ole ollut minulle helppoa. Tuntuu että joissain kohdissa en ole ymmärtänyt mitään, ajatukset ovat keskeneräisiä, vajaita, kertakaikkiaan vääriä jo lähtökohdiltaan. Olen antanut joidenkin tällaisten ajatusten olla ja jäädä näkyviin. Ne ovat mukana siksi että pidän niitäkin käytyjä polkuja kertomisen arvoisina.

Tämä tutkielma on sellainen kuin ajatteluni ja mielenikin on. Ryöpsähtelevä, salamana innostuva ja nopeasti kyllästyvä, jonkin asian parissa pitkään viihtyvä ja toisissa vain käväisevä, välillä varma, välillä epävarma. Teen paljon havaintoja, huomioita, jotka jäävät vain siihen ja joita en lähde tässä yhteydessä työstämään tai avaamaan. Yhtenäistä kokonaisuutta ei siis sinulle, hyvä lukija, ole tarjolla. Miksi pakottaisin ajatteluni johonkin malliin tai tekemisen tapaan, johon olen todennut minun olevan mahdotonta asettua. En ole halunnut luoda illuusiota järjestyksestä, yhdestä suuresta ajatuksesta tai totuudesta, joka läpäisisi mahdollisimman vastaansanomattomasti koko työn. En usko että sellaista järjestystä on olemassa. Miksi ylläpitäisin ja vahvistaisin illuusiota jostain sellaisesta, johon en usko?

Olen yrittänyt suhtautua ajatteluuni kriittisesti, yllättää itseni ennakkokäsityksistä ja -luuloista sen minkä pystyn. Aina kysymisen prosessi ei enää näy lopullisessa tekstissä. Se on ajatuksen läpikäynnin ja uudelleenmiettimisen kautta sotkenut ja kadottanut jälkensä. Joskus taas ajatus syntyy sellaisissa olosuhteissa että sitä on mahdotonta jäljittää. Ajatuksen kehittäminen kulkee johonkin suuntaan enkä osaa kertakaikkiaan sanoa miksi se vetää juuri sinne päin. En pysty tarttumaan sen prosessiin enkä sanomaan miksi se muokkautuu tällaiseksi. Toisinaan ajatus vain tulee, ilman minkäänlaisia polkuja tai ennakkoharhailuja. Uskon, että ajatuksia ei voikaan purkaa tyhjentävästi johonkin absoluuttiseen avoimeen tilaan, syiden tai käsitysten tai vaikuttimien ketjun viimeiseen ja kaiken selittävään lenkkiin. Johonkin asti omia vaikuttimia ja ajatusketjun lenkkejä on hyödyllistä yrittää seurata taaksepäin mutta tuntuu mahdottomalta vetää tarkkaa rajaa siihen milloin se on juuri käsillä olevan asian kannalta tarpeen ja milloin turhaa.

Kuinka pitkälle tarkoituksenani on sitten esitellä oman ajatteluni kulkua ja kuinka pitkälle selvittää itse kohdetta, tuota epämääräistä teatteri -nimistä asiaa? Tässä on siis mielestäni ero. Ei ole sama esitellä jokin kulku kuin selvittää jokin asia. Kulun esittely paljastaa itse kulun ja tuo myös kulun kulkijan esiin, altistaa minut kritiikille. Tämä ei ole välttämättä mukava asia, vaikka on tietysti tutkielman tarkoituskin. Miten onnistun siinä mitä lukija luulee minun yrittävän tai mitä minun pitäisi yrittää? Voiko asiaa tällaisen tutkielman yhteydessä irrottaa ajattelijasta? Voiko kulun irrottaa lopputuloksesta, joka tässä tapauksessa on tämä tutkielma? En usko. Haluanko edes irrottaa sitä? En ehkä halua. En yritä ajatella tai selvittää mitään itsestäni irrallista asiaa. En ole tämän tutkielman kautta yrittänyt kasvattaa mitään itsestäni ja kaikista muista irrallista teatteritiedon kekoa. Eihän sellaista kekoa ole. Tieto, uskomus, kokemus, näkemys, tuntemus, aavistus on sidoksissa ihmiseen ja ihmisiin. Olen ottanut tämän näkemyksen tosissani. Ajattelen teatteria sellaisena kuin se on minulle ja millaisena se mahdollisesti saattaa olla jollekulle toisellekin.

1.2 Toisten ajattelu ja oma ajattelu

Totuus suuntautuu teokseen. Se on (west) ainoastaan aukeaman ja kätkeytymisen välisenä kiistana maan ja maailman käänteisyydessä. Maan ja maailman kiistana totuus haluaa tulla suunnatuksi teokseen. Kiistan ei pidä kumoutua eikä säilytyä erityisesti esiintuotavassa olevassa, vaan avautua siitä. Siksi tällä olevalla on itsellään oltava kiistan olennaiset ominaisuudet. Kiistassa saavutetaan kiistellen maan ja maailman ykseys.

(Martin Heidegger: Taideteoksen alkuperä, s.65)

Taideteoksen alkuperä -kirja on Martin Heideggerin ajattelua. Mitä siitä tarttuu minun ajatteluuni, miten se suodattuu osaksi minun ajatteluani? Minusta ei ole tärkeää se, mitä juuri Heidegger on kirjoittanut. Eikä sekään mitä juuri Heidegger on ajatellut. Tärkeää on se, että Heidegger antaa jotain minun ajattelulleni, lisää minun ymmärtämistäni ja ymmärtävää ajatteluani. Esimerkiksi tarjoamalla juuri ajatuksen siitä, että ajattelu tähtää ymmärtävän ajattelun lisäämisen, ei tiedon ja tietämisen massan lisäämiseen.¹ Minua Heideggeria lukemaan houkuttaa jokin epämääräinen tunne siitä, että tuosta on haettavissa eväitä omaan ajatteluun, tuo auttaa minua ajattelemaan. Ehkä tuo avun hakeminenkin on liikaa sanottu. Jokin herättää kiinnostuksen, jokin vetää puoleensa. En koe tarpeelliseksi tai tärkeäksi erotella sitä, mikä ajattelussani on Heideggeria ja mikä omaani. En koe myöskään tarpeelliseksi tai tärkeäksi yrittää tulkita Heideggerin ajattelua. En kenellekään muulle enkä itselleni.

Kun luen Heideggeria, ymmärrän lukemani jollain tavalla. Kun luen Heideggeria uudelleen, ymmärrän lukemani uudella tavalla. Minulle tämä ei ole merkki siitä että ymmärtäisin nimenomaan Heideggerin ajattelua paremmin. Lukiessani avaan itseni Heideggerin tekstin vaikutettavaksi, avaan sille kanavan vaikuttaa omaan ajatteluuni. Samalla lukiessani haen jotain Heideggerilta, en vain ota passiivisena vastaan, vaikka tavallaan otankin. Voinko missään vaiheessa sanoa että nyt ymmärrän Heideggeria? Haluanko ymmärtää Heideggeria? Välillä tuntuu, että jokin osuu, jokin avautuu, ymmärrän jotain. Ymmärrätkö silloin jotain Heideggerista itsestään vai Heideggerin ajattelusta? Tarkoittaako ymmärtämisen tapahtuminen Heideggeria lukiessa sitä että ajatteluuni muokkautuu Heideggerin ajatteluun? Vai muokkautuuko Heidegger minun ajatteluuni, alan ymmärtää Heideggeria minun tavallani? Ymmärrätkö jotain maailmasta Heideggerin ajattelun avustamana vai luulenko ymmärtäväni maailmaa, kun ymmärränkin vain Heideggerin ajattelua?

Heideggerin ajattelun täydellinen haltuunotto tarkoittaisi alkamista Heideggeriksi. Siihen minulla ei ole halua ryhtyä.

1) Katso esim. Heidegger 2005(1959), 14-15.

Minun ajattelussani Heidegger onkin *heideggeri*. Martin Heidegger on historiallinen henkilö, filosofien piireissä kiistelty mannermaiseksi filosofiaksi lokeroitun tietynlaiseksi lokeroitun ajattelutavan perushahmo, aikanaan Saksan natsipuolueen jäsen ja kaikki muut objektiiviset, luettavat faktat hänestä. *heideggeri* on se mitä minun ajatteluuni, käsitykseeni on historiallisesta, maailmassa olleesta Martin Heideggerin henkilöstä, ajattelusta, toiminnasta ajatunut, kulkeutunut, imeytynyt, siivilöitynyt, kehkeytynyt. *heideggeri* on Martin Heideggerin jälki minussa, minun luuloni, tietoni ja muistikuvani Martin Heideggerista, se miten minä Martin Heideggerin ymmärrän ja miten minä olen Martin Heideggeria ymmärtänyt. Kumpi sitten on oikea? Martin Heidegger vai *heideggeri*? Voinko edes kysyä sellaista? Tai onko sellaisessa kysymisessä mitään mieltä? Minulle "oikeampi", tai paremminkin ainoa, on *heideggeri*. Tämä siksi, että se on ainoa kosketuspinta, mikä minulla tähän Martin Heidegger/ *heideggeri* -ilmiöön on. Käytän siis *heideggeri* -nimitystä korostaakseni sitä miten jokainen henkilö, "todellinen" tai "keksitty", tavattu, kuultu, nähty, elävä, elänyt, kuollut, tuntematon, tuttu, puolittu rakentuu ja on olemassa väistämättä henkilökohtaisesti, minun kokemukseni ja ymmärrykseni kautta. Enkä koe tärkeäksi tässä yhteydessä tehdä *heideggerin* vastaavuusvertailua "aitoon" tai "todelliseen" Martin Heideggeriin. Mikä on "aito" tai "todellinen" Martin Heidegger? Hän näyttää minulle jonkinlaisena arvoituksellisena, jopa fiktiivisenä luomuksena. Niin sanotut faktat Heideggerista ovat itse asiassa aina jonkun ihmisen kertomia tai ylöskirjaamia. Ne ovat loppujen lopuksi, olivat ne sitten filosofian ensyklopediassa tai internetsivuilla, tarinoita tai muistoja hänestä. Ne rakentavat kuvaa yhdestä henkilöahmosta ihmisen/ filosofian/ fenomenologian/ ajattelun/ saksalaisuuden/ ihmisyyden/ tms.² historiassa, kertomuksessa, tarinassa.³

2) Luettelemisesta. luettelot ovat mielestäni turhan vähän käytetty ilmaisukeino tutkielmateksteissä. Ne muistuttavat mahdollisten vaihtoehtojen määrystä ja vievät näin pohjaa itsensä kuin vaihkeaa ainoaksi totuudeksi korottavalta näkökulmalta, luettelot tuovat esiin sanotun ja sanomatta jääneen tai jätetyn kautta syntyvää tulkinnanvaraisuutta.

3) Historia fiktiona. Jossain päätetään että tämä on totuus, tämä tapahtumien versio painetaan historian kirjaan. Se että jonkun kertomus, käsitys tai versio tapahtumien kulusta tulee painetuksi johonkin historiankirjaan, ei tee siitä sinänsä sen totuudellisempaa kuin huhusta, juorusta tai henkilökohtaisesti "värityneestä" päiväkirjamerkinnästä. Vasta kun painettua versiota tapahtumien kulusta luetaan ja opetetaan ja opitaan ja toistetaan, siitä tulee totta ihmisten keskuudessa. Siitä tulee sitten yhteinen versio, yhteinen tarina. Niinkuin juoru on totta ennen kuin kuullaan vakuuttavampi versio, uusi juoru.

Objektiivisuus tapahtumien kuvaamisessa: Jonkun tapahtumapaikalla olleen erinomainen muistamisen kyky terrorisoi jonkun toisen kertoman hauskan/ jännittävän/ pelottavan/ vangitsevan tapahtumien kuvauksen ja oikaisee sen, muuttaa sen kuivaksi, yksioikoiseksi, lain edessä päteväksi "oikeaksi" tapahtumien kuvaukseksi. Pitääkö pyrkiä muistamaan kaikki juuri niin kuin se oli? Mikä on objektiivinen tapahtuman kuvaus? Pitäisikö meillä jokaisella olla jokin sisäinen reaaliaikainen tapahtumatallennin, joka voidaan kelata tapahtumisen kohtaan jotta saadaan tarkistettua miten asia "todella" tapahtui? Onko teknologian avulla muistaminen enää muistamista? Eikö inhimilliseen muistamiseen kuulu että jokaisen versio on erilainen? Tai että yhteinen versio syntyy henkilökohtaisten versioiden, kokemusten kertomisen, jakamisen kautta? Miksi tällainen muistaminen olisi vähempiarvoista kuin objektiivinen muistaminen? Muuten kuin lain silmissä? Pitääkö meillä olla jatkuva objektiivinen, yleispätevän lain näkökulma kaikkeen tapahtumiseen? Kaikkeen siihen mitä ympärillämme tapahtuu, siihen tapahtumaan, jonka keskellä ja osana olemme? Eikö se tarkoita näkökulmien tappamista? Inhimillisen kokemuksen tuhoamista? Pitääkö kaikki kokea niin että sen voi myöhemmin todistaa tapahtuneeksi juuri niin? Todistajan asenne?

Tässä työssä en ole ymmärtämässä Heideggeria enkä tekemässä selkoa hänen tai kenenkään muunkaan ajattelusta. Olen ajattelemassa, ehkä vähän yrittämässä ymmärtääkin, teatteria. Yritän ymmärtää ja ajatella teatteria lähtien siitä miten tuo ajattelu minusta nousee. Tähän ymmärtämiseen on vaikuttanut se, että olen lukenut esimerkiksi *heideggeria*. Varsinkin se, että olen lukenut *heideggerin* teosta *Taideteoksen alkuperä*, heijastuu tässä tutkielmassa. Myös *vadeeni* vaikuttaa ajattelussani. Tere Vadén etsii ja raivaa kirjoituksissaan mahdollisuutta suomalaiseen, nimenomaan suomen kielestä nousevaan ajatteluun.⁴ Hän kyselee, mitä on, tai voisi olla, suomalainen ajattelu tänä päivänä. Ja pohtii, onko paikallinen ajattelu enää lainkaan mahdollista.

[...] ehkä me olemme jo rationaaleja, universaaleja ihmisiä. Ehkä eurooppalaisen ihmiskäsityksen voittokulku tieteen ja taiteen on viety jo niin äärimilleen, että edes sellaisilla Euroopan entisillä ääriä kuin Suomi ei todellakaan ole muuta mahdollisuutta kuin omaksua indoeurooppalainen kulttuuri ja kieli.⁵

Tämän tutkielman toisessa luvussa esittelemääni olema-ajatusta olen kehittänyt muun muassa *heideggerin* suuntaamana, *vadeenin* rohkaisemana ja suomen kielen intuitiotani seuraamalla. Kuten jo edellä totesin, ajatusten lähteiden ylenmääräinen kartoittaminen ei innosta minua. Tässä tutkielmassa yritän ajatella teatteria, eikä se olisi onnistunut, jos minun olisi pitänyt ripustaa jokaiseen ajatuksen rippeeseen sen alkuperän kertova tunnistelappu. Tämä tutkielma ei, ja uskon ettei ajattelu yleensä, ole eines, jonka jokaisen ainesosan voi jäljittää tuotantoketjun alkupäähän. En usko, että samaan aikaan voin ajatella itse ja nimetä kaikkia ajatusteni lähteitä. Jonkinlaisen sisäisen, pinnan alaisen dialektiikan tässäkin työssä voi toki aina kuvitella olevan käynnissä. Ehkä siellä mielen kätköissä alitajuiset teesit ja antiteesit törmäilevät ja synnyttävät synteesejä kuin alkeishiukkaset hiukkaskiihdyttimessä uusia alkuaineita. Tai sitten eivät. Mutta tässä tutkielmassa yritän ajatella teatteria, en niinkään tutki miten sitä ajattelen, vaikka jossain mielessä taas teen juuri sitä. Absoluuttisten teesien todistaminen olisi eri asia. Koen kuitenkin tämän tutkielman olevan sellaista ajattelua, teatteriajattelun pohjatyötä, että siinä ei mitään valtavaa ulkopuolista todistelua kaivata. En yritä esittää ajatuksiani universaaleina totuuksina, väitelauseina, joita vaatisin yleisesti hyväksytyiksi. Esittämäni ajattelu ei kaipaa muuta oikeutusta kuin sen että olen sen kyyni ja voimavarojeni mukaan mahdollisimman kriittisesti ajatellut ja kirjannut ylös.

Vaikuttimia ja vaikuttajia minulla on paljon, enkä niitä ja heitä kaikkia käy tässä tutkielmassa nimeltä lävitse. Se ei johdu kiittämättömyydestä tai ylpeydestä, eikä yrityksestä väittää että olen

4) Esim. Vadén 2000, 25-33.

5) Vadén 1997, 15.

nämä ajatukset ihan itse tyhjästä synnyttänyt. Jokainen tajuaa kai muutenkin että emme me ihmiset elä eristetyssä tyhjiössä. En koe jatkuvaa lähdeviittaamista tällä tavalla tehdyssä tutkielmassa kovin tärkeäksi asiaksi. Se on jollain tavalla tutkielmani helpotus ja samalla ankaruuden vaatimus siinä esiintyvälle ajattelulle. Kun asiat eivät perustu artikuloitujen ulkoisten lähteiden kautta, täytyy omaa ajatusta kohtaan olla ankarampi. Tähän olen pyrkinyt parhaani mukaan. Ja, ovathan kaikki esittämäni ajatukset tavallaan kuitenkin minun ajatuksiani! Tämän tutkielman kautta esiin tulevina ja sen kautta minun läpikäyminäni, tulivat ne mistä tahansa. Jos "toisten ajatukset" ovat läpäisseetkin ajatteluni muuttumattomina, ovat ne silti kulkeneet minun ajatteluni läpi. Ne ovat sellaisenaan sopineet käsitysteni joukkoon tai ovat aiheuttaneet vain niin pienen ristiriidan etten ole sitä huomannut tai siitä jaksanut välittää tai sitten en yleensäkään ole niin sanotuista ristiriidoista niin kovasti stressaavaa tyyppiä. Jos olen ymmärtänyt ne väärin, eli toisin kuin oli tarkoitettu, olen silti ymmärtänyt ne omalla tavallani. Tarkoitukseni on kuitenkin ollut ajatella teatteria omista lähtökohdistani, sukeltaa omaan teatterikäsitykseeni, selvittää ja avata sitä.

Mitä tarkoitan kun jauhan ajattelemisesta? Mitä ajattelu on minulle? En yritäkään lähteä tähän määrittelemään mitä ajattelemisen on. Myönnän että minulla ei ole selkeää käsitystä siitä. Minulla on sana, jota haluan käyttää tässä yhteydessä. Ajattelu. Se on sana, joka minusta sopii tähän kuvaamaan sitä mitä olen tässä tutkielmassa yrittänyt tehdä. Pidän *heideggerin* tavasta suhtautua ajatteluun. Hän jakaa ajattelun laskevaan ja mietiskelevään ajatteluun. Laskevaa ajattelua hän ei hirveästi arvosta. Se on tehokkuuteen pyrkivää ja kohti annettua päämäärää, jo tiedettyä lopputulosta etenevää, kalkyloivaa, pysähtymätöntä. Mietiskelevä ajattelu on joitain muuta, jota *heideggeri* ei ala määrittelemään mutta josta hän ilmeisesti pitää omaa ajatteluansa esimerkkinä. Suomennoksesta "mietiskelevä ajattelu" välittyy tietysti jo joku kuva millaisesta toiminnasta on kyse. Mietiskelevään ajatteluun minua kannustaa "lupa", jonka *heideggeri* antaa: koska ihminen on ajatteleva eli mietiskelevä olento, jokainen on ilman muuta kykenevä (ja ilmeisesti *heideggerin* mielestä myös oikeutettu, ellei jopa jollain tavalla velvoitettu) mietiskelevään ajatteluun, jokainen omista lähtökohdistaan.⁶ Siis jokainen, myös minä, voi ajatella mietiskelevästi. Ei välttämättä korkealentoisesti tai syvällisesti mutta kuitenkin. Myös minä saan ajatella! Pidän tästä tavasta ajatella ajattelemista. Ja Martin Heideggerin, 1900-luvun ehkä merkittävimmän filosofin, näkemyksenä minun on ollut hyvä antaa sille painoarvoa myös tätä, tieteellisyyttä tavoittelevaa, tutkielmaa tehdessäni. En kuitenkaan tietenkään yritä ajatella *heideggerin* mietiskelevän ajattelun mallissa tai -mallia käyttäen (eihän hän sellaista tarjoakaan!) vaan antaen mietiskelevän ajattelun ajatuksen olla esikuvanani, vaikuttimenani ja kannustimenani.

6) Heidegger 2005(1959), 16.

1.3 Kun lesket lempivät -näytelmän mukana olosta

Tässä tutkielmassa vilahtaa välillä Maiju Lassilan *Kun lesket lempivät* -näytelmä. Se on tämän kirjoittamisen aikana minulle ajankohtainen, sillä ohjaan siitä esitystä Tampereen ylioppilasteatteriin. Tämä tutkielma ei varsinaisesti käsittele juuri kyseisen esityksen valmistumista tai tekemistä vaikka onkin vaikuttanut voimakkaasti sen syntymiseen. Silti on mielestäni paikallaan kertoa asiasta hiukan. *Kun lesket lempivät* -näytelmässä minua kiinnosti ensialkuun yksinkertaisesti jokin. Tämän enempää en halua näytelmätekstiin tarttumisen lähtökohtia ja syitä tässä yhteydessä eritellä. En pidä sitä tarpeellisena. Hyvin sattumanvaraiset seikat ovat johtaneet minut tämän näytelmän pariin ja niin pitkälle että siitä on syntymässä syksyllä 2007 Tampereen ylioppilasteatteriin teatteriesitys.⁷ Liikkeelle lähtiessäni minulla ei ole ollut tarinaa, jonka haluaisin kertoa. Näytelmä ei puhutellut minua tarinansa kautta. Ei ole ollut viestiä, jota yritän välittää. On ollut vain selittämätön kiinnostus, näytelmän outo kutsu ja vetovoima, löytyminen, joka on tapahtunut tekstin ja minun välillä. Näytelmässä oli haju, vihje, lupaus, itu minua kiinnostavasta maailmasta. Matkan aikana näytelmään on sitten auennut näkökulma tai oikeastaan näkökulmia. Esitykseen on kehkeytnyt mahdollisia tarinoita yleisön seurattavaksi asti. Viestiä, itselleni selkeäksi artikuloimaani tai muuta kautta artikuloitunutta "tämän haluan sanoa sinulle katsoja" -viestiä, en ole esitykseen hakenut enkä onnekseni löytänytkään.

Miten *Kun lesket lempivät* -näytelmä sitten toteutuu? Miten esitys sen pohjalta muodostuu?⁸ Milloin mitenkin tekemällä. Antautumalla tilanteelle ja hetkelle. Menneiden kokeilujen ja kokemusten kautta. Takertumalla johonkin ajatukseen, joka tuntuu tarpeeksi hyvältä ja sitten pitämällä se mukana niin kauan kun esitystä valmistellaan ja esitetään tai niin kauan että se ei enää tunnu hyvältä. Suunnitteleminen, valmisteleminen ja sitten suunnittele mattomuus ja valmistele mattomuus. Muuttaminen, hyväksyminen ja hylkääminen. Ripustautumattomuus. Arvioinnin hetket, jotka määräytyvät miten määräytyvät. Mikä on ajatusten keskinäinen järjestys ja mistä ne nousivat ja tulivat? Mikä johtui mistäkin? Joku johtui jostakin. Yritän vältellä syy-seuraus -selittämistä niin paljon kuin huomaan ja voin.

7) Kun nyt lisään TÄMÄN kommentin, on itse asiassa jo tammikuu 2008 ja "Leskistä" on takana viisi esitystä! Olen siis työstänyt tätä tutkielmaa vielä esityksen tultua ensi-iltaan. Aika kuluu ja kulkee. Ristiin ja rastiin.

8) "Toteutuu", "muodostuu"? Tässä välillä pintaan pulpahtava ajatukseni esityksen perustavasta tekijättömyydestä näkyy passiivilauseen käyttönä ja tekijän puuttumisena lauseista. Vaikka teen paljon asioita esityksen tapahtumisen eteen, en toisinaan koe olevani sen perimmäinen syy tai aikaansaaja. On ja saakin olla epäselvää kuka antautuu, kenen menneet kokeilut ja kokemukset, kuka takertuu... minä "ohjaajana", "dramaturgina", "näyttelijänä", toiset esityksen tekijät samoissa tai eri tekijärooleissa, me kaikki esityksen tekijöinä, me esityksenä, joka on tekeillä. Se, mitä tapahtuu ilman jonkun yhden tai kenenkään ihmisen tietoista sen tapahtumisen tahtomista.

1.4 "Metodista" ja siitä, mitä ei ole tässä tutkielmassa

Muistikirjastani löytyy seuraavia aihioita, liittyen *Kun lesket lempivät* -näytelmään ja -esitykseen:

- ◆ 4-5 metrisiä leppäkeppejä reunustamassa lavaa
- ◆ Lattiatasosta korotettu esiintymislava
- ◆ Leppäkepit soutuairoina tai työntösauvoina
- ◆ Kämäräisen kuollut Kaisa -vaimo mukana esityksessä
- ◆ Vene- tai lauttamatka
- ◆ Ruumissaatto, hautajaissaatto
- ◆ Matka veden yli, virran yli
- ◆ Tuonelanvirta, hautalehto, hautasaari, jonne kuolleet on ennen aikaan Suomessa haudattu

Mistä nämä ajatukset tulivat? Mistä luulen niiden tulleen? En halua ruotia sitä. Siihen puoleen teatterintekemisessäni en tässä yhteydessä halua puuttua. Mihin puoleen? *Intuition*. Tunnustan. Pelkään, että ronkkimalla ajatusten ja ideoiden lähdeä saan sen tukkeutumaan tai vähintään samenemaan. Jos haluaisin saada aikaan jotain todellista, pureutua johonkin aitoon ja todella tärkeään, pitäisikö minun puhkaista intuitioni pyhyys ja käydä käsiksi juuri siihen? Miksi en voi suhtautua siihen leikkisästi? Avata se, mitä haluan vaistomaisesti suojella, mihin en halua koskea, minkä haluan jättää rauhaan? Ehei. Ei missään nimessä. Ei tässä eikä nyt. Tässä yhteydessä kyse on jonkin henkilökohtaisen ja selittämättömän säilyttämisestä ja kunnioittamisesta. Se on jonkin pitämistä kirjallisessa tutkielmassa välttämättä tapahtuvan esiinnostamisen, erittelevän, pilkkovan, jähmettävän kirjallisen käsittelyn kuolettavan vaikutuksen ulottumattomissa. Esityksen tekemisen prosessia käsittelevän itsereflektion jätän siis tehtäväksi muualla kuin tässä yhteydessä.

En halua käydä läpi mahdollisia vaikuttimiani tai tapahtumakulkuja, jotka ovat johtaneet siihen että olen päätyntä tekemään teatteriesitystä - käsillä olevassa tapauksessa Maiju Lassilan *Kun lesket lempivät* -näytelmää Tampereen ylioppilasteatterissa. En myöskään halua käydä pääni sisään ja pohtia, mistä esitykseen liittyvät ideani nousevat. Mitä tämä tällainen oman teatterin tekemisen tai teatterin ajattelun tutkiminen oikein on? Ainakaan kovin voimakasta linkkiä käytännön teatteriesityksen valmistamiseen ei tunnu löytyvän. Mitä ihmettä siis tutkin kun esitän tutkivani sitä mitä teatteri on minulle? Olenko täysin väärillä jäljillä? Mitä omien ajatusten sensurointia tämä oikein on? Eikö minun pitäisi pyrkiä juuri avoimuuteen ja oman ajatteluni kriittiseen tarkasteluun? Nehän ovat ainoat kriteerit, jotka kokemuksellinen demokratia, yhtä aikaa löyhä ja ankara

"metodini", edellyttää. Olenko yksinkertaisesti laiska kun jätän kertomatta miten olen joutunut tekemisiin *Kun lesket lempivät* -tekstin kanssa ja miten päädyin ohjaamaan sen juuri Tampereen ylioppilasteatteriin? Jos olisin jaksanut käydä nuo tapahtumakulut läpi ja kirjoittaa ne ylös, tämä tutkielma olisi varmasti hyvin erilainen. Se käsittelee eri asioita kuin mitä se nyt käsittelee. Voin myöntää, että jopa kirjoitin jonkun matkaa tuota tapahtumien kulun kuvausta. Miksi en kirjoittanut loppuun? Miksi minua alkoi laiskottaa?

Tuntui turhauttavalta käydä läpi *Kun lesket lempivät* -projektiin liittyviä tapahtumakulkuja, yrittää kirjoittaa tarinaa siitä miten esityksen tekemisen tilanteeseen on päädytty. Jumiuduun näkökulmaongelmaan: jos kuvaan tapahtumakulun, teen sen väistämättä tietystä näkökulmasta. Se tuntuu röyhkeältä. Se häiritsee minua tapahtumien kulun kuvauksissa yleensäkin ja häiritsti erityisesti yrittäessäni kirjoittaa tapahtumien kulusta itse. Asioiden tarinoidaan etenevän syy-seuraus-suhteessa. Tietty seikka tai tietyt seikat valikoituvat toisen seikan syyksi. Minua alkoi häiritä tietoisuus siitä, että tietty syy-seuraus -suhteena kulkeva kertomus on aina sen yhden tapahtumista raportoivan, yhden ihmisen tai ryhmän tapa nähdä tapahtumien kulku. Joku kertoo asiat ja niiden syy-seuraus -suhteet yhdenlaisena tarinana ja joku toinen näkisi syy-seuraus -suhteet toisin. Yrittäessäni kirjoittaa turhauduin aika nopeasti toden teolla tästä pienestä suuresta ongelmasta. Suorastaan lapsellista ärtymistä? Puuttuuko minulta suhteellisuuden tajua? Vedän herneen nenään ongelmasta, jolla ei ole loppujen lopuksi mitään merkitystä paitsi ehkä virallisessa historiankirjoituksessa! Haluni seurata epämääräistä näkökulmien tasa-arvoisuuden periaatetta yhdistyneenä ilmeiseen lyhytjäteisyyteeni johti kuitenkin luopumiseen tapahtumien kuvausyrityksistä. Olisinko voinut tehdä toisin? Etsiä oikean tavan kirjoittaa tapahtumista? Eikö esimerkiksi näkökulmien ja kertojien moninaisuus ole vain hyvä asia? Olisiko minun pitänyt vain kirjoittaa esiin oma näkökulmani ja jättää toiset näkökulmat toisten huoleksi? Mutta kun minua jää harmittamaan se, että väistämättä toisia näkökulmia jää kertomatta. Varsinkin tässä tapauksessa, kun tapaus, yhden marginaalisen näytelmätekstin päätyminen yhden marginaalisen teatterintekijän käsiin ja sitä kautta marginaaliseksi esitykseksi, on maailmantapahtumisen mittakaavassa niin mitätön, että muita kertojia sille tarinalle ei taatusti löydy. Muita näkökulmia ei ole tiedossa. Ei ole reilua. Ei ole reilua toisia tapauksen tapahtumissa mukana olleita kohtaan, eikä itse tapauksen tapahtumista kohtaan. Tuntuu, että kertomalla vain oman versioni väärin tapahtunutta, muuntelen totuutta. Millä oikeudella juuri minun versioni pitäisi tulla muistiinmerkityksi? Vielä pahempi olisi, jos joku erehtyisi kuvittelemaan minun versiotani totuudeksi.

Eikö olisi sittenkin riittänyt vain mainita oman näkökulmani rajoittuneisuudesta kuvauksen alussa ja

sitten kuvailla asioiden kulku ja syy-seuraus -suhteet niinkuin ne sattuvat tulemaan kuvatuksi? Miksi kantaa tällaista suhteettoman suurta vastuuta siitä miten tutkielman lukija lukemansa ymmärtää? Miksi kantaa vastuuta kasvottomasta tekstin sisäislukijasta? Miksi luon itselleni mielikuvan potentiaalisesta erehtyjästä, joka saattaa ymmärtää väärin tämän itsellenikin loppujen lopuksi melko vähäpätöisen tapahtumien sarjan? Ehkä siksi, että tuo sisäislukija olenkin loppujen lopuksi minä itse. Kirjoitankin lähinnä itselleni ja niin ajattelen, että jos minä lukisin tätä, minulle pitäisi vähintään kirjoittaa muistutus rajoittuneesta näkökulmasta. Muistutus itselleni? Eikä pelkkä rajoittuneesta näkökulmasta muistuttaminen vielä riittäisi. En voisi kirjoittaa tekstiä lainkaan. Jos olisin, ja koska olen, oma lukijani, ja en voi/en halua valehdella itselleni, pettää itseäni, en voi kirjoittaa tätä tekstiä, jonka aion kirjoittaa. Siis en kirjoita. Tämäkö on ollut se "logiikka" jonka mukaan jätin tapahtumien kuvauksen kirjoittamatta, tämänkö vuoksi en viitsinyt kirjoittaa, tämän vuoksi tulin laiskaksi? En ole tässä vaatimassa objektiivista näkökulmaa. En todellakaan. Absoluuttisen objektiivinen on kaikkietävän jumalan näkökulma, tai absoluuttisen järki-ration, mutta ne molemmat edellyttävät uskoa olemassaoloonsa. En usko, että absoluuttinen objektiivinen näkökulma on ihmisen saavutettavissa ja joka sellaisen näkökulman väittää omaavansa, yrittää puijata. Mutta on kyllä yhtä törkeää vedätystä, jos objektiivisen näkökulman suhteellisuus tiedetään ja todetaan ja tähän vetoamalla tyydytään kertomaan asioita vain yhdestä näkökulmasta, yrittämättä ottaa toisia näkökulmia huomioon.⁹ Tapahtumisen satunnaisuus, sattuman osuus siinä miten asiat kulkevat, tuntuu jäävän usein huomiotta tapahtumien kuvauksissa. Jostain nousee paine löytää selitys, tarkoitus, ymmärrettävä kulku. Asioiden pitäisi johtua toisista asioista, mielellään ihmisestä ja ihmisen tahtomisesta ja toiminnasta tahtomisensa mukaan. Tahtomisen ja pyrkimisen, päämäärien pitäisi jostain syystä näkyä kertomuksissa. Asioilla pitäisi olla tekijä. Pitääkö? Onko ajatus pelkästä tapahtumisesta liian kylmä, ulkopuolinen, jopa epäinhimillinen siinä mielessä että se alentaa ihmisen joksikin tahdottomaksi maailman osaseksi?

Aika asettaa rajan ihmisen tahtomiselle. On selvää, että paluuta siihen, mitä oli, ei ole vaikka kuinka tahtoisi. Suhde siihen, mitä oli, mitä tapahtui, on väistämättä subjektiivinen ja yksipuolinen? Eikä kahden subjektiivisen näkökulman yhteenliittäminen tee niistä, tai syntyneestä siitä, yhtään sen objektiivisempaa. Kaikki mahdolliset kokoon haalitut ja yhteenlasketut näkökulmatkaan eivät muodostaisi kokonaista, objektiivista näkökulmaa, eivät toisi sitä sen lähemmäksi, sillä sitä ei ole koskaan ollut eikä sitä voi synnyttää.

Niinpä huomioni kiinnittyi johonkin muuhun.

9) Tässähän olen juuri suorittanut eräiden tapahtumien kuvauksen ja esitän syitä ja seurauksia ihan menen tullen! Miksi en nyt vetoa periaatteeseen? Poikkeako tämä kuvaus jotenkin toisista, edellä tarkoitamistani tapahtumien kuvauksista? Ainakin siinä että tässä ei ensiajattelemalta ole kyse muista ihmisistä eikä siinä mielessä usean näkökulman mahdollisuudesta. Voin "hyvällä omatunnolla" analysoida omia tekemisiäni, ajatuksiani ja asenteitani.

Siispä tai sittenkin ehkä siksi yritän vain ajatella maailmaa, sekä yleensä että erityisesti teatteriesityksen maailmaa. Mietin ja tavoittelen sen olemisen tapaa leikillisesti kysyen ja kevytmielisesti vastausten aihioita ilmoille päästäen ja kehitellen. Tämä suhtautumistapa ei tarkoita etteikö se, mitä teen, voisi olla mielestäni tärkeää.

1.5 Mitä tässä tutkielmassa on?

Tämän alkujakson jälkeen toisessa osiossa pohdin kieltä, kielioppia ja teatteria. Kysyn mitä on olemassaolo ja mitä tekemistä sillä voisi olla teatterin kanssa.

Kolmannessa osiossa pohdin teatteriesityksen maailmaa ja arkimaailmaa esineiden kautta. Mietin esityksen esineiden kautta esityksen maailman ja arkimaailman yhteyksiä ja eroavuuksia.

Neljännessä osiossa pohdin ovatko arkimaailma ja esityksen maailma toisistaan irrallisia. Onko teatteriesityksen maailma itseasiassa jonkinlainen maailmojen välinen tila? Pohdin näyttelijää ja roolia tältä kannalta ja pohdin näyttelijän suhdetta esineisiin teatteriesityksessä.

Viidennessä osiossa pohdin erilaisia tapoja suhtautua näytelmätekstiin ja teatterintekemiseen ylipäänsä. Mietin myös kuka on teatterintekijä ja mitä hyötyä teatterintekijälle voisi olla hahmottelemistani teatterintekemisen tavoista.

Kuudennessä osiossa mietin teatteriesityksen tavoitteita ja näyttelijän motiiveja. Pohdin millä ehdoilla yleisö uskoo esityksen maailmaan ja näyttelijään roolissaan.

Seitsemännessä osiossa pohdin taas esityksen maailman ja yleisön maailman suhdetta. Pohdin vielä näyttelijää esityksen maailmassa ja esityksen maailman mahdollisia sääntöjä, säännöttömyyttä ja esityksen maailman ja teatterin pysyvyyttä.

2 Olemassa olemisesta

Hahmottelen seuraavassa ajatusta, jonka pohjalta voisin lähestyä sitä mitä teatteriesityksessä tapahtuu ja on sillä hetkellä kun teatteriesitys tapahtuu ja on. Taustalla on yksinkertainen havainto suomenkielen sanasta olemassaolo. Sitä ennen mieleni minun tekevi aivoni ajattelevi kuitenkin esittää ajatuksia kielestä ja kieliopista. Tämä siksi, että ilman seuraavaa alustusta olema -ajatus johdannaisineen voi olla aika vaikea edes harkita hyväksyttäväksi. Ja voi olla alustuksen jälkeenkin, mutta ainakin olen sitten yrittänyt avata sen taustoja omissa ajatuksissani. Matka teatteriin on pitkäkö ja pyydän sinne pääsemistä odottavalta lukijalta kärsivällisyyttä

Aristoteleen *Runousopissa* esittämät näkemykset tragediasta ymmärretään nykyään nimenomaan Aristoteleen näkemyksiksi. Ei ajatella, että Aristoteles olisi esittänyt vedenpitävän ja vastaansanomattoman totuuden siitä, mitä tragedia on tai miksi se on. Hän esittää tragedian sellaisena millaiseksi hän on sen havainnut¹⁰. Aristoteleen esittelemiä syllogistiikkaa ja modaalisylogistiikkaa ei puolestaan pidetä minään totuutena siitä mitä logiikka on tai voi olla. Ne ovat yksi näkemys loogisesta päättelystä, yksi tapa lähestyä johdonmukaista päättelyä.¹¹ Hyve-etiikka, jota Aristoteles esittelee *Nikomakhoksen etiikassa*, on aikanaan kyseenalaistettu, ennenkuin se nykyään on, esimerkiksi Alasdair MacIntyren ajatusten myötä, taas nousussa. Joihinkin Aristoteleen näkemyksiin suhtaudutaan siis nykyään niihin liittyvien erityistieteiden piireissä pelkkinä näkemyksinä. Ajatellaan, että vaihtoehtoisia tapoja ajatella asioita on, että Aristoteles ei ole ylöskirjannut mitään absoluuttisia totuuksia. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Aristoteleen perustava näkemys kielestä, hänen kieleen iskemänsä perusjako, mennä porskuttaa eteenpäin ja hyvinvoivana, ilman kyseenalaistamisen häivää:

Lauseen, so. lausemuodon, funktio on 'jostain puhuminen' (= speaking-about), ja jo Aristoteleesta lähtien se on ymmärretty luonteeltaan kaksijakoiseksi, ts. se jakautuu referoimisen ja predikoimisen alafunktioihin: yhdellä sanalla viitataan esineeseen ja toisella sanotaan mitä se tekee.¹²

10) Tämä ei ole tahaton kielioppivirhe. Kirjoitan ja tarkoitan millaiseksi, en tarkoita millaisena. Ajattelen, että ehkä havainto, ainakaan Aristoteleen tapauksessa, ei ole ollut passiivinen vastaanottotilanne vaan aktiivinen etsintä, jossa päämäärä on ollut tragedian määrittelemineen jonkinlaiseksi. Asiaa ei vain nähdä jonkinlaisena vaan se nähdään, omista lähtökohdista käsin ja ainakin osittain niiden määräämänä jonkinlaiseksi. Siis tavallaan jo etukäteen tiedetyksi. Vielä määrittämätön asia tehdään tutuksi sen kautta mikä on itselle tuttua.

11) Knuutila käy lyhyesti läpi logiikan kehitystä oikeastaan jo Platonin sokraattisesta menetelmästä lähtien, Aristoteleen kautta stoalaiseen lauselogiikkaan ja siitä keskiajan orastavaan modaalilogiikkaan (Knuutila 2003, 61-65) ja Haaparanta käy läpi Aristoteleen antia moderneille, katsantokannasta riippuen 1600-1800 -luvulla kehityville, logiikoille (Haaparanta 2003, 383-389).

12) Itkonen 2001, 3.

Ehkä Aristoteleen näkemyksessä kielen perusluonteesta ei ole koettu olevan mitään parannettavaa. Siihen pohjautuvat kieliopit ovat ilmeisesti toimivia, selitysvoimaisia ja käyttökelpoisia. Tältä pohjalta ei ole mitään syytä pitää Aristoteleen perusjakoa millään tavalla vääränä. Minua kuitenkin hieman ajatteluttaa tuo perusjako. Taustalla on kysymys kielen ja ajattelun suhteesta. Missä määrin ajattelu on kielestä riippuvaista? Ei ollenkaan/ jossain määrin/ täysin? Jos ajattelulla ja kielellä on edes jossain määrin tekemistä keskenään, voiko se, miten me kielen ymmärrämme ja jäsenämme ja sen pohjalta kieltä käytämme, vaikuttaa siihen miten ajattelemme, miten maailmaa koemme ja hahmotamme? Jollain tavalla tuo tuntuu nurinkuriselta ajatukselta. Eihän kielenkäyttö voi perustua mihinkään teoreettiseen perusjakoon vaan arkeen, arjessa ja elävässä elämässä opittuun!

Kuitenkin esimerkiksi kirjakieli, kieli kirjallisessa muodossa, nojaa vahvasti kielioppiin. Se, että tässä kirjoitan, on mahdollista toisaalta jonkin synnynnäisen/ sisäänkasvaneen/ opitun kielentajun, ja toisaalta kieliopin vuoksi. Tässä kirjoittaessani yritän noudattaa kielioppia, jotta kirjoitukseni, lauseeni, sanani olisivat kirjoitettu oikein, niin kuin ne kuuluu kirjoittaa. Jotta ne hyväksyttäisiin. En yritä kirjoittaa kieliopillisesti, jotta tulisin paremmin ymmärretyksi. Ymmärtämisestä ei ymmärrykseni mukaan kieliopissa ole kysymys, vaan siitä, että kirjoitetaan siinä muodossa ja siihen muotoon, jossa kielen ja sitä kautta kirjoittamisen on havaittu, tutkittu, todettu tapahtuvan ja jossa kielen ja kirjoituksen tulisi siitä syystä tässäkin yhteydessä tapahtua. Ongelmani on, että eikö tuo kielioppi, samalla tavalla kun se vaikuttaa siihen miten kirjoitan, miten jäsenän ja muokkaan kirjoitustani, vaikuta siihen miten ajattelen, miten omaksun ja jäsenän asioita yleensä? Tämähän on iänikuinen, tuttu ongelma tämä kielen ja ajattelun suhde. Ajattelua ilmaistaan kirjallisesti; kirjaimina, kirjoituksena, tekstinä. Kun yritän ilmaista ajatuksiani kirjallisesti, törmään kielioppiin ja sen asettamiin puitteisiin. Voin ilmaista ajatuksiani vain kieliopin määräämällä tavalla. Onko niin, että jos rikon kielioppia, en silloin kirjoita oikein, enkä myöskään ajattele oikein? Ajattelenko siis ollenkaan? Onko ajattelua tai yhtäkään ajatusta ilman kieltä? Pitääkö jokin ajatus olla artikuloitu kielellisesti ennenkuin sitä voi nimittää ajatukseksi? Onko ajattelu tällaisten kielellisesti artikuloitujen ajatusten syntymistä, synnyttämistä, tuottamista? Eikö tuo ole aika suppea tapa ajatella ajattelu? Ajattelun kenttä laajenisi heti, jos esimerkiksi taiteellisen toiminnan ottaisi siihen mukaan. Tässä on kuitenkin se vaara, että taiteellinen toiminta hahmottuu jonkinlaisena "jäsentymättömänä ajatteluna" tai "ajattelun raaka-aineena", kun sitä lähestytään kielellisestä näkökulmasta. Tai taiteellinen toiminta nähdään johonkin määrättyyn tai epämääräiseen taiteen "ilmaisukieleen", yleiseen tai taiteenalansa mukaiseen, sitoutuneena, ohjaamana, jopa sen määräämänä. Onko taiteellinen ilmaisu kieltä?

Yritän siis tuoda esiin ajattelun, kielen ja kieliopin ongelmallista suhdetta. Tietystä näkökulmasta voidaan ajatella, että ajattelu ilmenee tai jopa tapahtuu vain kielessä, kielellisesti. Mutta ajattelun voi nähdä muullakin tavalla. Mitä ajattelu sitten on jos ei kielellistä toimintaa? Joudun nyt kuitenkin miettimään ajattelua, vaikka yritin sitä tämän tutkielman alussa välttää. En tarvitse ajattelun määritelmää, mutta suuntaviivoja siitä mitä se voisi olla. Ajattelu voisi olla jotain sellaista, joka ilmenee kielessä mutta ei ole kieltä. Ajattelu voisi olla jotain, joka ilmenee taiteessa. Ajattelu siis jonain kokemuksena, maailman kokemisen ja käsittämisen tapahtumisena ihmisessä. Ajattelu maailman tunnusteluna, hahmottamisena. Ajattelu ei kuitenkaan olisi, ainakaan pelkästään, kielellistä väitelauseiden muodostamista. Kielellinen ilmaisu ei olisi ajattelun jalostunein muoto vaan pikemminkin sen yksinkertaistunutta ilmentymistä. Ainakin nykyisessä kielioppiin sitoutuneessa kielenkäytössä. Tässä kieli ja kielioppi törmäävät. Kielioppi oppina oikeasta kielenkäytöstä tuntuu sitovan lähes kaikkea, ainakin kaikkea virallisuuteen pyrkivää kielellistä ilmaisua, niin suullista kuin kirjallistakin. Kielioppiin sopimattoman ajattelun voi virallisessa kielessä ilmaista vain viittaamalla epämääräisesti johonkin, joka ei ole läsnä, johonkin, joka on sen asettaman leikkikentän, kielipelialueen ulkopuolella. Ajattelulla ei siis ole asiaa kieliopin sääntöjen ohjaaman kielellisen ajattelun alueelle. Ajattelu sinänsä, jos nyt leikitään, että sellaista ajattelua on, ei voi tulla sellaisenaan ilmi kielessä. Sen pitää taipua kielelliseksi ajatteluksi. Voiko ajattelu sitten muokata kieltä ja kielellistä ajattelua, sitä miten kielellä voi ajattelua ilmaista? Ehkä voisi, mutta kielioppi estää tämän.

Yritän tässä hyökkiä saman asian kimppuun useilta suunnilta, toistan, ajattelen uudelleen eri puolelta, etsin tapaa ilmaista, ottaa kielellisesti haltuun, esittää ajatus ja kokemus kielellisesti ja jopa kieliopillisesti. Kierrän asiaa kiertämisen molemmissa merkityksissä: 1) kierrän asian ympärillä nähdäkseni sen usealta puolelta, saadakseni siitä kokonaiskuvan, nähdäkseni sen suhteessa siihen mitä sen ympärillä on, ja 2) haen asiasta otetta molemmin käsin, yritän tarttua siihen ja kiertää sitä itsensä ympäri, katsoa mitä se kestää ja mihin se taipuu. Yritän käsittää, käsitellä. Esimerkiksi vohvelikeksiä voi kiertää vain ensimmäisellä tavalla, toista se ei hajoamatta kestä, pyyhettä voi jo paremmin kiertää jälkimmäiselläkin tavalla.

Onko mahdollista ajatella ei-aristotelilaisittain? Estääkö Aristoteleen kieleen tekemä ja kieliopissa yhä elävä perusjako predikoimiseen ja referoimiseen muunlaisen ajattelun. Ei kai se muunlaista kokemista tai "ajattelua" estä mutta kenties kyllä muunlaisen kokemisen tai ajattelemisen ilmaisemisen kielellisesti. Nietzsche kritisoi Platonista alkanutta sokraattista, järjen, teorian ja käsitteiden kautta tapahtuvaa maailman hahmottamista¹³. Tästä, Nietzschen kritisoimasta, ajattelutavasta syntyy mielestäni myös luulo siitä, että kieli voidaan jotenkin lokeroida ja tietää tietynlaiseksi pysyväksi järjestelmäksi ja että tuota kielestä tietämisen järjestelmää voidaan nimittää

13) Esim. Kupiainen 1997, 59-62.

kieliopiksi ja sitten tarkastella kielen käyttöä tuon opin kautta ja tuomita käyttö oikeaksi tai vääräksi. *heideggeri* yritti selvittää ja ajatella uudelleen sitä, mikä antiikin kreikkalaisessa ajattelussa oli kätkeytynyt sen suurimpien nimien, Platonin ja Aristoteleen alle¹⁴. Ehkä *heideggerin* suuri saavutus olikin selvittää antiikin filosofien ajattelun rikkauden sitoutumista paikkaan, aikaan, kieleen ja kulttuuriin ja tuoda tuota kautta esiin yhdessä kielessä tapahtuvan ajattelun toisiin kieliin siirtämisen mahdottomuus. *heideggerista* ajattelun oli synnyttävä uudelleen saksan kielessä ja ehkä hän ajatteli, että ajattelun on synnyttävä uudelleen aina, kussakin kielessä erikseen. Mitä on jäänyt ajattelematta? Mikä otetaan itsestään selvänä, annettuna, kritiikittä?

Jos en nyt tässä ole Aristoteleen jakoa lähdössäkään purkamaan ja korvaamaan jollain toisella, niin yritän kuitenkin muistuttaa, että se ei ehkä ole ainoa ja oikea, vaihtoehdoton tapa nähdä kieli. On mielestäni ihan oikein herätellä kysymystä, onko suomen kieli alkujaan jakautunut aristotelisen, predikoimisen ja referoimisen, periaatteen mukaisesti. Ovatko kaikki kielet perustaltaan tuon jaon mukaisia vai näemmekö ne tuon jaon mukaisina, kun emme osaa kieltä muulla tavalla havainnoida?¹⁵ Muotoutuisiko suomen kielen "kielioppi" joksikin ihan toiseksi, jos sitä lähdetäisiin ylösmerkitsemään ilman Aristoteleen asettamia ennakko-oletuksia?¹⁶ Heijastaisiko tuo kielioppi aivan omanlaistaan käsitystä maailmasta? "Heijastelisiko" se mitään "käsityksiä"? Onko Aristoteleen jaottelu yleispätevä kaikissa paikoissa kaikkina aikoina? Tässä esittämäni ehdotukseen sisältyy yritys ajatella kieltä ja yleistä kielioppia, jopa lauseen perusfunktioita hieman toiselta kantilta. Erityisesti tulen toisinajatteliseksi sitä suomen kielen kielioppia, jonka useimmat meistä ovat koulunkäynnin ansiosta ainakin jossain määrin sisäistäneet ja joka tuntuu luontaiselta ja oikealta. Jos uskotaan, että kielen rakenteet ja sen "säännöt" ovat jollain tavalla sidoksissa ajatteluun, tämä ehdotus edellyttää myös noiden rakenteiden kysymistä, ajattelun venyttämistä. Ehdotus menee siis aika pitkälle ja vaatii paljon, ehkä jopa mahdottomia. Uskon, että sen ajattelemisen on kuitenkin mahdollista. Se edellyttää vain kielen ja ajattelun ajattelemista avoimesti. Jos ajattelemme, että kieli sitoo ajattelua aivan täysin, emme oikein voi uskoa, että

14) Tätä käsittelee Taminioux "Sellaiset sanat kuin *alētheia, fysis, logos ja dikē* ovat vaihdettavissa keskenään kreikkalaisen maailman vanhimpien runoilijoiden laulussa ja ajattelijoiden kielenkäytössä, ja niiden ristikkäisyydessä värähtelee aina pidättymisen ja ilmenemisen kaksiselitteisyys.[...] Kaksiselitteisyys antaa myös ymmärtää, että Parmenideen ensimmäisenä nimeämää ajattelun ja olemisen suhdetta ei pidä kuorruttaa "rationaalisen" ja "todellisen" välisen "identtisuuden" tällä tai tuolla metafyyisellä versiolla, vaan suhde on yritettävä tulkita merkinä siitä, että perustavammalla tasolla ajattelu on avautumista olemisen vetoomukselle sen pidättäytyessä siinä, minkä se saattaa ilmenemään." (Taminioux, 187-188).

15) Tästä ongelmasta mainitsee Marx "Edelleen: onko mainitunlaista ajatusta edes mahdollista esittää sitovalla tai koeteltavissa olevalla tavalla? Jos kysymisen kohteena ovat itse olemisen peruspiirteet, kysyty ei ole mikään subjekti, jolle voitaisiin perustavana antaa määreitä, predikaatteja. Kuitenkin kielemme kieliopillinen perusrakenne on nimenomaan lausemuoto, ja lauseella on puolestaan subjekti-predikaatti-rakenne."(Marx, 154).

16) Ehkä suomen kielelle ei tehtäisi mitään kielioppia, ehkä sitä ei tutkittaisi, jos ei olisi tuota "sokraattisen ja aleksandrialaisen kulttuurin" (Kupiainen 1997, 59) liikkeellepanemaa ja siitä levinnyttä tutkivaa asennetta.

meidän olisi mahdollista muuttaa ajattelua, jota tietyt kielen muuttamattomat ja muuttumattomat säännöt ohjaavat. Jos ajattelemme, että esikielellinen ajattelu, jonkinlainen kielelön mutta käsitettävä tai käsittämätön ajattelu tai toiminta, johon ajattelu pohjaa, on mahdollista, silloin myös kieliopin rakenteiden kysyminen tuntuisi mahdolliselta ja tätä kautta ajattelemisen kieliopista huolimatta tai kieliopin "ohi".¹⁷

Tätä tässä esittämäni on ehkä hyvä ajatella pelkkänä takuuharmittomana vaihtoehtona, jota voi kokeilla ajatella, tehdä sen ymmärtämiseksi sen verran kuin pystyy. Yritys tutustua siihen, ehkä antautua ajattelemaan sitä, ei tarkoita ettei toinen kielen ajattelemisen tapa tai ajattelutapa olisi enää mahdollinen. Tämä esittämäni ei ole sellainen "tieto" kielestä, ajattelusta tai maailmasta, jonka pitäisi tiedetyksi tullessaan syrjäyttää vanha "tieto". Eihän tieto yleensä ole toisen tiedon väistämättä syrjäyttävää. Tässä haen ja toivon ristiriidan sietämistä ja sallimista. Kyse on jossain määrin relativistisesta ajattelutavasta. Mikä tahansa tieto voidaan perustella jostain näkökulmasta, mikä tahansa epävarmakin näkemys odottaa vain oikeita perusteluja noustakseen vakuuttavaksi tiedoksi. Onko siis olemassa jokin yleinen, yhteinen, kaikki kielten ja kulttuurien rajat ylittävä kielioppi? En usko. Onko kaikilla kielillä jokin yhteinen pohja, jolle ne rakentuvat? Pakottaako esimerkiksi evoluution muokkama ihmisaivojen rakenne kielen kehittymään tietynlaiseksi? Tämän vaihtoehdon pohtimisen sivuutan tässä, koska pidän sitä uskonnollisena kysymyksenä.¹⁸ Onko olemassa yhteinen perusta tai alkukieli, jonka lakien mukaan ja nämä lait säilyttäen kaikki puhunnat ovat eriytyneet erillisiksi kieliksi? Tai onko maailmassa olemassa sellainen väijäämätön ja väistämätön asioiden tapahtumisen laki, joka asettaa kaikki kielet, syntyivät ja kehittyivät ne kuinka eristyksissä tahansa, kehittymään perustaltaan samanlaisiksi? Kielet näyttävät toistensa kaltaisilta. Näyttää esimerkiksi siltä, että jokaisessa kielessä on predikaatteja ja subjekteja. Minä en usko että niissä todella on. Tämän seikan esillä pitäminen on ehkä todella naiivia ja itsestäänselvää mutta

17) Itkosen mukaan "Kieli määrää ajattelun" näkemys on turhan raju. Itkosen näkemys on, että "grammatikaaliset merkitykset - tai ainakin keskeinen osa niitä - ovat universaaleja eli yhteisiä kaikille kielille." (Itkonen 2001, 22). Se, että kieli ei määrää ajattelua, tuntuu kannattamisen arvoiselta ajatukselta. Puhe universaaleista merkityksistä tosin nostaa minulla karvat pystyyn. Onko universaaleja ihan oikeasti? Mitä tarkoittaa universaali? Kielen ja ajattelun rakenteet yritetään lukita paikoilleen, tai ehkä nykyään ennemminkin hyvin hitaasti muuttuviksi, "universaaleiksi" vetoamalla esimerkiksi evoluutiobiologiaan ja ihmisen kehitykseen. Erilaisia ihmisen henkisiä toimintoja selitetään biologialla, esimerkiksi viittaamalla ihmisaivojen evoluution kautta muokkautuneeseen rakenteeseen. Biologia perustellaan kemialla, kemia perustellaan fysiikalla. Jäljet johtavat fysikalistiseen maailmankäsitykseen. Tuntuu siltä, että tieteen piirissä nimenomaan tähän selitysmalliin tulee uskoa. Se kuuluu kaikki tieteet peittävään perusparadigmaan, myös humanistisissa tieteissä. Tai ehkei sittenkään varsinaisesti tieteen paradigmaan. Jokaisen tieteenharjoittajan olisi suotavaa uskoa tähän paradigmaan. Sen olisi hyvä olla osa hänen maailmankatsomustaan. Fysikaalis-kemiallis-biologinen perustelu tuntuukin olevan yleisesti käytössä oleva ja yleisesti hyväksytty viimeiseksi ja perustavaksi selitykseksi sille, että jokin ihmisen ominaisuus tai kyky on sellainen kuin sen väitetään olevan. Biologinen, toisaalta fysiikkaan ja toisaalta evoluutioon perustuva ihmisen selitys on se mihin uskotaan sellaisenaan ja mille ei näin ollen vaadita enää perusteluja. Tällaista sävyä löytyy Itkoseltakin (esim. emt., 377-378).

18) Evoluutio-oppi on mielestäni osa niin sanottujen kehittyneiden maiden suurinta uskontoa, tiedeuskontoa, jonka kannattajakuntaan en itse kuulu. Toisaalta on kai hyvä mainita etten myöskään usko sen enempiä tai vähempää kreationistisiin maailmanselityksiin.

myös todella tärkeää tässä yhteydessä. Eihän missään kielessä todella ole predikaatteja ja subjekteja, me vain nimitämme näitä toisiaan muistuttavia eri kielistä löydettyjä lauseenjäseniä näillä samoilla nimillä. No niin. Heittäydynkö tässä nominalistis-relativistiseksi kääntäjäksi? Mikään ei ole sitä miksi sitä sanotaan! Mikään ei ole sitä mitä sen luullaan olevan!

Tarkoitan suuntaa ja tapaa, jolla uusia asioita lähestytään ylipäätään. Olemme jyrkkiä, suhtaudumme lähtökohtaisesti torjuvasti. Jos meillä on mieleemme iskostuneena ajatus, että kieli on rakentunut tietyllä tavalla, että kieleen yleensä kuuluu välttämättä tietyt rakenteet, niin emmekö mitenkään voi nähdä jotain sellaista kieltä, jossa näitä rakenteita ei ehkä ole, ilman näitä rakenteita? Emmekö voi tutustuakaan toiseen kieleen ilman että väistämättä liitämme nämä rakenteet myös tähän uuteen kieleen, vaikka olemme sen vasta kohtaamassa? Tämä on tietysti laajempi kuin pelkkää kieltä koskeva ongelma. Miten voisimme välttää tällaisen lähtökohtaisesti torjuvan tavan kokea uusia asioita ylipäätään? Pitäisi pyrkiä jatkuvaan omien lähtökohtien, perusoletusten, kysymiseen, jatkuvaan purkuun tai ainakin avoimeen epävarmuuden tilaan sen suhteen mitkä ovat perustavia asioita. Keneltä sellaista voi vaatia? Vaikuttaa siltä, että emme voi välttää laittamasta omia perustavia näkemyksiämme sellaistenkin asioiden päälle, jotka eivät rakennu näkemystemme mukaisesti. Emme voi välttää asioiden näkemistä omien käsitystemme sapluunan läpi. Vai voimmeko?¹⁹ On siis vaikeaa huomata sapluunat, joiden läpi huomaamattaan asioita tulee katsoneeksi. On vaikeaa olla erehtymättä jakamaan tutulta vaikuttavia, tutun oloisia ilmiöitä ja asioita jo omaksuttujen asioiden pohjalta, niihin lokeroihin, jotka jo ovat olemassa ja joissa jo on asioita. On vaikeaa olla tietämättä, mitä joku tarkoittaa, jos asia muistuttaa kovasti jotain minkä jo tietää jonkun toisen tarkoittamana. Helposti ajattelen, että tuo toinen tarkoittaa sitä samaa, jonka minä jo tiedän. Ja tästä vanhaan vertaamisesta, siihen vastaavuudesta tulee sitten pohja, jonka mukaan uuteen suhtaudun. Huomio kiinnittyy siihen, ovatko ne samanlaiset ja missä uusi menee vikaan tai oikeaan poikkeamalla vanhasta, korjaamalla, tarkentamalla, vääristämällä sitä. Ei ole helppoa nähdä uutta uutena ja yrittää olla tietämättä valmiiksi tai yrittää olla tunnistamatta tutun oloista samaksi tai yritykseksi samaan kuin vanha tuttu. Tärkeintä olisi pystyä luottamaan. Pitäisi löytää luottamus toiseen. Uskaltaa luottaa ja olla luotettavana. Vakuuttaa, että tämä tarjoamani rakenne kestää. Ja luottaa siihen että tämän toisen omani tilalle tarjoama rakenne kestää. Hänen pohjansa on yhtä tukeva kuin minun. Tai ennemminkin purkaa koko ajatus jostain absoluuttisen pitävän, turvallisen pohjan olemassaolosta. Ymmärtää, ettei pohja ole muuta kuin upottavaa suota ja toisen tarjoamat pitkospuut ja lautat voivat kannattaa ja kestää siinä missä omatkin.

19) Eli miten purkaa tehdasasetukset? Sepä taitoa vaatii ja tekniikkaa.

Maailma on suo, joka lahottaa ajan kanssa kestävimmätkin ajatusten pitkospuut ja ne on pakko korjata. Lautoja ja paaluja on pakko vaihtaa. Mutta ihminen yrittää salaojittaa maailman. Sen on jostain syystä pakko. Suon olemassaolo häiritsee. Ihmisen on hallittava suo, tehtävä siitä pelto, saatava se haltuun, tukevaksi, varmaksi, pitäväksi jalan alla. Ja niin ihminen kuivattaa ja sitä kautta tuhoaa suon, tekee kaikesta peltoa, levittyä, ottaa haltuun maailmaa. Tasoittaa ja lujittaa sen sopivaksi, mukavaksi itselleen. Tuhoaa suon suona.

2.1 Artaud'n teatteri ja kielen esteet ja mahdollisuudet

Kielen valta teatterissa on purettava, vaati Artaud.²⁰ Ja purki sitä tehdessään, modernin länsimaisen lääketieteen tarjoaman sähköshokkihoidon antaessa lisävirtaa pyrkimyksille, myös itsensä. Artaud'n ajatuksilla kirjassa *Kohti kriittistä teatteria* ja Bahtinin ajatuksilla kirjassa *Francois Rabellais – Keskiajan ja renessanssin nauru* tuntuu olevan jotain yhteistä. Mitä? Molemmat kirjoittajat pohdiskelevat ainakin kieltä, sen asemaa ja merkitystä. Heitä yhdistää myös jonkinlainen ruumiillisuuden tai kehollisuuden esiintuominen. Teatteri on myös esillä molempien kirjoituksissa, Artaud'lla toki enemmän ja Bahtinilla vähemmän. Artaud käsittelee lähinnä teatteria ja sen asemaa ja vaikutusmahdollisuuksia yhteiskunnassa omana aikanaan, 1900 -luvun alkupuolella. Bahtin sivuaa teatteria esitellessään kansan naurukulttuuria keskiajalla ja renessanssissa. Artaud'ta tuntuu piinaavan epäusko modernin yhteiskunnan selviytymismahdollisuuksiin. Bahtin esittelee renessanssissa vallinnutta, kansankielestä ja -kielistä ja "rahvaan" maailmankuvasta kohoavaa muutoksen, myönteisen kehityksen ja onnen aikaa. Artaud'n kuumeisen kielen, teatterin ja yhteiskunnan mullistamisen halua ruokkii unelma modernista poikkeavan, kenties Bahtinin esittelemän renessanssin kaltaisen maailmaan suhtautumisen tavan synnyttämisestä tai henkiinherättämisestä. Artaud valittaa teatterin näivettyneen psykologiseksi leikiksi ja yleisemmin modernin yhteiskunnan lukinneen itsensä ajattelun vankilaan. Tähän liittyy juuri kielen kahlitsevuus ja siitä irti pääseminen, ehkä myös ruumiillisuus.

Artaud haluaa vapauttaa teatterin kielen ylivallasta. Teatterin mahdollisuudet on tukahdutettu kirjoitetun tekstin vaikutuksesta. Näytelmäteksti on pääosassa ja itse esitys on toissijainen asia. Teatterin on "...noustakseen kuolleista, tai yksinkertaisesti vain elääkseen, huolella korostettava niitä aspekteja, jotka erottavat sen tekstistä, pelkästä puheesta, kirjallisuudesta ja kaikista muista kirjoitetuista ja jähmettyneistä ilmaisukeinoista"²¹. Hirveintä teatteria on Artaud'n mielestä psykologinen teatteri, "tunteiden älyllinen alkemia"²². Myös hiljaisuus ja liikkumattomuus teatterin ihanteina saavat Artaud'ltä kyytiä. Hänestä puhuttu kieli tai paremminkin lausuttu

20) Esim. Artaud 1983(1931), 128-133.

21) emt., 129

22) emt., 129

näytelmäkirjallisuus on törkeällä tavalla asetettu vallitsevassa eurooppalaisessa teatterikäsitteessä kaiken muun edelle. Artaud asettaa kyseenalaiseksi sanojen yliverlaisuuden näyttämön kielenä ja ehdottaa vaihtoehdoksi eräänlaista merkkien kieltä, "[...] jonka objektiivisuus iskee välittömästi tajuntaamme."²³. Artaud ilmoittaa, että näyttämö on tila, joka on täytettävä ja paikka jossa tapahtuu jotakin. "Teatteri on hengen aineellistuminen näyttämöllä ja sen koko olemassaolo perustuu tähän materialisaatioon...[...] ...teatteria on juuri se, että teatterin kolmiulotteinen tila täytetään ja tehdään eläväksi."²⁴. Merkkien kielellä Artaud tarkoittaa eleiden kieltä. Tämä ei ole mitään viittomakieltä vaan esityksen aiheista ja esitystilanteesta löydettyjä merkityksiä, jotka tiivistyvät eleiksi, ilmenevät eleinä. "Sanoihin perustuvan kulttuurin rinnalla on olemassa eleihin perustuva kulttuuri. Maailmassa on muitakin kieliä kuin meidän länsimainen kielenkäyttömme, joka on riisunut ja näivettänyt abstraktiset käsitteet ja joka esittää ne täysin staattisina."²⁵. Uuden, eleiden "kielen" etu on juuri sen kiinnittymättömyys tiukkoihin käsitteisiin ja tiettyyn yhteen merkitykseen. Eleet laukaisevat merkitysketjuja ja mahdollistavat sen että "käsitteet siepataan lennossa, matkalla konkreettisesta abstraktiksi."²⁶. Eleiden kielen ilmaisumahdollisuudet ovat Artaud'n mukaan vähintään samalla tasolla sanallisen kielen kanssa. Mitään mahdollisuuksia ei ainakaan menetä, jos eleiden kieltä käytetään. Myös huudot, onomatopoeettiset äännähtelyt, asennot, "painallukset", "puristukset", "yhteentömäykset", "hankaluudet", "pyörähdykset", "yritykset", "haparoinnit", "kolaukset" sisältyvät "eleiden kieleen". Näitä eleikielen osia Artaud ei määrittele tarkemmin. Ehkä hänen tarkoittamaansa kieltä ei voi tämän selkeämmin määritelläkään. Luettelolla Artaud pyrkinee luomaan epämääräisen käsitteen, joka ei ole kiinnitettävissä yhteen tarkkaan merkitykseen.

Minä oletan nimittäin periaatteessa, että sanat eivät suostu sanomaan kaikkea ja että ne jo luonnostaan, tarkoin määritellyn ja vakiintuneen merkityksensä vuoksi, pikemminkin pysäyttävät ajatuksen kuin antavat sen kehittyä ja kukoistaa.²⁷

Ei olekaan liioiteltua väittää, että sanat - ottaen huomioon miten tarkoin sanastomme on määriteltä ja rajattu - itse asiassa pysäyttävät ajatuksen, rajaavat sen, mutta päättävät samalla; sana on kaiken kaikkiaan ajatuksen päätös ja loppu.²⁸

Artaud uskoo siis, että eleiden kielellä voidaan välittää jotain sellaista mihin sanat eivät riitä. Hän erottaa sanojen kielen ja ajattelun toisistaan. Artaud kokee sanojen kahlitsevan ajattelua, asettavan

23) emt., 130

24) emt., 132

25) emt., 132

26) emt., 132-133

27) emt., 135

28) emt., 145

sille keinotekoisia rajoituksia. Hän syyttää sanojen ylivaltaa siitä että runous²⁹ on kaikonnut teatterista. Ranskan teatterissa on hänen mukaansa jo viidettä vuosisataa ollut tapana käyttää sanoja vain määrittelemään asioita. Näytelmien henkilöt käyvät vuoropuhelua "... jossa yksi sana korvaa lukemattomat ilmeet, sillä mehän liikumme täsmällisten käsitteiden alueella... [...] ... Vuoropuhelu on länsimaisen psykologian ilmaisukanava. Jääräpäisyys, jolla pyrimme selvään, kaiken kattavaan sanaan, näivettää loputkin sanamme."³⁰. Sanojen merkitykseen tähtäävän puolen, kieliopillisen merkityksen rinnalle tai jopa ohi Artaud haluaa nostaa niiden akustisen merkityksen. Sanojen akustiikka tarkoittaa Artaud'lle sanojen liikettä, joka samaistuu

...toisiin, yksinkertaisiin ja välittömiin liikkeisiin, joita käytämme kaikissa elämämme tilanteissa mutta joita näyttelijät käyttävät näyttämöllä aivan liian vähän, silloin kirjallisuuden kielikin rakentuu uudestaan, herää uudelleen henkiin... [...] ... kaikki näyttämön elementit, jotka pursuavat elämää, järjestäytyvät, jäsenyivät ja muodostavat merkityksellisiä kuvia.³¹

Artaud'sta sanojen merkitystä tärkeämpää on siis se mikä sanojen puhumisen saa aikaan. Tulee tavoittaa se mikä saa esiintyjän mielen liikkeelle, mikä synnyttää aikomuksen puhua. Kun tämä liikkeen syntytilanne tavoitetaan, se ilmaistaan tuolla fyysisellä, yksinkertaisella ja välittömällä eleiden kielellä puheen sijaan, ennenkuin sisäinen mielenliikahdus muotoutuu puhutuksi kieleksi. Miksi Artaud sitten haluaa vaihtaa sanojen kielen johonkin muuhun? Tämä liittyy Artaud'n maailmankuvaan ja yhteiskuntakäsitykseen. Artaud ajattelee länsimaisen kulttuurin olevan kriisissä, ainakin olevan vääjäämättömästi matkalla kriisiä kohti. Elämä ei ole oikeaa elämää. Se on irronnut jostain aidosta, oikeasta. Yhteys asioiden ja niitä kuvaavien merkkien välillä on kadonnut. Myös "Aatteiden ja merkkien välinen yhteys on katkennut."³². Artaud ilmeisesti kokee elämän muuttuneen jonkinlaiseksi kielipelikentäksi. Sanat, aatteet ja merkitykset ovat vailla kosketusta todellisuuteen. Kulttuuri on ehkä Artaud'n mielestä noussut länsimaisen ihmisen päähän ja ihminen kuvittelee ettei ruumista suun ja aivojen alapuolella tai maailmaa pään ympärillä ole olemassakaan.

Ajattelun järjestelmistä ei [toki] ole puutetta; niiden lukuisuus ja keskinäiset ristiriitaisuudet ovat päinvastoin luonteellomaisia vanhalle eurooppalaiselle ja ranskalaiselle kulttuurille; mutta onko näiden järjestelmien nähty missään vaikuttaneen elämään, meidän elämäämme?³³

29) Onko Artaud Heideggerin linjoilla? "Kaikki taide on olemukseltaan runoutta, koska se antaa olevan totuuden saapumisen tapahtua sellaisenaan. Taiteen olemus, johon sekä taideteos että taiteilija nojaavat, on totuuden asettumista teokseen tekeille. Runoilevasta olemuksestaan johtuen taide iskee auki keskellä olevaa avoimen paikan, jonka avoimuudessa kaikki on toisin kuin yleensä." (Heidegger 1995 (1935-36), 75).

30) Artaud, 145

31) emt., 147

32) emt., 10

33) emt., 10

Tämä on kritiikkiä filosofisia järjestelmiä kohtaan. Artaud'n mielestä filosofisten järjestelmien kehittäminen on tyhjäänpäiväistä. Ajattelun järjestelmät ovat joko ihmisissä itsessään ja näin ollen ne ovat automaattisesti läsnä vaikuttamassa jokapäiväisessä elämässä tai sitten ”emme ole niiden läpitunkemia emmekä myöskään elä niiden ansiosta – mitä väliä silloin on vaikka ne katoaisivatkin?”³⁴. Artaud kritisoi myös sivistyneen ihmisen käsitettä. Niin sanottu sivistynyt ihminen on Artaud'sta oppinut ajattelemaan järjestelmien, muotojen, merkkien ja kuvausten kautta. ”Sivistynyt ihminen on hirviö, joka on kehittänyt absurdiin saakka kykynsä luoda teoistaan ajatuksia sen sijaan että tekisi ajatuksistaan tekoja.”³⁵. Vaikuttaa siltä että uuden teatterin ilmaisukielen julistaminen liittyy Artaud'illa vaatimukseen koko länsimaisen kulttuurin muutoksesta. Artaud'sta oikea kulttuuri, oikea elämä on hukattu länsimaissa kielen kahlitavuuden lisäksi länsimaisen taidekäsitteen takia. Me käytämme taidetta vain hyväksemme.

*Todellinen kulttuuri vaikuttaa hurmionsa ja voimansa kautta; mutta eurooppalaisen taideihanteen tarkoitus on saada ihmismieli omaksumaan asenne, joka torjuu voiman ja tutkii haltioitumista kuin ulkopuolinen.*³⁶

Tämän on taiteen älyllistämisen ja teoretisoinnin kritiikkiä. Järjen rinnalle tulee löytää kadonnut arkipäivän henkisyys, mystiikka ja magia. Paras kulttuuri on sellainen, jossa ”ei ole taidetta, kaikki asiat palvelevat jotakin tarkoitusta. Ja ihmiset ovat jatkuvassa hurmion tilassa.”³⁷ Tähän taiteen arkipäiväistymisen tilaanko Artaud'n teatterin ilmaisukielen uudistamisen on määrä johtaa? Artaud siis kokee sanojen kahlitsevan ajattelua. Johdattaisiko eleiden kieli toisenlaiseen tapaan ajatella ja tätä kautta ensin teatterin, sitten taiteen ja lopulta koko elämän ymmärtämiseen, kokemiseen uudella tavalla? Millä tavalla? Artaud'n maailmankuva vaikuttaa äkkiseltään hyvin synkältä ja tuon synkkyyden varjo peittää alleen helposti kaiken muun. Artaud ailahtelee. Toisinaan hän on korvan juuressa möykkäävä ärsyttävä kirkuja, toisinaan melko rauhallisen oloinen pohdiskelija, toisinaan taas pohjamudissa pyörivä, sysimusta, kärsivä ja sääliittävä olio. Mutta jos jaksaa luovia näiden puolien välillä ja tunnustella niiden taakse, on Artaud'n ajatuksissa myös paljon huomioonottamisen arvoista. Artaud siis kirjoittaa siitä millaista taiteen pitäisi olla, millaista teatterin pitäisi olla, mikä hänen mielestään on taiteen asema ja rooli yhteiskunnassa ja mikä taiteen aseman ja roolin tulisi olla. Monet Artaud'n kirjoitukset ovat pitkälti ohjelmanjulistuksia, kiistakirjoituksia tai saarnoja. Monet kirjoitukset sisältävät hyvin konkreettisia teatterin uudistamisen keinoja. Artaud'ta ei voi sanoa esteetikoksi siinä mielessä että hän olisi pyrkinyt luomaan jotain yleispätevää kauneuden tai

34) emt., 10

35) emt., 11

36) emt., 14

37) emt., 14

taiteen teoriaa. Hän ei pyrkinyt määrittelemään. Hänen tavoitteensa ovat hyvin käytännöllisiä. Hän ei etsinyt yleisiä sääntöjä tai lainalaisuuksia eikä määrittelyjä käsitteille vaan keinoja, joilla toteuttaa aikomuksensa: uudistaa teatterin avulla koko eurooppalainen kulttuuri. Artaud halusi yhdistää kulttuurin ja elämän. Tarkemmin ilmaistuna *palauttaa* ne yhteen. Artaud kehrittelee

*...kulttuurin käsitettä, aatetta, joka on ennen kaikkea vastalause.[...] kulttuurin kahtiajakoa vastaan, aivan kuin olisi toisaalta olemassa kulttuuri ja toisaalta elämä; aivan kuin todellinen kulttuuri ei juuri olisi hienostunut taito käsittää ja harjoittaa elämää.*³⁸

Artaud'n syytösten mukaan länsimainen taidekäsitys on saanut meidät kadottamaan aidon kulttuurin. Lisäksi hänen mielestään "...eurooppalaisen taideihanteen tarkoitus on saada ihmismieli omaksumaan asenne, joka torjuu voiman ja tutkii haltioitumista kuin ulkopuolinen."³⁹ Tämä ulkopuolella olemisen kokemus ja jonkin kadonneen yhteyden etsiminen ovat Artaud'n kirjoituksissa esillä jatkuvasti. Artaud'n uuden teatterin on tarkoitus vaikuttaa suoraan katsojaan, herättää tämä. Herättää mihin? -kysymykseen palaan myöhemmin. Yksi olennainen keino katsojaan vaikuttamisessa oli uusi tapa jäsentää teatteritila. Artaud'n aikaan yleisin teatterisalin tyyppi oli niin sanottu kurkistusikkunanäyttämö. Artaud'lle tämä ei kelvannut lainkaan. Esityksen tapahtumat olivat liian etäällä yleisöstä⁴⁰. Katsoja oli liiaksi pelkkä ulkopuolinen esityksen tarkkailija, ei varsinaisen osallistuja. Tästä Artaud'n kulttuurikritiikissäkin on kyse. Länsimainen taidekäsitys asettaa katsojan ulkopuoliseksi, etäälle taiteen tapahtumasta, irralliseksi katsojaksi, jonkinlaiseksi taiteen kuluttajaksi, ei toimijaksi. Teatteri piti saada lähemmäs katsojaa, katsoja piti tehdä osalliseksi teatteritapahtumasta.

*Teatterin näyttämö ja katsomo poistetaan ja niiden tilalle rakennetaan yhtenäinen esitys- ja katsomotila, jossa ei ole väliseiniä eikä minkäänlaisia aitauksia. Siinä tapahtuu kaikki toiminta. Tällä tavoin syntyy välitön yhteys katsojan ja näytelmän, samoin näyttelijän ja katsojan välille, sillä katsoja on sijoitettu keskelle toimintaa, se ympäröi ja lävistää hänet joka puolelta.*⁴¹

Artaud ei käsittäkseni halunut tehdä katsojasta näyttelijää eikä osallistaa katsojaa muuten kuin tekemällä katsojasta aktiivisemmän vastaanottajan. Tai paremminkin pakottamalla katsojan aktiivisempaan vastaanottoon. Artaud'n suunnitelmissa tämä tarkoitti uudenlaisen tilajaon lisäksi myös esimerkiksi erilaisia valo- ja ääniefektiejä, joilla katsojan aistit pakotetaan toimimaan.⁴²

38) Artaud, 12-13

39) emt., 13-14

40) Saman asian on tunnetusti myöhemmin kokenut ongelmaksi esimerkiksi Peter Brook (*Space as a Tool*, Brook 1989, 147-151)

41) Artaud, 118-119

42) emt., 117-118

Artaud ei pidä psykologiasta. Kirjoituksessa *Jo riittävät mestariteokset*⁴³ hän esittää miten teatteri on kärsinyt vuosisatojen ajan, renessanssista lähtien, ihmisen ”psykologisoinnin” kourissa. Artaud kokee ongelmaksi myös sen että teatteri käsittelee suuria ja tärkeitä aiheita vain kuvaillen ja kertoen.

*...näyttämöllä on kaikin keinoin yritetty puhaltaa henkeä tosin uskottaviin, mutta jotenkin irrallisiin olentoihin, että rampin toisella puolella on näytelmä, toisella puolen yleisö ja että rahvaalle on näytetty vain oman itsensä peilikuva.*⁴⁴

Artaud'n paheksunta kurkottuu aina Shakespeariin asti. Shakespearea voi syyttää teatterin eristäytymisestä, ”.. käsityksestä, jonka mukaan esitys ei saa koskettaa yleisöä, siihen singottu kuva ei saa panna ruumista liikkeelle, painaa siihen lähtemätöntä jälkeä”⁴⁵. Teatterista on tullut valheen ja kuvitellun näyttämö, varovaisen esittämisen, representaation paikka, vaikka se voisi olla todellisen tapahtuman paikka, tapahtuman, jossa tehdään oikeita tekoja joiden jälkeen yleisö poistuu muuttuneena. Ihmiset kaipaavat Artaud'n mukaan konkreettista kokemusta heitä ympäröivistä ”voimista”. Klassikoiden, kuten antiikin tragedioiden tai joidenkin Shakespearen näytelmien aiheet käsittelevät näitä ”voimia” ja ovat näin ikuisia, Artaud'n aikalaisiakin koskettavia. Mutta klassikoiden muoto, esitystapa, kieli, tapa kommunikoida yleisön kanssa, on aivan väärä, täysin vanhentunut, jos se koskaan on täysin toimiva ollutkaan. Tämän näkemyksen voisi esittää niinkin että se mikä teatterissa on kreikasta peräisin olevan nimensä mukaan olennaista, draama eli toiminta, on siirtynyt liikaa näyttelijöiden ja henkilöhahmojen päiden sisäpuolelle ja ilmaistaan pelkästään tylsänä puheena etäällä katsojasta. Tämä etäännyttäminen on erottanut rahvaan teatterista ja saanut ihmiset hakemaan kokonaisvaltaisempaa kokemusta esimerkiksi kabareesta tai sirkuksesta. Mutta tämä on yksinään vähän kevyt selitys. Taustalla on paljon muutakin.

Mutta tämä ei ole vielä asian vakavin puoli.

*Shakespeare ja hänen jäljittelijänsä ovat aikojen kuluessa saaneet meidät uskomaan taiteeseen taiteen vuoksi, asetelmaan, jossa taide on yhtäällä ja elämä toisaalla.[...] Tämä elämästä irrotettu taidekäsitys, käsitys jonkinlaisesta hurmarunoudesta, jonka tarkoitus on saada vapaa-aikamme miellyttävästi kulumaan, on rappiokauden käsitys.*⁴⁶

Artaud'n mukaan taide ja elämä ovat toisista erillään ja tämä näkyy myös teatterissa. Hän ei suinkaan ole ainoa ajattelija, joka on käsitellyt ”elämän” ja ”taiteen” eriytymistä. Reijo Kupiainen käy kirjassaan *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä* läpi näkemyksiä ja ajattelijoita,

43) Artaud, 92-104

44) emt., 95.

45) emt., 95

46) emt., 96-97

jotka tuntuvat liikkuvan samoilla linjoilla Artaud'n kanssa ja joiden käsitykset ehkä avaavat lisää Artaud'nkin ajattelun taustoja. Kupiainen kirjoittaa teoreettisen ja käytännöllisen järjen erottelusta, teoreettisen järjen ylivoimasta, sille varatusta oikeudesta todeta mitä on oikea tietäminen ja miten totuus määritellään. Teoreettinen järki tai ”silmän viisautta” irrottaa asioita maailmasta, asettaa ne ikään kuin järjen silmän alle, järjen eteen tarkkailtaviksi. Kupiainen kritisoi käsitystä universaalista, objektiivisen tiedon paremmuudesta, purkaa tällaisen tiedonkäsityksen syntyhistoriaa ja esittelee miten ajattelijat, lähinnä 1900 -luvulla, ovat pyrkineet löytämään toisia tietämisen ja totuuden käsittämisen tapoja. Varsinkin Maurice Merleau-Pontyn ajatukset näkymättömästä ja näkyvästä tuntuvat käyvän yksiin ainakin Artaud'n tilakäsityksen kanssa. Kupiainen mukaan Merleau-Pontyn käsitykset perustuvat ontologiaan, joka ”vastustaa perinteisen[...] Heideggerin sanoin 'esillä olevaan kohdistuvan ontologian' tapaa määrittellä olemista näkyvässä olevan olevaisen avulla.”⁴⁷ Merleau-Pontyn mukaan maailma pitäisi yrittää hahmottaa ”sisältäpuolitse”, kehosta käsin. Keskeistä on näkemisen sijaan ”kosketus ja punoutuminen maailmaan siten, että näkemiselle välttämätöntä välimatkaa ei enää ole.”⁴⁸ Näin maailma tulee ihmistä lähelle. Silmän objektiivisuus, ulkopuolelta tarkkailu häviää. Kehon aistii ja tietää näkymättömästä, sitä mikä jää esineellistävän silmä-järjen käsityskyvyn ulkopuolelle. Eikö Artaud pyrikin teatteritilan jäsentelyllään tekemään juuri näin teatteriesityksen katsojalle? Artaud haluaa ympäröidä yleisön, poistaa katsojan ja esityksen välimatkan. Herkistää, avata yleisön aistimaan, ei vain esitystä vaan ympäröivää maailmaa yleensä, ei vain katsomaan sitä jonain itsestä ja elämästä irrallisena objektina.

*Teatteri on ainoa paikka maailmassa ja viimeinen kokonaisvaltainen keino jolla voimme vaikuttaa suoraan elimistöömme ja jolla tällaisena neuroosien ja tunne-elämän turtumuksen aikana pääsemme fyysisin keinoin käsiksi tunne-elämän turtumukseen niin, että sen on pakko antaa myöten.*⁴⁹

Artaud haluaa teatteriesityksen vaikuttavan katsojaan niin kuin käärmeenlumoojan musiikki hänen mukaansa vaikuttaa käärmeeseen. Musiikissa käärmeeseen eivät vaikuta sen henkiset arvot vaan fyysiset värähtelyt, jotka käärme aistii maanpinnasta. Samaan tapaan esityksen on tarkoitus aiheuttaa värähtelyjä, jotka katsoja aistii. Artaud'n tavoite on hurja. Hän haluaa ”kasvattaa” elimistön vastaanottamaan ”hienovaraisimpiakin käsitteitä”. Aluksi on tosin tyydyttävä karkeampaan herättelyyn, vastaanottokyvyn aukaisemiseen.⁵⁰ Kaiken aikaa Artaud julistaa teatterinsa pyrkivän vaikuttamaan ihmiseen suoraan, välittömästi. Välittömän vaikuttamisen keinoja ovat jo mainitut erilaiset kuuloaistin ärsyttämisen keinot: ”Ääniä, huutoja, hälyjä käytetään

47) Kupiainen, 20

48) emt., 20-21

49) Artaud, 101

50) emt., 101—102

alkajaisiksi vain niiden fysikaalisten, toisin sanoen värähtelyominaisuuksien perusteella, vasta myöhemmin niiden symbolisen merkityksen vuoksi.”⁵¹. Eli vasta kun elimistö on herkistetty vastaanottamaan värähtelyjä, vasta kun se on harjaantunut, siirrytään symboliselle tasolle. Artaud ilmeisesti ajattelee elimistön herkistämisen ja värähtelyjen aistimisen toimivan jonkinlaisena ajattelun jatkeena. Että kokonaisvaltaisesti, elimistön kautta ihminen voi ymmärtää jotain, mitä ei silmän tai järjen kautta ole mahdollista ymmärtää. Että siten on myös mahdollista tavoittaa jotain, mikä ei muuten ole tavoitettavissa. En nyt väitä että Artaud tarkoittaa tismalleen samaa kuin Merleau-Ponty, mutta jotain sukulaisuutta heidän ajattelussaan on. Merleau-Ponty tuntuu artikuloivan sen, mihin Artaud pyrkii, mitä Artaud ei kiihkeän näkynsä, tai paremminkin kiihkeän elämäntunteensa keskellä ehdi tai pysty tai yksinkertaisesti halua ryhtyä tarkentamaan. Artaud etsii tietä pois teoreettisen järjen jyrän alta ja löytää, Merleau-Pontyn tavoin, kehosta, ruumiista mahdollisuuden toisenlaiseen asioiden käsittämiseen.⁵²

Artaud'n mukaan teatterin käsittelemät aiheet vaihtuvat psykologisoivan puheen poistamisen myötä. Perinteinen teatteriesitys, näytelmä ja sen näyttelijät ihmistä esittävinä, ihmisluonnetta ja ihmisen arkisia ongelmia representoivana ilmiönä ilmentää yhteiskunnan ja kulttuurin rappiota. Näytelmät käsittelevät ja esittelevät liian pieniä aiheita. Teatterissa ratkotaan "psykologisia tai yhteiskunnallisia ristiriitoja" tai se on "moraalisten intohimojen taistelukenttä"⁵³. Toisin sanoen teatterissa katsotaan vain ihmistä, ihmisluonnon eri puolia, nostetaan peili ihmisen eteen jotta tämä voisi tyytyväisenä katsella itseään. Sitten ihminen katsoo itseään ja ongelmiaan näkemättä maailmaa ympärillään ja uskoo olevansa luomakunnan kruunu ja maailman napa. Paljon vaahdottu Artaud'n teatterin julmuus olisi julmuutta tätä maailmankuvaa ja maailman kokemisen tapaa kohtaan. Artaud haluaa tehdä selväksi, että maailmassa jylläävät ja sitä hallitsevat ihmistä suuremmat voimat. Artaud'n käsityksen mukaan maailma on täynnä julmuutta, elämä on julmuutta, jonkinlaista väistämättömyyttä, kohtalonomaista välttämättömyyttä, joka ihmisen tulee tiedostaa.⁵⁴ Artaud haluaa uuden muotoisessa teatterissaan rävyttää tämän maailman ihmisten ympärille ja syliin, ihmisten

51) Artaud, 102

52) Tämän aiheen piirissä pyörivät tänä päivänä monet esitystaiteilijat ja taiteen tutkijat. Tosiharu Kasai ja Kate Parson käsittelevät aihetta butoh -tanssin näkökulmasta, esimerkiksi butoh -tanssin suhdetta saksalaiseen ekspressionismiin: "There is considerable debate among Butoh dancers and scholars about the extent to which Butoh can be traced to German "Expressionism" and about the extent to which it might appropriately be dubbed 'expressionistic'. Founder of Butoh dance, Tatsumi Hijikata, reportedly trained in the tradition of German Expressionism, as did Kazuo Ohno, before initiating the world of Butoh. This historical link, as well as the improvisational characteristics common to Expressionism and Butoh, inspires some dance historians to emphasize Butoh's 'expressionistic' elements. [...] Waguri notes that the notion of 'identity' or 'personality' came from 'outside' -by which he appears to mean Western countries like the United States - and is inappropriate for describing a Japanese conceptualization of personhood. [...] Thus the notion that the dancer would aim to 'express' who or what s/he 'is' inside, seems to be an imposition of Western ideology onto Japanese Butoh." (Kasai ja Parson 2003, 258)

53) Artaud, 87

54) emt., 124-127

koettavaksi. Hän haluaa näyttää totuuden, ravistella hereille valheesta. Hän on siis tavallaan kovan luokan moralisti. Teatterin pitää muuttua, taiteen pitää muuttua, kulttuurin pitää muuttua. Artaud'n tarve tehdä oikein, muuttaa ihmisten kokemus maailmasta ja tapa kokea maailmaa, sanelee myös hänen teatterinsa keinot ja muodon. Artaud'lle maailma on salaisuuksia, hämärää ja näkymätöntä täynnä. Ihminen ei voi hallita maailmaa eikä sen voimia, joten niille täytyy antautua. Kupiaisen esittelemä teoreettisen järjen yleinen kritiikki on jollain tasolla Artaud'n kanssa samoilla linjoilla tässäkin. Kaikkea ei voi saada haltuun, kaikkea ei voi tietää sillä tavalla kuin teoreettinen järki-ihminen kaiken objektivoivana mittana ja mittaajana pyrkii tietämään.

2.2 Bahtin, kielen muutos ja mahdollisuudet ja Artaud

Bahtinin mukaan Euroopassa oli keskiajalla olemassa kaksi kulttuuria. Kirkon ja feodaalijärjestelmän virallisen kulttuurin rinnalla oli epävirallinen kansan naurukulttuuri. Ero näiden kahden välillä oli jyrkkä. Virallinen kulttuuri oli keskiajalla vakavaa.

Vakavuus on luokkakulttuurissa virallista, autoritaarista, se liittyy väkivaltaan, kieltoihin ja rajoituksiin. Tällainen vakavuus on aina pelon ja pelottavuuden elementti....[...] ... Valta, väkivalta ja auktoriteetti ei milloinkaan puhu naurun kieltä.⁵⁵

Nauraminen oli keskiajan ihmiselle juhlintaan liittyvää vapautumista mystisestä pelosta, luonnonvoimien pelosta ja ennenkaikkea moraalisesta pelosta. Moraalinen pelko ”kahlitsee, ahdistaa ja samentaa ihmisen tietoisuutta...”⁵⁶. Pelko kohdistui kaikkeen mikä oli ”maata kauheampaa”⁵⁷. Pelon voittaminen merkitsi tietoisuuden avautumista uudella tavalla. Juhlissa virallisen kulttuurin syrjäytti hetkeksi epävirallinen totuus maailmasta ja ihmisestä. Keskiajalla tämä voitto virallisesta oli vain tilapäinen ja tapahtui ainoastaan siis juhlinnan yhteydessä. Paluu virallisen kulttuurin, pelkojen piiriin tapahtui heti juhlien päätyttyä. Kansan naurukulttuuri ja virallisen totuuden hetkittäinenkin kyseenalaistaminen kuitenkin valmisteli renessanssin uutta itsetietoisuutta. Bahtin korostaa, ettei kansan nauru ollut vain ”totuuden puolustamisen ulkoinen muoto”⁵⁸ johon virallinen kulttuuri ei juurikaan puuttunut (koska nauruhan ei ole vakavasti otettavaa, se ei siis ollut uhka). Nauru ei ole alempiarvoisempi tai merkityksettömämpi kuin vakavuus. Naurun paljastama totuus muuttuu jos se yritetään kääntää viralliseen, vakavaan.

55) Bahtin, 2002/1965, 82

56) emt., 83

57) emt., 83

58) emt., 85

*Se [nauru] ei vapauta ainoastaan ulkoisesta [virallisen kulttuurin] sensuurista, vaan ennen muuta vahvasta sisäisestä sensuurista, jota ihmisessä on tuhansia vuosia kasvattanut pyhän, auktoriteetin kieltojen, menneisyyden ja vallan pelko.*⁵⁹

Bahtin muistuttaa, ettei virallisen, painostavan vakavuuden vieroksuminen ja kiintymys nauruun läheskään aina ollut ”tietoista, kriittistä ja selkeää vastarintaa”⁶⁰. Keskiajan ihmiselle ei tuottanut ongelmia osallistua hartaana ja täydellä sydämellä ensin virallisen kulttuurin tarjoamaan messuun ja sitten nauraa röhöttää juhlatorilla tapahtuvalle messun parodialle. Tietoinen naurun korostaminen ja virallisen pilkkaaminen oli sitten renessanssin ja kirjallisuuden heiniä. Keskiajan lopulla ”Naurukulttuuri alkoi ylittää ahtaat juhlarajansa ja pyrki tunkeutumaan kulttuurin kaikkiin sfääreihin.”⁶¹ ja rajojen ylitys huipentui renessanssiin.

*Renessanssin kirjallisuus ja muut dokumentit todistavat aikalaisten tunteneen poikkeuksellisen selvästi ja tarkasti suuren historiallisen rajalinjan, ajan radikaalin muutoksen, historiallisten aikakausien vaihtumisen.*⁶²

Naurukulttuuri tarjosi tämän tuntemuksen purkautumiselle sopivat muodot. Ensin tämä näkyi kaunokirjallisuudessa, Bahtinista rikkaimmillaan juuri Francois Rabelais’n teoksissa, ja pian myös jopa protestanttien pamfeleteissa ja teologisissa tutkimuksissa.

*Käyttöön otettiin kaikki vuosisatoja kehkeytyneet muodot, joissa yhtäältä iloisesti voitettiin talvi, mennyt vuosi ja kuolema, ja toisaalta kohdattiin iloisesti kevät, lihavat päivät, teurastettiin karjaa, julhittiin häitä, uutta vuotta jne.*⁶³

Kansannaurun kuvat toimivat ”iloisten, yleiskansallisten hautajaisten ilmaisuvälineenä, kun haudattiin kuoleva aikakausi, vanha valta ja vanha totuus.”⁶⁴

Kielellinen muutos leimaa koko renessanssia. ”...kahden kulttuurin – kansankulttuurin ja virallisen kulttuurin – välinen rajalinja kulki joiltakin osin suoraan kahden kielen, kansankielen ja latinan rajalinjaa pitkin.”⁶⁵ Kansankieli oli uusien näkökulmien, uusien ajattelun muotojen ja uusien arvostusten kieli. ”Se oli elämän, aineellisen työn ja arjen kieli.”⁶⁶ Latina oli virallisen keskiajan kieli, joka heijasti huonosti kansankulttuuria, väärästi sen. Klassisen, Ciceron latinan henkiin

59) emt., 86

60) emt., 86

61) emt., 89

62) emt., 90

63) emt., 90

64) emt., 91

65) emt., 415

66) emt., 415

herättäminen oli itse asiassa kuolinisku latinan valta-asemalle. Paljastui että klassinen latina ei taipunut ilmaisemaan 1500 –luvun arkielämää ja esinemaailmaa. Samalla paljastui myös keskiajan latinan vajaavaisuus. ”Nykyhetki ja sen uusi maailma valaisi Ciceron latinan kasvoja, jotka olivat kyllä kauniit, mutta kuolleet kasvot.”⁶⁷. Bahtin kuvaa keskiaikaista latinaa kaiken tasoittavaksi järjestelmäksi: ”...tietoisuus eli siinä ikään kuin ikuisessa ja muuttumattomassa maailmassa.”⁶⁸. Klassisen latinan, keskiajan latinan ja kansankielen rajalla, kun yksikään ei ollut hallitsevassa asemassa, aika ja historiallinen muutos nousivat latinan peiton alta havaittaviksi. Kansankieli ei tietenkään ollut yhtenäinen ja valmis, sehän oli vasta kehittymässä. Kun yhtenäinen kansankieli puuttui mutta luotiin yhteinen, kansankieleen pohjaava kirjakieli, alkoi ”murteiden välinen intensiivinen vuorovaikutus.”⁶⁹. Murteiden erojen huomaaminen ”selkeytti ja konkretisoi historiallisen tilan tuntemusta, voimisti ja antoi merkityksen paikallisen, alueellisen ja provinsiaalisen ominaislaadun tunteelle.”⁷⁰. Myös eri aikoihin kehittyvät kansankielet vaikuttivat toisiinsa.

*Kielten ja murteiden naiivi ja hämärä rinnakkaiselo päättyi, eikä kirjallis-kielellinen tietoisuus syntynyt yhtenäisen ja kiistattoman vakiintuneen kielen sisällä vaan monien kielten ja niiden välisten suhteiden ja taistelun leikkauspisteessä.*⁷¹

Kielellinen soppa oli melkoinen. Oman kansankielen sisällä murteiden mahdollisuuksien ja rajoitusten tunnistaminen ja kansankielien vertaaminen ja niiden erojen havaitseminen paljasti kielen ”kaikessa suhteellisuudessaan ja inhimillisyydessään spesifinä ja rajallisena kuvana.”⁷². Tämä suo Bahtinin mukaan tietoisuudelle poikkeuksellisen vapauden kieleen nähden. Jopa kieliopin rakenteet muuttuvat joustaviksi.

*Taiteellis-ideologisella tasolla tärkeää on ennenkaikkea kuvien ja niiden yhdistelemisen poikkeuksellinen vapaus, vapaus puhenormeista ja koko vakiintuneesta kielten hierarkiasta. Jaottelu ylhäiseen ja alhaiseen, kiellettyyn ja sallittuun, pyhään ja profaaniin menettää kielessä voimansa.*⁷³

Yhteen kieleen jämähtäminen rajoittaa luovaa tietoisuutta. Kielellinen ajattelu muuttuu vuosisatojen aikana dogmaattiseksi eikä dogmaattisuutta voi voittaa ilman kielellistä muutosta. Oman kielen ulkopuolelle asettuminen on mahdollista vain kun ”... *kielet* olennaisesti *muuttuvat* historiassa, kun

67) emt., 416

68) emt., 417

69) emt., 417

70) emt., 419

71) emt., 420

72) emt., 420

73) emt., 420

kielet ottavat 'mittaa' toisistaan ja maailmasta, kun niissä aletaan tuntea tarkasti *aikojen, kulttuurien ja sosiaaliryhmien rajat*.⁷⁴

*Sitä syvää ja piilevää dogmatismia, joka kätkeytyy kielisysteemin kaikkiin muotoihin, on mahdotonta voittaa kirjallis-taiteellisessa kuvallisessa tuotannossa abstraktin ajattelun keinoin, yhden ja ainoan kielijärjestelmän sisällä.*⁷⁵

Bahtin esittää kielet konkreettisina, sosiaalisina maailmankatsomuksina. ”... *jokainen esine, käsite, näkökulma, arvo ja intonaatio sijoittui kielten-maailmankatsomusten leikkauspisteeseen ja joutui mukaan intensiiviseen ideologiseen taisteluun.*”⁷⁶

Artaud'n ja Bahtinin ajattelussa on löydettävissä yhtäläisyyksiä ainakin siinä, miten he ajattelevat kieltä. Artaud'n halu muuttaa teatteriesityksen ilmaisukieli liittyy selkeästi Bahtinin esittelemään kielen dogmaattisuuden ajattelua kahlitsevaan vaikutukseen. Artaud'n kapina länsimaista sivistystä ja kulttuuria vastaan liittyy hänen kokemukseensa siitä että ajattelu ja kulttuuri ovat erillään aidosta elämästä, todellisesta elämästä, siitä mitä elämä pohjimmiltaan on. Artaud kokee ranskan tai minkä tahansa muun länsimaisen kielen muuttuneen ajattelua kahlitsevaksi, samanlaiseksi kuin Bahtinin esittelemä keskiajan latina. Voisi ajatella että muutama vuosisata kielen puhtautta varjelevaa akatemiaa on tehnyt tehtävänsä. Syntyvaiheessaan vapautta ja mahdollisuuksia pursunneet kansankielet ovat kehittyneet Artaud'n kritisoimien länsimaisten ajattelun järjestelmien myötä, järjen myötä, samanlaiseen joustamattomaan tilaan kuin latina keskiajalla. Ne eivät enää pysty tavoittamaan sitä elämää ja arkea, jota tällä hetkellä eletään eivätkä varsinkaan elämän jatkuvaa muutosta. Kansankielillä on Bahtinin latinalle antamat kauniit mutta kuolleet kasvot eikä ruumista lainkaan.

Järjestelmällinen kieli ja kielioppi on tukahduttanut luovan ajattelun mahdollisuuden, uudistumisen mahdollisuuden. Kielen tutkimus, varsinkin sellainen, jossa pyritään etsimään perustavia samankaltaisuuksia, kieliä yhdistäviä universaaleja lakeja, lienee kiihdyttänyt Artaud'n vaihtoehtojen etsintää. Hän ehkä etsi juuri sellaista avointa ja radikaalia suhtautumista kieleen, jota Bahtin kuvailee. Uuden ilmaisukielen avulla Artaud saisi keinotekoisesti teatterissa aikaan Bahtinin mainitseman vallitsevan kielen kriisin ja sen kautta näköalan laajentumisen. Mutta eikö Artaud pyrikin pidemmälle kuin vain uusien näköalojen avaamiseen? Hän haluaa murskata vallitsevan ajattelutavan, kokemisen tavan ja tätä kautta yhteiskunnan ja kenties hän kokee että vain täydellinen

74) emt., 421

75) emt., 422

76) emt., 420

kielen, myös kieliopin, purkaminen johtaa toivottuun tulokseen. Ehkä Artaud ajattelee, että oikea elämä on puhekielen ja sen hallitsemien ja määrittämien ajattelun järjestelmien vuoksi jo hukattu. Teatteri heijastelee koko länsimaisen kulttuurin rappiotilaa. Ihmiset elävät elämäänsä pimennossa, tietämättöminä toisenlaisesta tavasta, Artaud'n kokemasta vaihtoehdosta. Siksi pitää pyrkiä pois sanoista. Teatterissa pitää eleiden kieltä hyväksikäyttäen etsiä toista olemisen tapaa. Ehkä Artaud ajatteli, että kunhan teatteri tavoittaa ja näyttää tämän olemisen tavan yleisölleen, leviää se yhteiskuntaan hyökyaaltona (tai ehkä paremminkin ruttona) joka vapauttaa elämän olemaan jotain muuta.

Kuuluuko Bahtinin esittelemä kansan naurukulttuuri Artaud'n aiheisiin tai ilmaisukeinoihin? Ei Artaud ainakaan mikään täydellisen synkkämielinen henkilö ole. Ainakin naurun ajatus sisältyy hänen maailmansa.

Animal Crackers [Marx –veljesten elokuva] voisi runolliselta laadultaan hyvin vastata huumorin määritelmää, jollei huumori olisi jo aikoja sitten lakannut merkitsemästä sitä mitä se itse asiassa on: ihmismielen käsittämän todellisuuden täydellistä hajoittamista ja vapaaksipäästämistä.⁷⁷

Tuossa huumorin määritelmässä on selvä yhtäläisyys Bahtinin kansan nauruun. Artaud'n mainitsema todellisuuden hajoittaminen ja vapaaksi päästäminen liittyy selvästi kansan naurun vapauttavaan puoleen, vaihtoehtoisen todellisuuskuvan mahdollistavaan virallisen ja sisäisen sensuurin poistamiseen. Ilmeisesti Artaud kuitenkin uskoo tällaisen naurun kadonneen yhteiskunnasta. Ehkä eleiden kielen kautta löydetyn uuden ajattelu- ja olemistavan myötä myös kansan naurukulttuuri on löydettävissä uudelleen. Ei tietenkään samanlaisena kuin keskiajalla vaan nykyajan elämästä nousevana ja nykyajan todellisuuskäsitystä kyseenalaistavana. Kielen dogmaattisuus johtaa sekä Artaud'n että Bahtinin mukaan ajattelun kahliintumiseen, elämän jäykkyyteen, yksipuolisuuteen. Artaud kokee oikean elämän, luovuuden, vapaan ajattelun hävinneen kielen jämähäntäneiden merkitysten keskellä. Bahtin esittelee historiallisen ajanjakson, renessanssin, jossa tästä kahlitsevuudesta päästiin hänen mukaansa hetkeksi irti. Ehkä Artaud pyrkii yksityisenä ihmisenä saamaan aikaan renessanssin kaltaisen muutoksen yhteiskunnassa. Tähän päivään asti kantaa Artaud'n herättämä kysymys: olemmeko tälläkin hetkellä kielen vankeja? Onko ajattelumme kahleissa? Vaikuttaa siltä että länsimaissa vallitsee pitkälle ajattelun vapaus. Millaista tämä ajattelun vapaus on, kun ajattelua ohjaavat väistämättä vallitsevat kielen ja puheen järjestelmät?

77) Artaud, 167

2.3 Kieli ja ymmärtäminen

Kun kieli nähdään viestimisjärjestelmänä, asioiden, maailman asioiden tilaa kuvaavia arvostelmalauseita välittävänä järjestelmänä, se tuntuu vaativan yhteisen rakenteen, jotta järjestelmä voisi toimia. Voiko mikään järjestelmä toimia ilman rakennetta? Itse asiassa, eikö ole niin, että ilman rakennetta ei ole järjestelmää. Jo järjestelmän ajatukseen sisältyy ajatus järjestyksestä, rakenteesta, jolla jokin toimii. Järjestelmä muodostuu periaatteista ja mekanismeista, jotka muodostavat rakenteita. Jotta yksittäinen kieli olisi *käännettävissä*, jotta sen merkitys voisi välittyä toiseen kieleen, se pitää nähdä järjestelmänä, joka säilyttää merkityksiä ja pitää uskoa että nämä merkitykset on käännettävissä toisille kielijärjestelmille. Yksittäisten kielijärjestelmien, joiden välillä sanan ja lauseen ja sen merkityksen siirtyminen ja tulkinta tapahtuu, taustalla pitäisi olla laajempi, yhteinen järjestelmä, joka mahdollistaa viestin kulun, käännöksen ja ymmärtämisen. Taas sama kysymys: onko olemassa tällaisen järjestelmän mahdollistavaa yleistä rakennetta? Vai onko kielen yleinen rakenne kuviteltu, keinotekoinen, jo niinkin perustavissa tekijöissään kuin subjekti ja predikaatti seuralaisineen ovat, ylhäältä, ulkoa, muualta tuotu muotti, johon kaikki kielet tungetaan. Ehkä se on yhden maailman kokemuksen, Aristoteleen ja aikansa ateenalaisen, ajattelu- ja maailmankokemisentavan synnyttämänä ja sen piirissä oikeaan osuva mutta toisiin kieliin, toisiin maailmankokemisentapoihin nähden sopimaton?

Mitä ja miten me yritämme ymmärtää? Jos yritämme ymmärtää asioita totuuslauseina tai mielipidelauseina tai uskomuslauseina, jotka pyrkivät totuuteen asiointilojen vastaavuutena, on kielen järjestelmä asioiden käännettävyyden takia tarpeen. Tarvitaan järjestelmä, jonka sisällä ymmärretään. Tämä vaatii sitten käsityksen tämän järjestelmän lakien mukaan toimivasta, sen alaisesta ihmismielestä. Täytyy ajatella, että mieli ja sen mukana kieli on jonkinlainen perusrakenteeltaan yhtenäinen, kaikille ihmisolioille ainakin potentiaalisesti samanlaiseksi kehittyvä. Jos yritämme ymmärtää toista ihmistä, hänen tunnettaan, kokemustaan, meidän pitää ymmärtää ymmärtäminenkin jo toisella tavalla. Ymmärtäminen on ehkä kohtaamista, yhteyden tunnetta, empatiaa... ei ilmaisun vastaavuutta asiantilaan. "Olen pettynyt." ei ensisijaisesti ilmottaisi minun olevan tietynlainen määritetty Pettynyt-Lasse vaan se olisi ensisijaisesti maailmassa olemisen kokemuksen tuottama, minussa nostama äännähdys. Se ei olisi ilmaus siinä mielessä, että yrittäisin tietoisesti tai tiedostamatta ilmaista jollekulle toiselle tai itselleni, millainen olen tai millaiseksi koen itseni sillä hetkellä. "Olen pettynyt" olisi vain maailmassa olemisen ilmaus, huokaus, mahdollisesti yhteyden haku tai ylläpito. Siihen ei sisältyisi viestiä, ei informaation välittämistä.

Kaikki on small talkia. Äännähdys päästetään maailmassa olemisen varmistamiseksi, yhteyden ylläpitämiseksi, maailman olemassaolon varmistamiseksi. Huoli maailman olemisesta ja pysymisestä, toisten ihmisten olemisesta ja pysymisestä. Vasta yhteyden ylläpitämisen päälle tulisi kieleen asioiden tiloja vastaavuuden ajatus. Ei siis olisi ensisijaisesti väliä mitä kielessä tapahtuu, mitä se välittää tai välittääkö se mitään, kunhan äänen saa päästää maailmaan ja sen saa kuulla maailmassa.

Ajattelen, että kielioppi ja kieliopin terminologia, niiden tapa jäsentää kieli ja kielenkäyttö, tulevat kieleen ulkoa. Ne eivät kuuluu jokaiseen kieleen vaan ovat yksi tapa nähdä ja käsittää kieltä. Kieli ja kielet kolonisoidaan ja yhdenmukaistetaan kieliopin ja terminologian avulla. Huomaamatta tai huomaten. Tämän kolonisaation mukana tapahtuu onnettomuus. Kokonaisia kokemisen tapoja häviää. Häviää maailmankokemus, jonka muokkaama tietty kieli ja juuri sen "rakenne" on. Jonka jälki, heijastus ja aikaansaannos kieli on. Johon kieli on rakentunut, muodostunut, syntynyt, kehittynyt ja jossa tuo maailmankokemus, kokemus maailmasta, siitä mitä ja miten maailma on, myös elää ja jonka mukana se kuolee. Voidaan väittää, että esimerkiksi kulttuurien kohtaaminen ei olisi mahdollista ilman yhteistä kieliterminologiaa ja sen mahdollistamaa käännettävyyttä ja yhteistä ymmärrettävyyttä. Eihän toista kieltä voi oppia ilman oppia merkityksestä, tarkoituksesta, ilman yhteistä kieltä, yhteistä kommunikointitapaa. Eikö? Eikö juuri kielioppi, kieli ajattelu ja jopa "kulttuurien kohtaamisen" ajatus estä toisen "kulttuurin" kohtaamisen sellaisena kuin se on? Omassa olemisessaan. Omassa "kielessään". Kieliopin ja sen määrittämisen merkityksen kääntämisen ja tulkinnan kautta astutaan niiden määräämään yleiseen välitilaan. Ollaan jollain keinotekoisella välivyöhykkeellä, neutraalilla ei-kenenkään-maalla. Tämä ei ole Bahtinin esittelemä hedelmällinen kielten ja kulttuurien törmäyspaikka. Tämä ei mielestäni ole hyvä asia. Ei olla kenenkään maaperällä, ei kenenkään luona kylässä, ollaan ei-missään. Ollaan virtuaalisessa avoimen yhteyden kuplassa, joka ei ole aito, avoin yhteys vaan yhteyden irvikuva, yhdeltä puolelta määrätty ja rakennettu mukayhteys. Jos aitoa kohtaamista tällaisessa tilanteessa pääsee tapahtumaan, se tapahtuu koska ymmärtäminen, yhteyden tunne, pääsee syntymään määräävän kielen ohi, "yhteisestä" kielestä huolimatta - ei sen ansiosta.

Olen seuraavassa yrittänyt hahmotella sellaisia rippeitä, jälkiä, jäämiä jostain toisesta tavasta kokea maailma, joita suomen kielessä kieliopillistamisesta huolimatta oletan olevan. Olen yrittänyt olettaa, aavistaa, arvata, keksiä lisää, nähdä toisin, nähdä väärin, ymmärtää väärin. Joku saattaisi puhua tällaisen yrityksen yhteydessä dekonstruoimisesta. Purkaa ja kaivaa aavistusten avulla esiin mahdollista suomen kieleen piiloutunutta tapaa tai ainakin kehitellä fantasiaa siitä mitä se olisi. Mitä löytyy, mitä lähtee avautumaan, lähtekö jokin paljastumaan tai kehittymään? Löytää tai kehittää suomen kielen kantama tai innoittama maailman käsitys.

2.4 Miten ollaan olemassa?

Olemassaolo. Olemassaolo? Eikö se ole jotakuinkin sama asia kuin olla olemassa. Mikä on olema?

Olen tarttunut *olema* -sanaan. Onko *olema* mikään oikea sana? Se on käytössä kun puhutaan olemassa olemisesta, olemassaolosta, mutta yksittäisenä substantiivina sitä ei löydy sanakirjoista eikä sitä myöskään sellaisena käytetä. Miten *olema* -ilmausta sitten yleensä käytetään? Puhutaan jonkin asian olemassa olemisesta tai olemassaolosta.

Laeskuus o hyvä olemassa joka se oeeke ossoo käätee.

(Laukaa, [kerännyt] L. Leinonen, 1932) ⁷⁸

Seuraavassa lähestyn asiaa suorastaan tyhmäksi heittäytyen. Miten "ollaan olemassa"? Huomaan, että en kysy "*mitä on olemassaolo?*" vaan "*miten ollaan olemassa?*". Ollaanko olemassa niinkuin "ollaan juomassa" tai "ollaan syömässä"? Juomaan voi ryhtyä aloittamalla juomisen. Syömään voi ryhtyä aloittamalla syömisen. Voiko olemaan ryhtyä aloittamalla olemisen? Eikö oleminen ole jollain tavalla perustavampaa kuin syöminen ja juominen? Olemaan ei niin vain ryhdytä. Vaikuttaa siltä että olemassa ollaan koko ajan. Mitä tapahtuu juomassa tai syömässä olemiselle kun juominen tai syöminen lopetetaan? Ei olla enää juomassa. Ei olla enää syömässä. Mitä tapahtuu olemassa olemiselle kun oleminen lopetetaan? Ei olla enää olemassa? Mutta miten oleminen lopetetaan? Kuolemalla? Ehkä ihmisen tai muun elävän osalta niin, ehkä ei niinkään, jos ajatellaan kuolemaa vaikkapa palaamisena elämän suureen kiertokulkuun. Ja entäs sitten esineen olemassa olo? Miten esine kuolisi?

Nyt juomaan sieltä! Nyt syömään sieltä!

Mitä tarkoitetaan kun sanotaan tuolla tavalla? Ruuan laittaja voi huutaa pellolla perunan nostossa olevalle talkooväelle "Nyt syömään sieltä!". Hän tarkoittaa ehkä, että talkooväen on aika pitää tauko työnteosta, siirtyä pois pellolta, ehkä taloon, tai ainakin kerääntyä pellonlaitaan, ja syödä, pitää syömätauko. "Nyt syömään sieltä!" onkin tässä jollain tavalla samassa merkityksessä kuin kehoitus "Nyt pöytään sieltä!". "Nyt pöytään sieltä!" tuntuu kylläkin viittaavan johonkin konkreettisempaan

78) Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, Aineistopalvelu Kaino, Sananparsia Laukaalta

kuin kehotus tulla syömään. Se on selkeä kehotus, joka ilmaisee siirtymisen tila-paikasta⁷⁹ toiseen, sieltä, tässä tapauksessa pellolta, pöydän ääreen. Kehotus tulla syömään tuntuu epämääräisemmältä. Mihin se kehottaa siirtymään? Ei mihinkään? Epämääräisesti jonnekin, missä syödään? Mutta onko "Nyt syömään sieltä!" sittenkään sen epämääräisempi kuin "Nyt pöytään sieltä!"? Voisiko kehotus syömään tulosta olla *pöytää* vastaavasti kehotus tulla jonkin *syömän* ääreen? Siirtyä syömisestä tila-paikkaan, *syömään*, jossa syöminen tapahtuu. Kun kehottaja kehottaa "Nyt pöytään sieltä!", hän ei välttämättä tarkoita juuri tiettyä pöytää, jonka ääreen haluaa talkooväen siirtyvän. Ehkä hän, sanoessaan "pöytään", itseasiassa vain ilmaisee, että ruoka on valmista, valmistelut on tehty, siirtyä tähän tila-paikkaan, jossa syöminen voi tapahtua. Sanoessaan "syömään", hän tarkoittaisi samaa asiaa. *Syömä* olisi tässä yhteydessä aivan yhtä konkreettinen asia kuin *pöytä*. "Nyt juomaan!" olisi tietysti samaan tapaan kehotus lopettaa ainakin hetkeksi se juuri nyt siinä tila-paikassa tapahtuva touhuaminen ja siirtyä *juomaan*.

Kun on siirrytty syömään tai juomaan, voidaan kehottaa tai todeta vielä erikseen "Nyt syödään!" tai "Nyt juodaan!". Ja siinä sitä sitten syödään tai juodaan. Entä kun syödään ja juodaan yhtä aikaa? Ollaanko silloin sekä syömässä että juomassa? Kylläpä hyvinkin. Tässä paljastuu, etteivät nämä syöjä ja juoma ole samanlaisia tila-paikkoja kuin esimerkiksi vanhan talon eteinen ja tupa. Eteisessä ja tuvassa ei voi olla samanaikaisesti.⁸⁰ Kun ollaan *syömässä*, voitaisiin myös sanoa, että ollaan *aterioimassa* tai *ruokailemassa*. Näissäkin tila-paikoissa voidaan olla samanaikaisesti. Ne eivät ole toisiaan poissulkevia, toisilleen vaihtoehtoisia. Ehkä tästä huomiosta on saatavissa jotain irti. Onko edellämäinittuja tila-paikkoja olemassa ilman että joku puhuu niistä? Olisiko mahdollista ajatella niin, että nimenomaan ja sillä hetkellä, kun sanotaan "syömään", tuo sanominen vasta avaa *syömä* -nimisen tila-paikan olemassaolevaksi. Kun joku toinen sanoo "aterioimaan", vasta tuo sanominen avaa *aterioima* -nimisen tila-paikan olemassaolevaksi tuon *syömä* -nimisen rinnalle. Tila-paikka syntyisi siis vasta sanomisen kautta, se ei olisi ennen sitä. Ja toisen sanomalla avaama tila-paikka ei siis syrjäyttäisi toisen sanomalla avaamaa, vaan *aterioima* avautuisi *syömän* rinnalle, olemaan sen kanssa. Näin ajateltuna nyt ei puhuttaisi *aterioimisesta* ja *syömisestä* synonyymeinä, samaa tarkoittavina sanoina siten, että ne viittaisivat samaan asiaan. Toisen "aterioiminen" olisi toisen "syöminen". Tämä pätee tietysti myös yhteenkin henkilöön, joka puhuu sekä *aterioimisesta*, *syömisestä* että *ruokailemisesta*. Hän ei puhuisi edellisistä täysin yhtäaikaan (onhan hänellä vain yksi suu...) vaan jokaisesta vuorollaan, avaten aina uuden tila-paikan jokaisen kohdalla. Koskisiko tämä myös ajattelua? Ehkä ainakin kieleksi artikuloituneita ajatuksia?

79) Mikä ihmeen "tila-paikka"? Tämä yhdistelmä tuntuu kuvaavalta ja käyttökelpoiselta tässä yhteydessä.

80) Paitsi kynnyksellä seisten, toinen jalka eteisen puolella ja toinen tuvan, mutta silloin ei ole kuitenkaan kokonaan molemmissa tiloissa vaan puoliksi molemmissa tiloissa.

Mikä tökkii? Vaikuttaa tuhlailevalta? Tässä täytyykin hyväksyä rajattomuuden ajatus: maailma ei ole rajallinen tila, se ei täyty vaihtoehdoista, siksi ei tarvitse säästellä ja ajatella että yksi olisi parempi kuin monta. Se että monta ilmaisua viittaa samaan, pysyvään asiaan ei ole rajattomuuden ajatuksen kannalta sen parempi kuin että monta ilmaisua viittaa aina omaan kohteeseensa, tai paremminkin ei viittaa itsensä ulkopuolella olevaan kohteeseen vaan synnyttää itsensä "omana kohteenaan" aina, joka kerta mainittaessa, lausuttaessa, uudelleen. Ei ole olemassa rajoitettua tilaa, jota ne täyttäisivät, johon niiden pitäisi mahtua ja jota pitäisi sen takia säästellä.⁸¹ Meidän pitäisi pitää yksinkertaisuutta arvona sinänsä, jotta monen asian yhteen viittaavuus olisi jotenkin ensisijaisempaa kuin monen moneen. Miksi yksinkertaisuutta pitäisi sitten arvostaa? Koska se on kaunista? Koska se säästää? Koska se on helpompaa? Hyviä, puoleensavetäviä perusteluja, mutta ei pakottavia.

Palaan vielä hetkeksi syömän ja juoman tila-paikankaltaisuuteen. Ajatellaan, että joku kysyy "Missä sinä olet?". Silloin toinen voi vastata "Juomassa!". Eikö se, joka on "juomassa" ole selvästi jossain tila-paikassa? Eihän muuten kysyttäisi *missä?* *Juoma* on siis tältä kannalta ajateltuna paikka. *Juomalla* ei ole niin sanottua fyysistä ilmenemistä tässä maailmassa vaan se syntyy milloin minnekin, sinne ja siellä missä se sanomisen ja toiminnan kautta tulee maailmassa olevaksi. *Juoma* on tila-paikka, se missä juodaan, missä juominen tapahtuu. Mikä tahansa paikka on *juoma* jos siellä juodaan. Ja mikään paikka ei ole *juoma* jos siellä ei juoda. Toisaalta ei ole välttämättä mitään paikkaa ennen *juomaa*. Tarkoitan, että ei ole niin että ensin on jokin paikka, johon mennään juomaan ja sitten tämä paikka muuttuu juomaksi. Paikka syntyy paikaksi vasta muuttuessaan *juomaksi*. Vielä kerran: maailma ei ole tyhjiä, nimeämistä odottavia paikkoja täynnä. Maailma muuttuu paikoiksi, *juomiksi*, *syömiksi*, vasta toiminnan, tapahtumisen kautta. Tässä on hahmollaan tämän ajattelutavan yhteys teatteriin ja yritän vielä palata siihen.⁸²

Mitä sinä siellä teet? Olen juomassa juomaa! Olen juoma-tila-paikassa yhtä juoma-sen-mitä-

81) Ihmisen maailmassa on olemassa täyden ja täyttymisen ja tyhjän ja tyhjenemisen käsitteet, samoin lisääntymisen ja vähenemisen käsitteet. Se, että ne ovat ihmisen maailmassa, ihmisen kielessä, ei tee niistä maailmassa olevia, eikä maailmaa perustavalla tavalla niiden mukaiseksi. Tai tekee kai sille, joka noiden käsitteiden pohjalta uskoo maailman olevan niiden ilmaiseman kaltainen. Mutta käsitteet ovat vain käsitteitä ja maailma niiden ulottumattomissa voi olla mitä tahansa muutakin tai ei mitään. Ihmisen esineet heijastavat tapoja käsittää maailma. Siksi muki voi olla täynnä maitoa tai ämpäri puolillaan marjoja. Sadevesi ei kuitenkaan täytä maakuoppaa ellei ihminen koe tai päättelee sen niin tekevän. Eikä kuoppa täyty vedestä ellei ihminen sitä täyttymistä veden kuoppaan putoamiseen ja siihen jäämiseen aseta, yhdistä. Ei ole täyttymistä ilman ihmistä. Ei olisi täyttymisen ilmiötä ilman ihmistä. Osa vedestä vain sataisi kuoppaan siinä missä muuallekin ja olisi sitten siinä.

82) On kiinnostavaa mutta tässä yhteydessä tuntuu epäolennaiselta pohtia mitä juominen fyysisenä tekona on (pitääkö nesteen kulkea kurkusta alas vai riittääkö että on juoma-astia kädessä tai että on aikomus juoda tässä ja nyt tai tässä ja kohta). Toisaalta *juoma* voisi olla jo teon aikomuksessa, mahdollisuudessa juoda.

juodaan kanssa. Ottakaa nyt siitä niitä syömiä... Nyt juomaan kahvia! /Nyt juomaan kahvit? Nyt olemaan? (Tule) juomaan sieltä! (Tule) syömään sieltä! (Tule) lämpimään sieltä! "Käymään vaan tänne tullaan eikä olemaan" (Junnu Vainio). Jossain voidaan olla käymässä tai olemassa. Toiminta tapahtuu juuri nyt, sillä hetkellä eikä ennen sitä tai sen jälkeen. Joku on juuri sanomisen hetkellä tekemässä mainittua asiaa. Olen kaatamassa. Voisitko kaataa sitä kahvia! Olen kaatamassa! No ei siltä näytä! Missä isä on? Puita kaatamassa. Särkee päätä. Olitko eilen kaatamassa? Olin.

Ovatko asiat vai ovatko asiat olemassa? Tarkoittaako "asiat ovat olemassa" samaa kuin "asiat ovat"? Miksi siinä tapauksessa käyttää koko olemassa -ilmaisua? Onko olemassa -ilmaisu turha? Onko se saman asian toistamista? Tuoko se mitään lisämerkitystä lauseeseen "asiat ovat"? Jos todetaan, että ei tuo, onko silloin parempi, suositeltavaa sanoa lyhyemmin ja ytimekkäämmin, vähäeleisemmin, nopeammin "asiat ovat". Miksi näin olisi?

*...**.***... Joogapomppijat...*.**...*.***.***.⁸³

Miksi sanomme että asiat ovat olemassa? Miksi emme vain sano, että asiat ovat? Sanomme joskus, että kahvikuppi on olemassa, emme ainoastaan, että kahvikuppi on. Kun puhumme asioiden olemassaolosta puhumme niistä kuin eri tasolla. Irti arjesta. Yhdellä puheen tasolla asiat ovat, toisella puheen tasolla ne ovat olemassa. Ovatko asiat olemassa vain silloin kun puhumme asioiden olemassaolosta? Kun asioiden olemassaolosta ei puhuta, ne eivät ole olemassa vaan ainoastaan ovat? On eri asia kysyä "mitä on?" ja "mitä on olemassa?". Jos kysytään "mitä on?", voidaan pohtia mitä on ja alkaa luetella sitä mitä on ja mitä ei ole. "Mitä on?" odottaa vastausta, joka esittää maailman liikkeettömänä, kuolleena, paikallaan olevana. Jos kysytään "mitä on olemassa?", maailma herää eloon, paljastuu liikkeeksi, eläväksi, muutoksesi. Asiat ovat olemassa. Se että ne tapahtuvat, ovat tapahtuvia, tapahtumia, tulee esiin. Sen sijaan että rajaisimme ja luettelisimme mitä on ja mitä ei ole, ajaudumme pohtimaan miten asiat ovat. Mitä on oleminen? Mitä "olemassa" tarkoittaa?

Mikä on se asia, joka on saanut minut pohtimaan sanaa olemassaolo ja sitten johtamaan siitä, jopa jossain mielessä puolittain keksimään, sellaisen sanan kuin olema? Vaikea sanoa. Mieleni on vain tehnyt kysyä mitä olema -sanaan mahtaa kätkeytyä. Käytämme sanaa olemassaolo mutta emme

83) Tätä kirjoittaessani mieleeni nousi jostain tuo sana. Joogapomppijat. Joogapomppijathan, tai paremmin tunnettuna joogalentäjät osallistuivat vuonna 1995 ja 1999 eduskuntavaaleihin Luonnonlain puolueen nimissä. Joogalento perustuu transsendenttiseen mietiskelyyn (TM), jonka tunnetuimpia edustajia on elokuvaohjaaja David Lynch. Luonnonlain puolueen ohjelmassa oli monien hienojen tavoitteiden joukossa mm. 7000 hengen joogalentäjien lentueen perustaminen ja ylläpitäminen valtion toimesta. Lentueen oli tarkoitus "kohentaa hallituksen ja kansakunnan ilmapiiriä ja kohentaa kollektiivisen tietoisuuden laatua" (Luonnonlain puolueen yhteiskunnallinen uudistusohjelma, <http://www.fsd.uta.fi/pohtiva/ohjelma?tunniste=llpohjelma1995>, tieto haettu 7.2.2008). Miksi joogapomppijat sana pomppasi esiin? Tunnenko olevani samoilla linjoilla kuin joogapomppijat? En tunnusta.

sanaa olema. Minulla on ollut aavistus siitä, että jos olema -sanaan perehtyy, sen kautta paljastuu jotain. Tämä aavistukseni on johdattanut minua, se on selvää. Uskoni siihen että olema kätkee jotain, johdattaa etsintääni. Olenko siis myös itse rakentanut sen, minkä koen olevan paljastumassa vai olenko paljastanut jotain "todellista", jotain suomen kielen formalisoinnissa hautautunutta ja nyt minun esiinkaivamaani. Olenko tehnyt ajattelu-arkelogisen sankariteon? Välillä tuntuu siltä. Voihan olla niinkin, että olen kehittänyt olema -kehitykset vain omassa päässäni. Että niillä ei ole minkäänlaista pohjaa. Se on minulle ihan hyväksyttävä vaihtoehto, vaikka syökin aika lailla arkeologisen löydöksen mukana tulevaa glamouria. Pidän kuitenkin olema -pohdiskelussa ilmenneitä asioita kiinnostavana tapana ajatella maailmaa, olemista, oloa, olemaa.

Se, että kielipeli on pelattu jossain muussa kuin suomen kielessä ja todettu sen jälkeen yleisesti ja yleispätevästi läpikäydyksi ja pelatuksi ja sen vaikutukset ja seuraukset tietynlaisiksi ja tunnetuiksi, ei tarkoita, että suomen kielen pelaamaton kielipeli, sen kulku ja seuraukset todella tiedettäisiin jo ennen sen pelaamista. Kielipeli pitää pelata jokaisessa kielessä ja sopivin väliajoin aina vaan ja uudestaan.

Tällä tavalla pelaamalla en tietenkään pääse mihinkään lopputulokseen. Homma tuntuu leviävän käsiin. Onko sen tarkoituksaan pysyä kasassa? Mihin tämä vie? Voiko tämä viedä mihinkään? Kuljenko kohti jotain hedelmällistä ajattelutapaa, kokonaiskuvaa, johtopäätöstä, lopputulemaa, ratkaisua? Mitä yritän tehdä? Möyhentää, myllätä maaperää? Kehitellä vaihtoehtoa? Kuljenko väijäämättä tähän suuntaan? Olenko antautunut, luovuttanut itseni asialle⁸⁴ vaikka minun pitäisi hallita sitä? Olenhan ihminen ja tarkoitettu hallitsemaan maailmaa ja asioita siinä? Ei tämä ole mikään tieteellinen tutkielma! Pitäisikö minun jotenkin todistaa, että pystyn hallitsemaan asian ja kesyttämään sen? Vai pitäisikö minun pystyä hallitsemaan ja hillitsemään itseni ja ajatukseni poukkoileva kulku? Tiede on maailman hallinnan alue. Tiedettä tulee tehdä järkevasti, halliten, suunnitelmallisesti, järjestelmällisesti. Epäjärjestys ei kuulu tieteen piiriin. Tieteen tekijä pyrkii saamaan tutkimuskohteensa haltuunsa. Jos en halua hallita näitä asioita, mitä teen tieteen piirissä? Onko tiede hallintaan pyrkimistä vai hallintaa? Eikö ole jo todettu, ettei maailmaa voi saada haltuun? Tieteessä ihminen pyrkii maailman hallintaan tietäen, ettei koskaan tule saamaan sitä

84) Mille *asialle*? Sille, jonka olen antanut tai ottanut ajatteluni tehtäväksi, teatteri. Mutta olenko jo karannut siitä liian etäälle? Mikä on liian kaukana? Se mistä ei voi enää palata? Entä uusien maastojen ja kulkujen kartoittaminen? "Vanha" epämääräisenä kiintopisteenä takana? Miksi kuljen uudessa maastossa? Kartoittaakseni uusia saalistusalueita? Löytääkseni rikkauksia? Uusia maita hallittavaksi, viljeltäväksi? Voinko (deonttisessa mielessä) kulkea vain kulkemisen riemusta? Pitääkö tieteellisyyttä tavoittelevan tutkielman taustalla olla hyödyn tavoittelu? Hyöty kenelle? Minulle? Tieteelle (tuskien nyt pro-gradu -tutkielman kautta)? Oppialalle (tutkijain volyymin tai halutun laadun kautta esittelykelpoiset tulokset taloudelliset edellytykset mahdollistavalle valtio-byrokratialle)? Pääsenkö näistä kuluista enää teatterin alueelle? Vai olenko siellä sittenkin kaiken aikaa? Kulkeutuuko, leviääkö teatterin piiri sinne minne kuljenkin, koska minä olen teatterin ajattelija, teatterin tekijä? Jokaisen teatterin kanssa tekemisissä olevan mukana? Tämän estämiseksi pitäisi määritellä, lukita teatteri ja sanoa kuka sitä saa levittää ja millä ehdoilla.

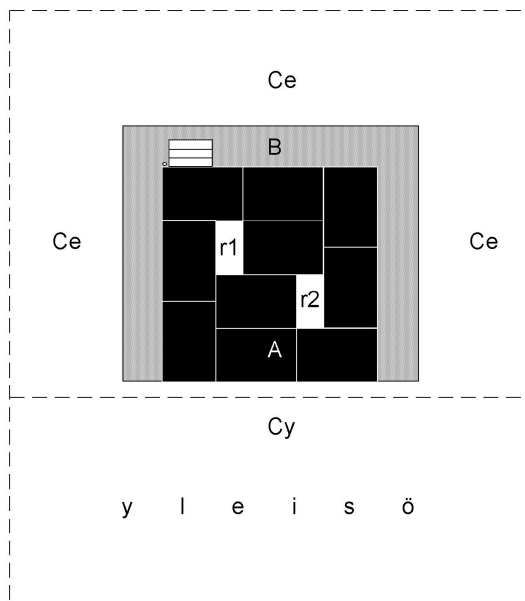
lopullisesti haltuunsa. Luonnontieteiden, kognitiotieteen, Fysiikan Suuren Kaikenselittävän Yleisteorian kehittäjät pettävät itseään uskoessaan tieteen selitysvoimaan? Eivät petä itseään, hehän todennäköisesti ja omista lähtökohdistaan perustellusti tai uskomisen tahtomisen kautta ovat oikeassa henkilökohtaisella tasolla. Mutta he pettävät itsensä ja yleisönsä, ei-tieteentekijät, esittäessään (tai salliessaan tieteen popularisoijien esittää) teoriansa ja uskomuksensa yleisenä totuutena.⁸⁵

En yritä olla nokkela! En yritä outsmartata tiedettä. Siinä mielessä tämä on rehellistä kysymistä.

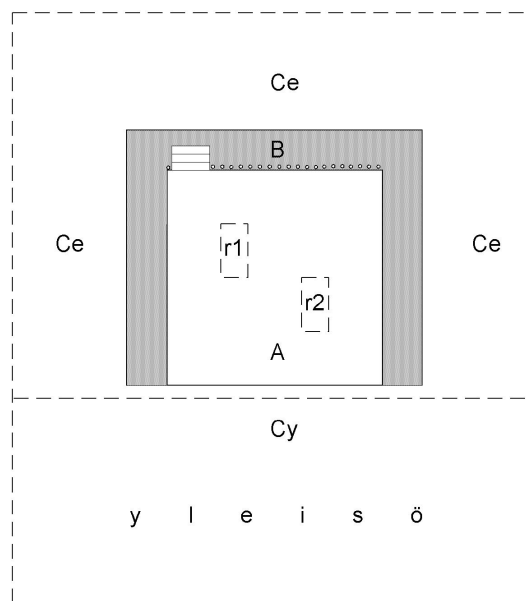
Minusta tuntuu, että teatterissa paljastuu jotenkin se tapa, jolla me maailmaa hahmotamme, rakennamme, käsitämme tai jolla maailma hahmottuu, rakentuu, käsitteellistyy meissä. Vai hahmotanko minä maailmaa niinkuin hahmotan, hahmottuuko maailma minussa teatterinomaisena, koska teen ja ajattelen teatteria? Miten se sitten hahmottuu? Ehkä en pysty sitä saamaan tämän paremmin esiin. Onko asian purkaminen ajattelun vyöryn kautta keino saada tällaisessa kirjallisessa esityksessä edes pilkahtamaan se jokin, joka siltä tuntuu aina karkaavan? Saako tällaisessa tieteellisessä tutkielmassa yrittää tuoda esiin ja luoda epämääräisyyden, kaaoksen tunnun? Saako yrittää ilmaista jotain? Tai paremmin antaa tulla ilmi? Antaa ilmaantua? Ehkä voin kuitenkin venyttää tätä maailman rakentumisen ajatusta hieman itsestäni uloskin päin. Rohkenenko yrittää sanoa jotain yleistä? Pitäisikö minun edellä kirjoittamani pohjalta pyrkiä olemaan pyrkimättä mihinkään yleiseen? En taida kuitenkaan malttaa. Teatteriesitys ei olisi kuvaus siitä, miten rakennamme maailmaa. Teatteriesitys ei kuvaisi maailman rakentumista. Maailma todella rakentuisi teatteriesityksessä siten miten arjessakin, mutta selvemmin, maailman rakentumisen tapa olisi kirkkaampi, esillä, paljastuneena. Samaan tapaan mutta voimakkaammin. Mistä se johtuisi? Siitä että ihmiset varta vasten kokoontuvat teatteriin ja antavat sille näin mahdollisuuden rakentaa maailmaansa, vaikuttaa maailmaansa? Siitä että teatteri toimintana on luonteeltaan sellaista, maailman olemisen tapa tiivistyy siinä? Olema -ajatus liittyy tähän samaan asiaan. Teatteri maailman rakentamisena ja rakentumisena vastaa jollain tavalla sitä miten arjessa rakennamme ja ylläpidämme yhteistä maailmaa ja omia maailmojamme. Jokainen omaamme ja tätä yhteistä samoin. Olen yrittänyt välttää perusteiden hahmottelua, koska uskon, että pysyviä, lopullisia perusteita ei ole. Vai yritäkö vain uskoa niin, uskotella itselleni niin, koska jostain syystä minulla on sellainen käsitys että niin pitää uskoa? Ja samalla kuitenkin haen perustavia perusteita, joiden hakemista olema -ajatuksen käsitteleminen ehkä sittenkin tavallaan on. Puranko ehkä vain purkaakseni, todistaakseni ettei mitään ole vai toivonko löytäväni jotain purettavan alta, jotain

85) Tulee mieleen lähetyssaarnaajan "oikeus" levittää oman uskonsa totuutta, *Oikean* Jumalan sanaa vääräuskoisille, lapsellisille, oppimattomille pakanoille.

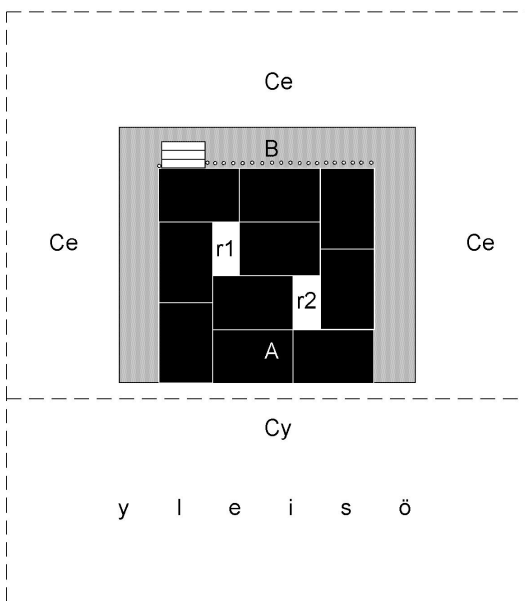
vanhaa ja arvokasta tai pystyvänä rakentamaan purkutähteistä jotain uutta ja loistokasta? Kun siis olema -ajatuksen kautta pohdin sitä mitä on tai miten maailma on, pohdin samalla mitä ja miten teatteri on. Ja kun pohdin mitä teatteri on, pohdin samalla millainen ja miten maailma on.



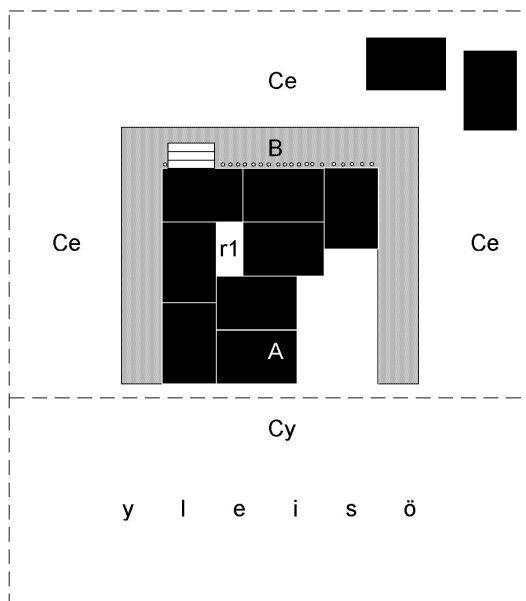
Kun lesket lempivät - tilaratkaisu
Tilanne 1



Kun lesket lempivät - tilaratkaisu
Tilanne 2



Kun lesket lempivät - tilaratkaisu
Tilanne 3



Kun lesket lempivät - tilaratkaisu
Tilanne 4

Ohessa olen hahmotellut Tampereen Ylioppilasteatteriin ohjaamani *Kun lesket lempivät* -esityksen tilaratkaisun. Tilanteessa 1 alue A on "esiintymislava", joka muodostuu kymmenestä 150cm*100cm*80cm kokoisesta palasta. Alue A on siis 80cm lattiatasoa korkeammalla. Alueella A

on kaksi reikää: r_1 ja r_2 . Alue B on lattiatasolla. Se muodostuu räsymatoista ja se ympäröi aluetta A kolmelta suunnalta. Alueen B katkaisee puolittain porrasedlementti, jota pitkin pääsee alueelta C(e) alueelle A ja toisinpäin. Alue C(e) ympäröi alueita A ja B. Alue B on alueiden A ja C(e) välissä paitsi alueen A yleisöä kohti olevalla sivulla. Alue C jakautuu kuvan mukaisesti kahteen osaan, C(e):hen (e=esiintyjät) ja C(y):hyn (y=yleisö). C(e) on alue, jossa esiintyjät eivät esiinny vaan valmistautuvat esiintymään (ja tässä on nyt tarpeetonta pohtia sitä onko jo esiintyjien esillä olo välttämättä esiintymistä) ja C(y) on alue, jossa yleisö seuraa esitystä. Sekä C(e) että C(y) ovat alueen C osa-alueita. C ei siis ole varsinainen esiintymisalue vaan esiintyjille valmistautumisalue ja esityksen seuraamisen alue ja yleisölle esityksen seuraamisen alue.

Tilanteessa 1, esityksen alussa, esiintyjät alkavat esityksen lähdettyä liikkeelle rakentaa tilannetta 2. Yksi esiintyjä kertoo yleisölle miten esitys pääpiirteissään tapahtuu, kauanko se kestää, pyytää sulkemaan kännykät... voidaan ajatella että esitys käynnistyy yleisön kanssa samalta tasolta. Alkuvalmisteluina esiintyjät asettavat alueen A peitoksi valkoisen kankaan, jonka reunat ylittävät lattiatasoon saakka. Reiät r_1 ja r_2 jäävät kankaan alle mutta erottuvat alueesta A, koska kangas menee niiden kohdalta lontolle. Alueen A yleisöstä kauempana olevalle sivulle esiintyjät nostavat pystyyn, alueen A "takaseinäksi", 20 kappaletta 3-5 -metrisiä leppiä ja haapoja. Alueen A reunamille, valkoisen kankaan päälle, jokainen esiintyjä asettaa yhden kahvikupin asetteineen. Kun nämä teot on tehty, esiintyjä J-P Kiuru siirtyy alueelta C(e) portaiden kautta alueen B yli alueelle A. Siellä hän alkaa puhua Simo Kämäräisenä, esityksen henkilönä, näytelmän tekstiä.

Yleisölle näytetään siis se miten esityksen maailmaa rakentuu. Ensin esiintyjät ovat tilanteessa esiintyjien roolissa, he ovat valmistelleet esityksen ja aikovat sen esittää, yleisö yleisön roolissa, he ovat tulleet seuraamaan esitystä. Esitystila valmistetaan esitystilaksi yleisön edessä. Tämä muistutuksena sen rakentumisesta tämän perusolotilamme päälle, sen varaan, siitä lähtien. Yleisö ja esiintyjät ovat todellakin aluksi samalla tasolla. Kun lesket lempivät -esityksessä esityksen maailma on konkreettisesti toisella tasolla. Se on lattiatasosta nostettu alue, tila, paikka. Tästä keinotekoisesta nostosta, keinotekoisesta toisesta tasosta esiintyjät erottaa vielä valkoinen kangas, joka on rakenteiden peittona, kätkee ne mutta reikien kohdalla olevien lontojen kautta myös muistuttaa noiden rakenteiden olemassaolosta. Toisaalta reiät eivät enää ole reikiä sillä tasolla, jonka valkoinen kangas muodostaa rakenteiden päälle. Valkoinen kangas on jo taas oma tasonsa ja notkelmat siinä ovat notkelmia siinä, eivät vain ja välttämättä ollenkaan jotain merkkejä jostain sen alla olevasta aukosta perustassa ja tätä kautta merkkejä perustasta. Ohut kangas erottaa esityksen arjen maailmasta, sen rakenteista, niistä säännöistä jotka liittyvät tuohon jokapäiväiseen maailmaan. Nyt

arki on peitetty. Tällä alueella, joka on nostettu esiin tässä tilassa, korostettu ja peitetty, eivät päde säännöt tai lait, jotka pätevät sen ulkopuolella, vieressä, alueella C(e) ja C(y). Alueen A muodostavat kymmenen elementtiä muuttuvat kankaan kautta yhdeksi pinnaksi, yhdeksi alueeksi, yhdeksi elementiksi. Me uskomme tähän yhteen elementtiin ja unohdamme sen alla olevat "perustat". Ja saammekin unohtaa. Meidän ei tarvitse tämän esityksen aikana muistaa koko ajan sitä mille esitys rakentuu. Nyt on vain tämä yksi elementti.

Räsymattoalueella, alueella B, sen yleisöstä katsottuna oikeassa takanurkassa, istuu selkä yleisöön päin Kaisa, *Kun lesket lempivät* -näytelmän Simo Kämäräisen kuollut vaimo, jota ei ole roolihenkilönä varsinaisessa tekstissä mutta tässä esityksessä on. Häntä esittää Mari-Sohvi Miettinen. Alue B, räsymattojen alue, on kuolleen Kaisan kautta kuoleman aluetta. Kuolema ei ole osa esityksen maailmaa eikä osa sen ulkopuolista maailmaa. Kuolema ei myöskään ole mikään välitila. Se on oma tilansa vaikka onkin näiden kahden tilan välissä. Kaisan kautta kuolema-alue linkittyy esityksen maailmaan. Olemalla lattiatasolla, esityksen maailman tasoa fyysisesti alempana, samalla tasolla kuin alueet C(e) ja C(y), se liittyy esityksen maailman ulkopuoliseen maailmaan, sen alueisiin. Esiintyjät ylittävät kuoleman noustessaan portaita esityksen maailmaan, alueelle A. Ja ylittävät sen laskeutuessaan esityksen maailmasta. Voidaan ajatella, että esiintyjä kuolee hetkeksi siirtyessään esityksen maailmaan ja roolihenkilö kuolee siirtyessään esityksen maailmasta pois.

Ajatellaan alue C jonkinlaisena perustasona, jolle esitys rakentuu. Tuo perustaso on jaettu kahteen osaan: esiintyjien alueeseen C(e) ja yleisön alueeseen C(y) sillä yksinkertaisella perusteella, että esiintyjät ovat alueella C(e) ja yleisö alueella C(y). Alue C on kuitenkin periaatteessa yhtenäinen, esimerkiksi esiintyjät käyvät esityksen aikana vessassa tai juomassa kulkemalla alueen C(y) läpi. Raja ei siis ole ehdoton ja ylittämätön. Ajatellaan alue C sellaisena, että sen sisällä olevat asiat ovat olemassa. Esiintyjät omine henkilöhistorioineen, yleisö omina henkilöinään ja elämänsä historiaan kääriytyneinä ja sen läpikäyneinä, läpäiseminä, esitystilana Tampereen Ylioppilasteatterina, vanhana elokuvateatterina ja yökerhona elokuvakankaineen ja porrastettuine latioineen. Tilassa on kaikki se mikä siellä on. Kaikki mitä tuossa tilassa on, on olemassa siinä. On siinä olemassa. Kaikki mikä tuossa tilassa on, on siinä, on *olemassa*. Ajatellaan tuo alue C perustilaksi, *olemaksi*, jossa ovat tapahtumassa ne asiat ja ne ihmiset, jotka tuossa tilassa ovat. Olemassa on tapahtumisen paikka. Olemassa oleminen on tapahtumista. Ihmisetkin siis tapahtuvat, eivät vain ole. Tämän perustavan olemassa olon päälle, sen varaan tai siitä lähtien, esiintyjät rakentavat esityksen maailman. He konkreettisesti pystyttävät sen (puut) ja petaavat sen (kangas). Esiintyjät asettavat esityksen maailman olemassa olevaksi. He valmistavat alueelle A paikan, jossa esityksen maailma voi

tapahtua. Ei ole kyse merkkeamisestä, symboleista, viestimisestä yleisölle. Kyse on konkreettisesta maailman pystyttämisestä ja rakentamisesta. Tässä tapahtuu esitys. Tässä kohtaa esityksen maailma on olemassa. Tässä oleman kohdassa esityksen maailma tapahtuu. Esityksen maailma on olemassa eli tapahtuu vasta kun se pystytetään, tietoisesti tai tiedostamatta. Näin me rakennamme maailmaamme.

Olema on tapahtumisen paikka. Olemassa oleminen on tapahtumista.

Tapahtuminen on muutosta. Olemassa tapahtuu muutos. Jokin voi muuttua joksikin toiseksi. Voimmeko ohjata tätä muutosta? Alue C on olemana, perustilana, altis muuttumaan joksikin muuksi. Se mikä äsken oli vain olemassa, alueen C keskelle aseteltujen elementtien muodostama alue A, muuttuu esityksen maailmaksi alueella A. Mutta se ei muutu pysyvästi eikä pysyväksi. Esityksen aikanakin alue A häilyy itsenäisen esityksen maailman ja alueeseen C, olemaan kuulumisen välillä. Välillä se on vain alueen C keskellä, olemassa olevia elementtejä, välillä se on jotain muuta, jotain alueesta C irtoavaa, esityksen maailma.

Kaikki asiat eivät tapahdu, sillä ne eivät ole olemassa, joka on tapahtumisen paikka.. Maailma on olemassa. Maailma on tapahtumisen paikka olemassa, joka on maailman tapahtumisen paikka.

Maailma tapahtuu ihmiselle. Oleman voi ajatella paikkana jonkinlaiselle luonnon, olemassa olemisen perustapahtumiselle joka on ihmisestä riippumaton ja olemassa sellaisenaan ja josta ihminenkin on oman olemassa olonsa kautta osallinen. Maailma on sitten se mikä on olemassa, rakentuu, tapahtuu, ihmisen kautta, maailma on ihmisen tapa olla, ihmisen vaikutus siihen mitä ja miten asioita tapahtuu olemassa. Olema ei ole mitään itsessään, se on vain paikka tapahtumiselle ja ilman tapahtumista olemaa ei ole. Esityksessä esitystilan voi ajatella karkeasti olemana ja esityksen puolestaan maailmana.

Mikä sitten on paikka? Paikalla on kaksoisluonne: paikka on havaittu tyhjä ja paikka täyttää tyhjän. Nämä eivät ole kaksi eri asiaa vaan saman asian kaksi yhtäaikaista puolta:

aukko<-paikka->täyte.

Paikka on kaksoisluonteensa molemmissa olemistavoissa ihmisen aikaansaannos olemassa. Ihminen avaa paikan olemaan havaitsemalla sen. Avautunut paikka olemassa on ihmisen maailma. Ihminen täyttää paikan olemassa havaitsemalla sen. Paikka täyttyy havainnon tapahtumisesta olemaan avautumisensa hetkellä. Havainnon myötä ihmisen maailman tapahtuminen täyttää olemaan avautuvan paikan. Ennen ihmistä ja havaintoa maailma on paikatonta eikä tarvitse paikkaa. Paikan havaitseminen on paikkaamista. Paikkaaminen loppuu lopettamalla paikkaaminen. Paikka on aina yhtäaikaan tyhjä ja täysi.

Näyttämö olisi paikka olemassa ja paikka maailmassa. Se syntyisi silloin kun jokin tila perustetaan näyttämöksi. Siitä tehtäisiin näyttämön paikka. Näyttämön erikoisuus kuitenkin olisi että se on ylläpidetty tyhjiys, avoimuus, paikkaamaton paikka maailmassa. Näin se olisi aukko, jonka kautta oleminen olemassa tulee ilmi. Ei niin että näemme maailmassa olevan reiän läpi suoraan olemaan, kuin tasolta toiselle. Se ei ole olemisen tapa. Vaan oleminen olema paljastuisi kiertotietä siinä miten tuo ylläpidetty näyttämön tyhjiys, avoimuus paikkaantuu, kuroutuu kiinni ja sitten taas purkautuu. Toisaalta näyttämö syntyisi vasta kun se havaitaan ja asetetaan näyttämöksi, tapahtumisen paikaksi siinä esityksen alkaessa, aikana, sen jälkeen. Tuon havaitsemisen kautta näyttämö avautuisi tapahtumisen paikaksi, siinä avautuisi mahdollisuus. Esiintyjät täyttäsivät tuota tyhjää paikkaa, yleisö täyttäisi sitä jo samalla kun sen havaitsee, jo kun mielikuvissaan näkee näyttämön, kun ajattelee sitä että siinä voi tapahtua ja tulee tapahtumaan. He paikkaisivat paikkaa. Esiintyjät ja yleisö loisivat maailman näyttämölle olemassa olevaksi. Näyttämö täyttyisi, näyttämöä paikkattaisiin, näyttämö avautuisi kerta toisensa jälkeen tyhjänä paikkana, joka mahdollistaa täyttymisen ja täyttämisen. Tässä toiminnassa paljastuisi se miten ihmisen maailma rakentuu sen kautta että ihminen paikkaa olemassa sanan molemmissa merkityksissä. Näyttämön voima olisi juuri se että se on, ainakin yrittää olla, tyhjä, vielä täyttymätön paikka. Kun ihminen on maailmassaan, paikkaaminen on useimmiten automaattista, näkymättömissä, huomaamattomissa. Näyttämön kautta tämä toiminta, se miten maailma ihmisen kautta tapahtuu, rakentuu, paikkaantuu ja paikkautuu, ihmiselle, tulisi hetkeksi näkyviin.

Se [-ma ja -mä -päätte] on kuitenkin mainittava tässä erikseen, koska on paljon sellaisia -ma, -mä -johtimella muodostettuja sanoja, jotka eivät ole verbin nominaalimuotoja vaan selviä substantiiveja. Tällaiset substantiivit ovat enimmäkseen teonnimiä tai teon tuloksen tai kohteen nimiä, esim. elämä, kuolema, syntymä, murtuma, purema, sanoma, tapahtuma. Sama johdin voi liittyä myös nomineihin muodostaen enimmäkseen paikkaa merkitseviä sanoja, esim. kaljama (=liukas jää), laitama, (esim. kaupungin laitamilla), maisema, pengermä, poukama, rantama, seinämä. Sentyypisissä verbeistä johdetuissa sanoissa kuin hedelmä, katkelma, mustelma, teelmä on sama johdin. Tällaisen mallin mukaan taas lienevät muodostuneet sellaiset nomineihin perustuvat kuin lahdelma (vrt. lahti), notkelma, ongelma, vadelma. Oppitekoisia ovat esim. esitelmä, näytelmä, suudelma, tunnelma (verbeihin perustuvia).⁸⁶

Jotkin -ma, -mä -loppuiset sanat näyttäisivät ilmaisevan paikkaa, jossa tapahtuu jonkinlainen muutos. Jokin on muuttumassa joksikin toiseksi, varsinkin joissakin luontoaiheisissa -ma, -mä -loppuisissa sanoissa. Luontoaiheiset sanat ovat ajatuksissani alkuperäisempiä, ajattelen että ehkä niistä on luettavissa jotain mennyttä tapaa hahmottaa maailma, aikaa ennen kieliopillistumista. Oikeastaan tästä melko kevyestä huomiosta kohoaa koko oleman selvittäminenkin. Seinämä.

86) Ikola 1968, 188.

Seinämä ei ole ihan seinä. Se on jotain seinän ja ei-seinän välissä, jossa seinä muuttuu ei-seinäksi ja ei-seinä seinäksi. Seinämässä maailma seinämöi. Maailma samaan aikaan tulee seinäksi ja lakkaa olemasta seinä. Pengermässä maailma pengermöi. Maailma samaan aikaan tulee penkereeksi ja lakkaa olemasta penkere. Poukamassa maailma poukamoi. Nämä ovat muutoksen tapahtumisen paikkoja, maailman olemiselle välttämättömiä välitiloja. Maailma on näennäisessä pysyvyydessään ja liikkeettömyydessään kaiken aikaa muutoksessa, kaiken aikaa liikkeessä, tapahtumista, tapahtuva.

3 Esineistä teatteriesityksessä

Missä esine on kun se on näyttämöllä? Mikä kysymys se tämmöinen on? Esinehän on näyttämöllä! Tarkoitan kysymyksellä että mikä on esineen maailma esityksen aikana ja ajattelen, että esine on esityksen maailmassa. Esityksen maailma on jollain tapaa eri kuin se maailma, jota kutsumme arjen maailmaksi tai yleisön maailmaksi tai oikeaksi maailmaksi. Se miten nämä kaksi maailmaa eroavat tai yhtyvät tulee tässä pikkuhiljaa ajattelun alaiseksi. Nyt yritän ajatella sitä, miten esine voi olla esityksen maailmassa, ihmisen käyttämänä, jotain muuta kuin mitä se on niin sanotussa arjen maailmassa. Ajattelen sitä, miten esine on se mikä se on nimenomaan esityksen maailmassa.

Kun lesket lempivät -näytelmässä Suso Illikaisen mies Tahvo on kuollut ja häneltä on jäänyt perinnöksi kirves, jota Simo Kämäräinen tarkastelee. Kun näytelmää esitetään, näyttämöllä ei tarvitse välttämättä olla kokonaista kirvestä Kämäräisen tarkastelun kohteena. Näyttämöllä ei tietekään tarvitse olla kirvestä ollenkaan, kuten asian laita oli ohjaamassani Tampereen Ylioppilasteatterin esityksessä. Seuraavan asian selvittämiseksi ajatellaan nyt kuitenkin, että näyttämöllä olisi kirveenvarsi. Terätön kirveenvarsi voi olla esityksen maailmassa kokonainen kirves sillä edellytyksellä, että esityksen henkilöt suhtautuvat varteen kuin kokonaiseen kirveeseen ja sitä käytetään kuin oikeaa kirvestä. Kirveenvarren käyttäminen kirveenä ei taas ole aivan mutkatonta. Sillähän ei voi esimerkiksi pilkkoa oikeita⁸⁷ puita niin, että ne todella pilkkoutuisivat. Niin kauan kun kirveenvarsi on käyttämättömänä näyttämöllä, se näyttäytyy yleisölle pelkkänä kirveen vartena. Jos joku käyttää kirveenvartta kuin oikeaa kirvestä, esimerkiksi lyö sillä muka köyden poikki, yleisö ymmärtänee että tuo kirveenvarsi onkin esityksen maailmassa kokonainen kirves. Kirveen vartta ei kuitenkaan tarvitse välttämättä käyttää kuin kirvestä, jotta yleisö ymmärtäisi sen olevan esityksen maailmassa kokonainen kirves. Jos esityksessä käytetään vaikka kuokan vartta kuin se olisi oikea kuokka, kirveenvarsi saattaa periä tuon kuokan varrelle esitellyn olemuksen olla pelkän vartensa kautta kokonainen esine. Näinkin kirveenvarsi nähdään kokonaisena kirveenä.

Kun lesket lempivät -näytelmässä Simo Kämäräinen komentaa Antti Ronkaista laittamaan evästä konttiin.⁸⁸ Ajatellaan nyt , että eväskontissa on kansi, joka on solmittu nyörillä kiinni. Mitä jos Ronkainen ei saakaan kontin kantta auki? Jos nyöri on livennyt umpisolmuun, eikä sitä kertakaikkiaan saa auki. Suunniteltu toiminta ei etenekään. Näytelmä pysähtyy siksi aikaa kunnes

87) Oikeita? Sellaisia, jotka ovat oikeita myös esityksen maailman ulkopuolisessa maailmassa. Tämä asia selviää vielä...

88) Lassila 1961 (1911), 16.

nyöri ja kansi saadaan auki ja eväät konttiin. Esiintyjien naamat punottavat. He ovat paljastuneet rooliensa takaa. Arjen maailma on paljastunut esityksen maailman alta⁸⁹. Näytelmän pysähtyminen ei ehkä kuitenkaan ole välttämätöntä. Onko mahdollista, että nyöri olisi auki esityksen maailmassa mutta ei yleisön maailmassa? Onko esityksen maailma välttämättä alisteinen yleisön maailmalle, "oikealle" maailmalle? Eväskontin umpisolmuun lipsahaneessa nyörissä piilee suuri mahdollisuus. Se tarjoaa pakotien arjen maailman esityksen maailmaan kohdistuvasta, esityksen maailmaa määrittävästä pakkovallasta. Voisiko Ronkaisen näyttelijä esittää nyöriin ja kontin kannen olevan auki? Voisiko hän tehdä ne esityksen maailmassa aukioleviksi? Tai paremminkin elää ne esityksen maailmassa aukioleviksi? Voisiko hän esittää laittavansa eväitä avoimeen konttiin, vaikka kontti näyttää yleisön maailmasta katsottuna olevan visusti kiinni? Yleisön maailman ja esityksen maailman ero paljastuisi hienosti tässä tapauksessa. Onko eväskontti auki vai ei? Meistä yleisössä näyttäisi että se ei ole auki mutta Ronkainen kuitenkin käyttäytyy kuin kontti olisi auki. Mitä ihmettä? Tämän voi nähdä tilanteena, jossa olemassa olon kautta kaksi eri maailmaa, yleisön ja esityksen, ristivalottuu, ja ne paljastavat jotain olemisesta, olemassa olemisesta, olostaa yleensä. Ronkaisen esittäjän tosin pitää tahtoa pitää esityksen maailma käynnissä "ongelmasta" huolimatta. Tähän hän pystyy toisaalta esiintyjänä tahtomisensa, toisaalta esityksen maailmassa Ronkaisena olemisensa ja elämisensä kautta. Esiintyjänä hän ymmärtää kontin aukiolemisen olevan esityksen maailmassa mahdollista, jos hän tekee sen mahdolliseksi. Samanaikaisesti Ronkaisena hän elää solmun ja kontin esityksen maailmassa aukioleviksi. Näin hän tuo esiin eron esityksen maailman ja yleisön maailman välillä. Vai syntykö ero niiden välille vasta hänen toimiessaan näin? Luoko esiintyjä-Ronkainen esityksen maailman ja yleisön maailman eron toiminnallaan? Ja kumpi vie kumpaa? Voisiko esiintyjä olla roolissaan, Ronkaisena, niin voimakkaasti, että kun kontin ja solmun pitää oleman auki, hän avaa ne vaikka sitten yleisön silmissä "kuvitteellisesti" mutta omilla silmissään Ronkaisena esityksen maailmassa aivan todellisesti. Tuntuu siltä, että esiintyjän pitäisi olla suorastaan jonkinlaisessa hypnoosin kaltaisessa tilassa. Toinen ongelma on eläminen esityksen maailmassa vaihtoehdottomana. Yleisön maailmassa käsikirjoitus sitoo esityksen kulkua, pakottaa sitä esityksen maailman ulkopuolelta. Miksi se sitoisi Ronkaista esityksen maailmassa? Miksi Ronkaisen on välttämätöntä saada eväskontti auki? Jotta tapahtumien kulku jatkuisi suunnitellusti? Ei Ronkaisella ole esityksen maailmassa mitään pakkoa edetä määrättyllä vauhdilla määrättyjä tekoja tehden.

89) Mikä peittää minkäkin, mikä paljastuu minkäkin alta? Mitä on tämä maailmojen perustavuuden oletettu hierarkia? Onko sen oltava näin? Paljastuuko yhden tason alta aina seuraava taso, joka on enemmän tosi kuin edellinen? Tasoja läpikäymällä etsitään kaiken perustavaa totuutta, viimeistä tasoa? Johtaako tällainen selvitystyö viimein jonkinlaiseen Platonin ideoiden maailmaan ja lopulta kaiken perustana olevan hyvän täydellisen idean paljastumiseen? *Heideggerilla* oli toinen näkemys: "Kätkeytyneisyys ei voi milloinkaan tulla läpinäkyväksi - se on "salaisuus", joka vallitsee kauttaaltaan jopa jo esiintulleessa." (Marx, 148). Tätä kautta ajateltuna tarve saada kiinni, paljastaa jokin perustava totuus, raukeaisi

3.1 Esineen riippuvuus ihmisestä

Ihmisen rakentaman maailman kestävyys ei ole absoluuttista. Esineiden käyttäminen kuluttaa, joskaan ei tuhoa niitä. Elämänprosessi, joka läpäisee koko olemisemme, tunkeutuu myös ihmisen rakentamaan maailmaan. Ellemme siis käytä näitä esineitä, ne lopulta rappeutuvat ja palaavat kaikkialle yltävään luonnon kiertokulkuun, josta ne nostettiin ja jota vasten ne luotiin.

(Hannah Arendt: Vita Activa. Ihmisenä olemisen ehdot, s.139-140)

Esine on esine ihmisen tekemässä, toiminnallaan luomassa maailmassa. Esineen varsinainen maailmassaolo on riippuvainen ihmisestä. Esineen aines on osa luontoa mutta muokkaamalla ainesta tai ottamalla jonkin valmiin luonnonesineen käyttöönsä, tai vain huomaamalla sen, ihminen tekee siitä juuri sinä esineenä ihmisen maailmassa olemassa olevan. Ihmisen maailmalla tarkoitan tässä maailmaa paikkana jossa ihminen toimii, elää ja vaikuttaa. Luonnonesineet ovat luonnossa, maailmassa yleensä, ilman ihmistäkin. Ne ovat siis tavallaan siinä *olemassa*, johon myös ihmisen maailma kuuluu ja sisältyy. Luonto ei tarkoita tässä mitään metsäluontoa tai eliökuntaa vaan kaikkea sitä mikä on, minkä olemisen tapahtuu sen olemassa olossa. Esinettä ei ole olemassa ilman ihmistä. Ihminen järjesteele olemassa olevaa ainesta niin että syntyy esine. Tämä esine on sen jälkeen osa ihmisen toimintaa, maailmaa, se on olemassa ihmisen maailmassa. Voi myös ehkä sanoa että se on ihmisen maailmassa ja olemassa. Esineen ainekset ovat edelleen maailman yleensä olemassa mutta esine itse on olemassa vain ihmisen maailman ja ihmisen toiminnan kautta.

Vain ihmisen maailman kautta, ihmisen olemassa olon kautta voidaan ajatella että esineellä on syntymä ja kuolema. Ihminen antaa olemassa olevalle ainekselle esineellisen olon olemassa ottamalla sen inhimillisen maailman piiriin. Tekemällä siitä inhimillisessä maailmassa olemassa olevan. Esine syntyy kun ihminen tekee sen ja tai ottaa sen käyttöön ja kuolee kun ihminen lakkaa pitämästä sitä yllä, ylläpitämästä sitä, korjaamasta sitä, käyttämästä sitä. Kun esine menee rikki, ihminen joko yrittää korjata sen, jatkaa esineen elämää tai hylkää esineen käyttökeltvottomana tai esineelliset ominaisuutensa menettäneenä. Esine kuolee käyttäjälleen. Toinen käyttäjä saattaa ottaa esineen käyttöön, ajatella että esine on vielä käyttökelpoinen, yrittää ja onnistuu korjaamaan esineen

ja antaa näin esineelle uuden elämän tai jatkaa sen elämää.⁹⁰ Kaatopaikan esine, joka rapistuu ja ruostuu hitaasti pois, kuolee sitä mukaa kun sen käytettävyys tai korjattavuus katoaa. Voidaan leikkisästi ajatella, että esine kuoleman kourissa odottaa ihmistä, joka poimisi sen ja kunnostaisi, jatkaisi sen elämää. Esine elää siitä että ihminen vähintään kulkee sen ohi ja katsoo että tuo on joskus ollut toimiva, esimerkiksi toimiva pesukone, ehkä sen voisi vielä korjata. Kun ihminen vielä tunnistaa esineen ja tietää sen käyttötarkoituksen. Esineestä voi puuttua osa. Pesukoneesta joku on voinut irrottaa sen virtalähteen käyttääkseen sitä jossain muualla. Missä vaiheessa pesukone lakkaa olemasta pesukone? Kun ihminen ei enää pidä sitä pesukoneena, ei ehjänä, ei korjattavana eikä rikkinäisenä. Kun pesukone onkin enää pesukoneen runko, kuori tai pelkkä rumpu joka joskus kuului pesukoneeseen. Kun ihminen ei enää pidä, näe, ajattele, tunnista pesukonetta pesukoneena vaan aineksena, osina. Luonnon aineksena, joka on olemassa.

Niin kauan kun jotain asiaa sanotaan siksi mikä se on, pesukoneen romua pesukoneeksi, se on sitä miksi sitä sanotaan. Jos tätä yrittää soveltaa asioiden määrittelyyn yleensä, ei asioita sanottaisi siksi mitä ne ovat esimerkiksi tiedettyjen ja yhteenlaskettujen tai lueteltujen ominaisuuksiensa mukaan. Jos ensin ajatellaan, että pesukone muodostuu osistaan, ja sitten viisastellaan että ei irrallisista osistaan vaan osat pitää ensin olla kasattu yhteen niin että ne muodostavat pesukoneen, niin tähänkin voidaan vielä viisastella edellisen pohjalta (onko kyse viisastelusta vai asiallisesta korjaamisesta riippunee keskustelijoiden asenteesta asiaan). Pesukone ei muodostu osistaan. Se ei muodostu mistään vaan jotain asiaa yksinkertaisesti sanotaan pesukoneeksi. Pesukoneen muodostuminen osista on merkittävää silloin jos halutaan, että ainoastaan toimivaa pesukonetta voi sanoa pesukoneeksi. Jos pesukoneen halutaan toimivan, se todennäköisesti tarvitsee kaikki osansa. Toisaalta joiltain osin viallinen pesukonekin voi toimia. Taas tullaan siihen, että se mikä riittää ihmiselle, mitä ihminen pitää toimivana pesukoneena, on pesukone. Mutta täytyy muistaa, ettei pesukoneeksi kelpaaminen edellytä välttämättä pesukoneelta minkäänlaista toimivuuttakaan. Ei tunnu väärältä sanoa toimimattomaksi tiedettyä pesukonetta pesukoneeksi. Se, että pesukone ei

90) Kun taiteilija ottaa jonkin "tavallisen" esineen käyttöön taideteoksessa, ja tavallaan kierrättää esineen uuteen käyttötarkoitukseen, esineen luonne muuttuu. Mutta tuleeko siitä väistämättä taideteos? Ainakaan se ei vaikuta olevan enää sama esine, joka se oli ennen, se saattaa viitata käyttötarkoitukseensa mutta se itse on pelkkänä siihen samaan käyttötarkoitukseen luotuna esineenä kuollut. Onko esine sitten korottunut, ylentynyt taiteen pyhittävän voiman kautta paremmaksi tai arvokkaammaksi kuin ennen? Ehkä sen käyttötarkoitus on vain muuttunut ja sitä kautta se on uusi esine tai osa jotain uutta esinettä. En pitäisi kierrätettyjä esineitä taideteoksina, ainakaan pelkästään sillä perusteella, että se on taiteilija, joka kierrättää esineitä. Vaikka sillä perusteella että se on "hänen juttunsa". Pelkkä menetelmä ei tee taideteosta taideteokseksi, ellei ajatella niin, että tämä *menetelmä* nimenomaan on se koko elämän taideteos, jota taiteilijaa taiteessaan elää todeksi, jota taiteilija toteuttaa kaikessa olemisessaan. Se, että Marcel Duchamp on kerran kääntänyt sen pisuaarin ylösalaisin (Mihail Bahtin oli ehkä tästä groteskin realisminsa "kriteerit" täyttävästä teosta hyvin innoissaan) ja asettanut sen taideteokseksi, tehnyt esineen kierrätyksen, ei tarkoita etteikö kukaan muu enää voisi tehdä teosta samalla periaatteella. Mutta se vaatii mielestäni muutakin kuin vain periaatteen omaksumisen. Se vaatii henkilökohtaisen läpikäynnin ja kierrätykseen päätyminen, ei vain sen tietämistä (tai luulemista, että tietää) mitkä olivat Duchampin lähtökohdat.

toimi eli on rikki, ei pakota sanomaan sitä rikkinäinen-pesukoneeksi tai toimimaton-pesukoneeksi. Yksi sanoo että tässä on pesukoneen runko. Toinen sanoo samasta asiasta, että tässä on pesukone. Kumpi on oikeassa? Ehkä keskustelun kautta he päätyisivät jomman kumman kannalle. Tai pysyisivät kannoissaan. Kolmas sanoo, että tässä on pesukoneen runko. Neljäs sanoo, että tässä on pesukoneen runko. Viides samoin. Tässä tilanteessa se, joka sanoo, että tässä on pesukone, alkaa ehkä vastahakoisesti taipua toisten kannalle ja olla valmis sanomaan, että tässä on pesukoneen runko. Mutta mikään ei pakota häntä tähän. Hän voi pitää kiinni omasta kannastaan, ehkä onnistua sopivilla perusteluilla vakuuttamaan muutkin. Voi käydä myös niin, että kaikki päätyvät pysymään omassa kannassaan ja antavat asian olla. He sietävät toisten näkökulman, antavat sen olla, ehkä jopa myöntävät, että niinkin voi ajatella. Riita saattaa syntyä silloin, kun ihmiset haluavat, että vain se näkökulma, jonka kannalla he ovat, on oikea, eikä sen takia mikään muu näkökulma saa olla oikea.

3.2 Likaantuvan esineen tapaus teatteriesityksessä

Teatteriesityksen maailmassa pelkkä pesukoneen luukku voi olla pesukone. Mitä tarkoitan? Voidaan ajatella että pesukoneen luukku toimii yleisölle jonkinlaisena merkinä, joka ilmoittaa, näyttää, että tässä on leikisti kokonainen pesukone. Näin asiaa voi katsoa ja näin esityksiä monesti katsotaankin. Esityksen kieltä luetaan, yritetään ratkoa sen merkkejä, symboleita, merkityksiä. Esityksen maailmassa luukku ei kuitenkaan välttämättä *merkkää* pesukonetta, sen ei tarvitse olla jonkin kokonaisen pesukoneen *merkitsijä*, edustaja. Luukku sellaisenaan voi olla teatteriesityksen maailmassa pesevä asia. Se on se, joka tekee pyykkiä puhtaiksi. Sillä on kokonaisen pesukoneen puhtaaksi tekevä vaikutus vaikka se on pelkkä luukku. Kuvitellaan esitys, jossa juodaan viiniä. Esityksen maailman ulkopuolelta katsottuna pullot ovat tyhjiä, viini on olematonta ja näyttelijät vain esittävät juovansa. Esityksen maailmassa taas viini on olemassa. Jollakulla kaatuu tuota esityksen maailman ulkopuolella olematonta viiniä paidalle. Hän riisuu paidan, menee ja koskettaa paidalla pesukoneen luukku eli esityksen maailmassa puhtaaksi tekevää esinettä ja sitten paita on puhdas ja sen voi laittaa takaisin päälle. Kuvitellaan sitten tilanne, jossa esityksen maailmassa juodaan jotain, joka on olemassa myös esityksen ulkopuolisessa maailmassa. Juodaan vaikkapa nestettä, joka on viinimarjamehua esityksen ulkopuolisessa maailmassa mutta viiniä esityksen maailmassa. Mitä jos tämä aine tahrii paidan? Miten sen voi pestä? Eipä lähdekään tahra pois! ajattelee teatterikatsoja. Vai lähtee sittenkin? Esityksen ulkopuolisessa maailmassa tahran poistaminen veisi aikaa mutta esityksen maailmassa asia on toisin. Jollakulla kaatuu tuota viiniä/viinimarjamehua paidalle, hän menee ja koskettaa paidalla pesukoneenluukku ja paita on hänen ja kaikkien muidenkin esityksen maailmassa olevien mielestä puhdas. Esityksen

ulkopuolisessa maailmassa paita on edelleen likainen, mehun tahrима, mutta esityksen maailmassa viinitahra on poissa. Tilanne on samantapainen kuin edellä esittelemässäni Ronkaisen eväskontin nyörin umpisolmu -tapauksessa.

Miten katsoja voi tietää tai ymmärtää että paita onkin puhdistunut vaikka se näyttää hänestä edelleen likaiselta? Näyttelijöiden suhtautuminen ainakin auttane asiaa. Näyttelijät toimivat esityksen maailmassa kuin paita olisi puhdas. Ja tuo "kuin" -sana on siinä mielessä huono että paitahan on kuin onkin esityksen maailmassa puhdas. Katsojan voi sanoa olevan sisällä tai mukana esityksen maailmassa, jos hän kokee paidan puhdistuneen. Tämä *kokeminen* olisi eri asia kuin paidan *päättelminen* puhdistuneeksi. Päättely tapahtuisi merkkejä lukemalla, kokeminen ymmärtämällä esityksen maailmaa, olemalla siinä mukana. Tässä voi ihmetyttää että miten muuten katsoja voi saada tietoa esityksen maailmasta kuin lukemalla sitä, tulkitsemalla sitä. Emme voi tietää sitä, jos emme osaa kuvitella muuta tapaa kokea esitystä. Kun ajattelemme lukevamme esitystä, kun ajattelemme että se on se tapa, jolla maailmaa hahmotamme, lukemalla, me myös silloin luemme esitystä. Lukemisesta pitäisi poisottaa, jotta toisenlainen kokeminen olisi mahdollista. Mitä se toisenlainen olisi? Herkistelyä? Fiilistelyä? Pelleilyä? Emme voi ymmärtää kokemalla, jos tavallaan automaattisesti käänämme kokemisemme lukemiseksi. Tässä ajattelen että *kokeminen* tapahtuu ennen *lukemista* mutta ei kuitenkaan puhtaan "empiirisessä" mielessä maailman suoraan ihmiseen sellaisenaan vaikuttamisena. Ihmisellä on aina tapansa kokea maailma ja rakentaa maailmaa sen pohjalta mutta tämä tapa ei kuitenkaan ole muuttumaton, eikä sillä ole pysyvää perustaa. Esimerkiksi järjen järjestelmät, joiden kautta lukeminen tapahtuu, joita lukeminen edellyttää, eivät ole vaihtoehtottomia. Tietynlainen järkiajattelu, järkiusko, on levinnyt "tavallisten ihmisten" arkeen ja elämään ja määrittää, kahlitsee sitä, vaikka omasta näkökulmastaan se tietysti edistää, selkiyttää, tekee asiat helpommin luettavaksi ja pääteltäväksi. Mutta se ei mielestäni tee maailma ymmärrettäväksi. Ihmisen perustava tunne itsestään maailmassa olevana tukahtuu, oma kokemus, maalaisjärki, arkiäly, alistetaan ja alistuu absoluuttiselle "järkevyydelle". "Oikean" ajattelutavan ja näkökulman ideaalille. On syntynytkin järkevyyden itsekontrollin kulttuuri, jossa ihmiset jopa sulkevat omia kokemuksiaan maailmasta pois, torjuvat ne, koska ne eivät ole "järkeviä"? Järkevyyden kulttuuri ei ole niin voimakas yksityisellä, henkilökohtaisella tasolla. Siellä onneksi vielä haetaan järjen ylittäviä kokemuksia esimerkiksi uskonnoista, horoskoopeista, feng shuista, lottoarvonnasta, kukkaterapiasta, ufokokemuksista. Mutta yhteiskunnallisella tasolla järki jyrää meitin. Yhteiskunnan tasolla jyllää persoonaton, kompromissien ja keskiarvojen ei-kukaan-kaikki -ajattelu. Toimiminen yhteiskunnassa perustuu järkevyyteen, objektiivisuuden harhaan, oman näkökulman, oman kokemuksen kuolettamiseen. Tässä pelottaa se, että yksityinen ihminen

yksityisine, "järjettömine" maailmankokemuksineen ei kestä. Että käy niin, että yksityinen muuttuu enemmän ja enemmän julkiseksi ja näin järkevyyden kulttuuri syö kokonaan henkilökohtaisen ja muokkaa ihmisestä jatkuvasti julkisen alueella ja julkisen kautta eläjän, itseään ulkopuolelta tarkkailevan, sääntelevän, suorastaan mieleltään jakautuneen yksilön? Voiko tällöin enää edes puhua yksilöstä vai pitääkö puhua yhteiskunnallisesta yksiköstä?

Jospa katsoja kokisi teatteriesityksessä paidan puhdistuvan viinimarjamehusta/ viinistä, pystyisi lähtemään mukaan esityksen maailmaan, hyväksymään sen lukematta sitä, päättelemättä sitä. Seuraamalla miten esiintyjät ovat ja toimivat tuossa maailmassa ja siten ymmärtämään vaikka se ei olisikaan järkevää.

Esityksen maailmassa millä tahansa esineellä/ asialla/ sanalla/ teolla/ henkilöllä voi olla toisia asioita puhdistava vaikutus. Esimerkiksi matkapuhelin voi olla puhdistava. Mikä tahansa esine/ asia/ sana/ teko/ henkilö, joka likaantuu esityksen maailmassa, saa puhtautensa takaisin, kun sillä koskettaa matkapuhelinta tai matkapuhelimella koskettaa sitä. Katsojan kannalta olennaista likaantuvan esineen tapauksessa on, että esityksen maailmassa toimivat näyttelijät suhtautuvat esineeseen tai asiaan ensin puhtaana, sitten likaisena ja sitten, kosketuksen jälkeen taas puhtaana. Tässä mielessä näyttelijät ovat esityksen maailman välittäjiä, rakentajia, olemassa olevaksi tekeviä.⁹¹ Katsoja oppii esityksen maailman seuraamalla mitä siellä tapahtuu. Tämä seuraaminen ei siis mielestäni edellytä esityksen lukemista. Vain avointa seuraamista. Teatterin esityksen maailma on erityislaatuinen verrattuna "normaalimaailmaan". Katsojahan väistämättä liittyy esityksen maailmassa oleviin esineisiin ominaisuuksia ja käyttötarkoituksia, joita niillä on esityksen ulkopuolisessa maailmassa. Teatterissa kuitenkin korostuu se, että vasta ihmisen toiminnan ja esineiden käyttämisen kautta esineet tulevat varsinaisesti esineiksi. Esityksen maailmassa esine, jota esityksen ulkopuolisessa maailmassa sanottaisiin kammaksi, voi toimia samaan tapaan kuin esine, jota esityksen ulkopuolisessa maailmassa sanottaisiin pistooliksi, toimii esityksen ulkopuolisessa maailmassa. Esityksen maailmassa "kammalla" osoitetaan jotakuta ja tämä kaatuu liikkumattomaksi maahan. Katsoja voi ajatella. *lukea*, että tässä esityksessä "kampa" merkkää "pistoolia". Hänen ei kuitenkaan tarvitsisi ajatella että kampa merkkää yhtään mitään. Se ei ole mitään muuta kuin mitä se esityksen maailmassa on. Se on esine, jolla toista osoittamalla tämä toinen kaatuu liikkumattomaksi

91) Pesukoneen ainekset ovat siis olemassa. Ne ovat osa luontoa, jonka ihminen on ottanut käsiteltäväkseen ja muokannut erilaisin keinoinsa pesukoneeksi. Maailma, jota ei ole ilman ihmistä toimimassa siinä, saa uuden jäsenen, pesukoneen, ihmisen oman toiminnan ansiosta. Tämä esityksen maailman ulkopuolisessa maailmassa. Esityksen maailmassa ollaan jollain tavalla tarpeen ja tekemisen alkujuurilla, tarvikkeen valmistamisen ketjun alkujuurella, jopa ajassa ja tilanteessa ennen sitä tai kokonaan sen ulkopuolella. Pesukonetta ei tarvitse valmistaa, eikä käyttämällä käyttäkään. Se on olemassa samalla hetkellä kun jotain, mitä tahansa, esinettä käytetään puhdistamiseen, siis tavallaan pesukoneena. Ei ole pesukone-esinettä, ei pesuainetta, pesuallasta, pesuvälineitä, pesupaikkaa vaan vain jokin, jota tarvitaan, jotta jokin tulee puhtaaksi. Puhdistava esine voi olla vaikka televisio tai haarukka.

maahan. Se näyttää toimivan kuin pistooli mutta ei merkkää pistoolia. Voiko vertailujen tekemistä ja vastineiden hakemista esityksen ulkopuolisesta maailmasta estää? Tarvitseeko sitä estää? Minua se alkaa harmittaa siinä vaiheessa kun se muuttuu esityksen lukemiseksi, merkitysten tulkinnaksi, viestin etsimiseksi ja esiin päättelemiseksi. On siis kaksi erilaista katsojan esitykseen suhtautumisen tapaa: *lukeminen* ja *seuraaminen*. Saatamme järkeillä ja yrittää saada teatteriesityksen maailman toimimaan mielestämme järkevästi, sen lainalaisuudet selviksi, ymmärrettäviksi, jopa esityksen maailman ulkopuolisen maailman kanssa harmonisiksi, yhteneviksi. Esityksen tekijät voivat pelata, leikkiä näillä odotuksilla ja ennakkoluuloilla. He voivat esityksen maailman kautta kyseenalaistaa yleisön itsestäänselvyyksiksi kokemia, olettamia asioita, purkaa pyrkimystä lukea tai päätellä esitystä ja johdattaa näin kohti suhtautumistapaa, jossa esitystä seurataan avoimesti. Ehkä jopa kohti avoimempaa maailmaan suhtautumisen tapaa?⁹²

92) **Kampakohtaus - klovnerianumeron runko**

Kaksi henkilöä, A ja B, seisovat vierekkäin. A ottaa taskustaan kamman, osoittaa B:tä.

A: Pam.

B kaatuu maahan ja jää liikkumattomaksi. A laittaa kamman taskuun.

C tulee seisomaan A:n viereen. A ottaa taskustaan kamman ja osoittaa C:tä.

A: Pam.

C kaatuu maahan B:n viereen ja jää liikkumattomaksi. A laittaa kamman taskuun.

D tulee seisomaan A:n viereen. A ottaa taskustaan kamman ja osoittaa D:tä, pitää suunsa visusti kiinni.

D kaatuu maahan ja jää liikkumattomaksi. A laittaa kamman taskuun.

E tulee seisomaan A:n viereen. A ottaa käden taskustaan ja osoittaa sormellaan E:tä.

E kaatuu maahan ja jää liikkumattomaksi.

F tulee seisomaan A:n viereen. A katsoo F:ää.

F kaatuu maahan ja jää liikkumattomaksi.

A tajuaa että hänen katseensa on tappava. A puristaa silmänsä kiinni, odottaa aikansa, ottaa sitten peilin ja katsoo itseään. A kaatuu maahan ja jää liikkumattomaksi.

A:n hämmennys ja kasvava hätäannus tapahtumista. Hän, kuten yleisökin, on tietämätön niistä laeista, jotka esityksen maailmassa vallitsee. Mistä tämä kaatuilu johtuu? Miten minä lopetan tämän? Esityksen maailman lakien jäljittäminen.

Miksi katse ei sitten tapa yleisöä? Koska se ei ole esityksen maailmassa. A:n esittäjä on osaltaan esityksen maailmassa ja osaltaan yleisön maailmassa. Jos yleisö innostuu, saattaa se lähteä mukaan esityksen maailmaan ja "leikkiä" hetken kuollutta kun asia on paljastunut ja A:n katse osuu sopivasti kohdalle.

4 Kaksi maailmaa vai yksi maailma?

Helposti ajatellaan, että esityksen maailma ja sen toimintaperiaatteet ja säännöt asettuvat aina "oikeasta" maailmasta käsin. Siitä maailmasta käsin, jossa ennen esitystä ollaan, joka on ennen esitystä ja on esityksen jälkeen, jossa ollaan esityksen jälkeen. Esityksen maailman ja esityksen ulkopuolisen maailman suhde käsitetään niin, että esityksen ulkopuolinen maailma on ensisijainen ja esityksen maailma toissijainen. Voisiko järjestys olla toisenlainen? Voisiko esityksen maailma määrittää sitä miten esityksen ulkopuolinen maailma käsitetään? Onhan se mahdollista! Hyvin tuttu on näkökulma, että yksi ainut teatteriesitys voi mullistaa jonkun ihmisen käsityksen maailmasta ja elämästä ylipäänsä. Voidaan ajatella, että esitys paljastaa jotain ennen huomaamatonta maailmasta ja sitä kautta saa ihmisen näkemään asiat toisin. Koska kuitenkin elämme suurimman osan elämästämme esityksen maailman ulkopuolella, katsomme helposti esityksessä avautuvaa maailman ulkopuolisen maailman luutumien ja käsitysten läpi. Esityksen maailma on aina alisteinen arjen maailmalle, sille maailmalle, johon olemme tottuneet. Teatteriesitys on tätä kautta helppo nähdä pelkkänä leikkinä. Teatteri ajatellaankin joskus aikuisten leikkimisenä. Se ajatellaan arkimaailman asioiden ja tapahtumien esittämisenä tai käsittelynä leikin ja mielikuvituskyvyn avulla. Teatteriesityksen voidaan ajatella olevan esimerkiksi yksilöllisten tai yhteiskunnallisten traumojen tai kokemusten kollektiivista käsittelyä. Voidaan kuitenkin ajatella myös niin, että esityksen maailma on periaatteessa itsenäinen, esityksen ulkopuolisesta maailmasta riippumaton maailmansa, todellisuutensa. Tämä esityksen maailma vaikuttaa sitten esityksen todellisuuden ulkopuoliseen maailmaan samojen periaatteiden mukaisesti kuin yleensä ajatellaan "oikean" maailman, "arjen" maailman vaikuttavan esityksen maailmaan ja sen näkemiseen tietynlaisena, sen ymmärtämiseen. Esityksen vaikuttavuus (ei lumoaavuuden synonyyminä tässä! vaan maailmaan vaikuttavuus) ei perustuisikaan siihen, että se heijastaa arkimaailmaa, toimii sille peilinä vaan siihen, että se perustaa tai avaa rinnakkaisen todellisuuden, omalakisien maailman, joka pääsee konkreettisesti vaikuttamaan meidän maailmaamme?

Samalla kun me katsomme arkimaailmastamme esityksen maailmaan, jokin katsoo meitä esityksen maailmasta arkimaailmaan. Kun ihminen rakentaa esitystä, hän tavallaan samalla rakentaa porttia toiseen maailmaan. Voidaan ajatella, että ihminen ei itse ole vastuussa tai kunniassa siitä että luo tuon toisen maailman vaan tuo toinen maailma pyrkii myös omalta osaltaan, omalta puoleltaan, tulemaan aktiivisesti esiin ihmisen toiminnan kautta tai avulla. Toinen maailma pyrkii löytämään yhteyden tähän maailmaan, meidän arkimaailmaamme samalla tavalla kuin ihminen tavoittelee, ehkä tiedostamattaan yhteyttä siihen. Esityksen ajan noilla maailmoilla on yhteys. Esitys on välitilassa. Se on yhtä aikaa molempien maailmojen olemassa.

Miksi tuo ajatus tuntuu typerältä? Ehkä esityksen maailman lyhyen keston vuoksi. Sen olemassaolon lyhykäisyyden vuoksi. Esityksen maailma ei ole pysyvä ja vakaa vaan hetkellinen ja epävakaa, toisin kuin meidän arkimaailmamme. Meidän näkökulmastamme. Voidaan ajatella että samaan tapaan kuin me näemme esityksen maailman välittämänä vain hetkellisen, hämärän vilauksen jostakin toisesta maailmasta, meidän oma maailmamme vilahtaa hetkellisenä ja hämäränä esityksessä avautuvalle maailmalle. Peiliin katsoessa näemme jotain, jonka ajattelemme olevan vain oman maailmamme heijastus mutta voimme kuitenkin ajatella tuon peilin maailman jatkuvan myös peilin näyttämän ulkopuolella ja sen jälkeenkin kun poistumme peilin edestä. Peili ei siis heijastaisi meidän maailmaamme, vaan näyttäisi toisen maailman, olisi meidän ja toisen maailman välissä. Tältä pohjalta voidaan miettiä näyttelijää roolissaan hieman toisesta näkökulmasta. Kun näyttelijä on roolissa, hänessä voisi roolin kautta näyttäytyä jokin ulkopuolinen, joka ei ole tästä maailmasta. Samaan tapaan kuin samaanin kautta saattaa näyttäytyä jokin arjen maailman ulkopuolinen henki. Tämähän ei ole mikään uusi ajatus. Näyttelijälle rooli olisi tavallaan oman olemuksen harhautus, keino ohjata keskittyminen ja tietoisuus johonkin muuhun, jotta jokin ulkopuolinen pääsee vaikuttamaan ja näyttäytymään tässä maailmassa. Ehkä toisaalta katsomaan ja tutustumaan tähän maailmaan. Roolin ottamista voisi jopa ajatella jonkinlaisena vaistomaisena toimintana. Ihmiselle tyypillisenä, ihmisen luontoon kuuluvana toimintana, joka pyrkii toteutumaan hyvin erilaisissa muodoissa tässä maailmassa. Pyrkimys maailman rajan ylittämiseen, kosketukseen selittämättömän toisen kanssa. Eikö ihmisellä olekin pyrkimys tähän rajojensa ylittämiseen jo ihmisten välisellä tasolla? Ihminen pyrkii kohti toista ihmistä, kurottaa rajojensa yli koskettaakseen toista, saadakseen yhteyden. Ja eikö ihminen pyri tähän myös maailmansa rajojen kanssa? Kurottamaan kohti tuntematonta, toista maailmaa? Eikö tätä ole myös niin sanottu kova luonnontiede, esimerkiksi fysiikka? Oman käsityskyvyn laajentamista, oman maailmankuvan rajojen etsimistä, kysymistä ja ylittämistä?

Tässä on kehittymässä ajatus teatteriesityksestä tähtiporttina kahden toisistaan erillisen ja toistensa kanssa yhteyteen pyrkivän maailman välillä. Siihen suuntaan ei ole välttämätöntä mennä. Jostain syystä se tuntuu kovin utopistiselta, suorastaan väärältä tavalta pohtia teatteriesityksen maailmaa. Mielikuvitus lähtee laukkaamaan kohti villejä utopioita, esimerkiksi erillisiä ulottuvuuksia kehittäviä fysiikan teorioita, joihin minulla ei itseasiassa riitä usko, käsityskyky eikä kiinnostus. Vaihdetaanpa suuntaa. Entä jos esitys sittenkin avaa tutun maailman nähtäväksi, koettavaksi uudella tavalla. Särkee tottumuksen, kaavan. Ei peilaa eikä ole portti, vaan purkaa ja ehkä rakentaa juuri tätä maailmaa uudelleen. Se on juuri tämä maailma, joka mullistuu syvästi juuri esityshetkellä. Esityksessä on mahdollisuus sukeltaa määrittelemättömään, tutun ja itsestäänselvän taakse, eteen,

alle, ylle. Takana edessä alla yllä. Sovitun, sääntöjen, ihmisen järjen järjestämän ja itselleen asettaman maailman läpi, särkeä se ja kokea maailma toisin, ehkä sellaisena kuin se sellaisenaan on.

Jospa teatteri onkin kylpypaikka. Kellumisen paikka. Sukelluksen paikka. Puhdistumisen paikka. Teatteri voisi tuoda esiin ja puhkoa luutuneita käsityksiämme maailmasta paljon voimakkaammin ja paljon syvemmin kuin mitä se tekee. Avata ihminen ja ihmisen maailma esimerkiksi merkitysten purkautumisen kautta. Miten? Hylkäämällä? Väsyttämällä? Kamppaamalla järjen, päättelyn, vertaamisen? Puuttuuko kyky, käsitys vai tahto vai kaikki?

4.1 Vanhasta esineestä ja sen maailmoista

Ajatellaan esine teatteriesityksessä. Esine on jostain syystä valittu esityksessä mukana olevaksi, nostettu esiin. Esine on tavallaan nostettu esiin kaksi kertaa. Ensinnäkin se on valmistamalla nostettu erilleen, esiin, luonnosta, osaksi ihmisen maailmaa, sitten ihmisen maailmasta osaksi esityksen maailmaa. Tätä kautta jokaisesta esityksen esineestä tulee merkittävä. Tämä ei tarkoita, että jokaista esinettä olisi käytettävä ja sitä kautta tehtävä siitä tärkeä osa esitystä. Jos vaikkapa esityksen lavastus on tehty niin sanotusti epookkiin ja sisältää paljon ajalle ominaista historiallista esineistöä, esineiden käyttö ja tarkoitus voi olla yksinkertaisesti olla olemassa esityksen maailmassa, tuoda esiin, tehdä mahdolliseksi ja vahvistaa teatteriesityksen maailman olo olemassa.

Rekvisiittaesineiden näyttämöllä olon ja käytön yksi tarkoitus on rakentaa, vahvistaa esityksen maailmaa, tuoda sitä esiin oman olemisensa kautta. Vanhat esineet ovat tässä mielessä erityisen kiinnostava tapaus. Ne kantavat mukanaan koko olemassaolonsa aikaa ja tuovat sen mukanaan näyttämölle, esitykseen. Vanhan esineen historia tulee sen mukana näyttämölle niin kuin mihin tahansa muuhunkin tilaan. Se ei vain viittaa menneeseen vaan yhdistää menneen nyt-hetkeen jo pelkällä olemassaolollaan. Esineen historiallinen olo olemassa yhdistyy esityksen maailmaan ja sen oloon olemassa ja ohjaa, jopa vääntää sitä tiettyyn suuntaan... Tapahtuuko näin ihan todella? Entä uudet esineet, jotka on tehty näyttämään vanhoilta, vaikka tietyn tyylikauden esineiltä? Niilläpä ei olekaan todellista historiaa, ne eivät kannata sellaista olemassa olon aikaa mukanaan kuin aidot esineet. Mihin suuntaan ne vääntävät esityksen maailmaa? Ensimmäinen ajatukseni on, että eihän niillä ole loppujen lopuksi mitään eroa aitoihin vanhoihin esineisiin. Mitä esineen aitoudella on väliä, kunhan vaikutelma, efekti katsojassa, on sama kuin aitojen esineiden kohdalla? Nyt pitää kysyä kahta asiaa: 1) Onko "aidon" ja "tekoesineen" aikaansaama vaikutelma sama? ja 2) Onko se mitä tavoitellaan aina "efektin", jonkin vaikutelman aikaansaaminen katsojassa?

1) Pitäisi kokeilla. Pitäisi laittaa aito rokokootuoli ja teatterirokokootuoli rinnakkain näyttämölle ja katsoa sitten niiden olemista siinä. Huomaako sitä aidon? Luulen, että huomaa silloin, jos teatterirokokootuoli on tehty vain viittaamaan rokokoohon. Jos se on tehty vain riittävän rokokoomaiseksi eli sen verran rokokoomaiseksi että viittaus, mielikuva haluttuun aikakauteen syntyy katsojalle. Luulen että kun teatterirokokootuoli joutuu verratuksi aitoon, historiaa mukanaan kantavaan rokokootuoliin, sen merkkiluonne, itsestään muualle viittava luonne, sen naamio putoaa ja se paljastuu. Tai sitten ei. Hyvin onnistunut teatterirokokootuoli voi onnistua vakuuttamaan katsojan silmän, myönnän. Mutta onnistuuko se vakuuttamaan näyttelijän, joka ehkä käyttää sitä? Näyttelijän, joka istuu siinä ja tuntee sen tai ainakin katsoo sitä katsojaa lähempää? Ehkä hedelmällisempää kuin kysyä vakuuttaako "tekotuoli", on kysyä miten "aito" tuoli ylipäänsä vaikuttaa näyttelijän olemiseen esityksen maailmassa verrattuna "tekotuoliin"? Ajatellaan näyttelijä, joka esittää kuningasta ja tietää istuvansa rokokootuolilla, jolla on istunut, jota on käyttänyt oikea kuningas aikana, jota esityksen maailma tavoittelee/ jäljittelee/ kuvaa? Ajatellaan näyttelijä, joka esittää kuningasta ja tietää istuvansa toimistotuolilla, jolla on istunut, jota on käyttänyt suuryritys Nokian pääjohtaja? Muokkaakko tällainen tieto näyttelijän esineeseen suhtautumista ja yleensä näyttelijän ja esineen suhteen kautta itse esityksen maailmaa tietynlaiseksi?

Miksihän oikein jaksan jauhaa esineen aitoudesta... Eikö riitä, että näyttelijä vain kuvittelee nuo mainitut asiat? Sitähän teatteri on! Kuvittelua! Onko? Eikö juuri sekin asia ole tässä selonteon alla?

Esineen historiallisella alkuperällä voisi hyvinkin olla todellista merkitystä näyttelijän suhtautumisessa esineeseen ja tämän suhteen kautta esityksen maailmaan. Aito kuninkaantuoli toisi kuningasta näyttelevän lähemmäksi todellista kuninkuutta yksinkertaisella ja hyvin konkreettisella tavalla. Voidaan ajatella, että esineeseen on tarttunut hieman kuninkuutta, joka puolestaan tarttuu kuningasta esittävään näyttelijään⁹³. Millä tavalla kontakti kuninkuuteen sitten vaikuttaisi näyttelijään? Hän saa jollain epämääräisellä tavalla pontta toiminnalleen? Hänellä on jokin aito esine, jokin linkki johonkin aitouteen, jonka kautta hänen on helpompi itse uskoa huijaukseensa ja siten huijata myös yleisöä? Millä tavalla aito esine muka vahvistaisi näyttelijän toimimista ja esityksen maailman rakentumista? Eikö se ennemminkin häiritse? Jokin aito esine estää esityksen maailmaa syntymästä muistuttamalla esiintyjä, ehkä yleisöäkin pelkän paikalla olonsa kautta omasta historiastaan "oikeassa" maailmassa. Niin. Mikä on esineen vaikutus? Häiritseekö se estämällä esityksen oman maailman syntymisen vai pönkittääkö se sitomalla esityksen maailman

93) Ja jos ei nyt ihan kuninkuutta niin kuningasta ainakin - hikeä ja rasvaa kämmenistä, kuollutta ihoa, hilsettä. Kosketuksen kuluttama tuolin pinta.

sen ulkopuoliseen maailmaan. Jos esitys ei yritä pystyttää täysin erillistä maailmaa vaan lähtökohtaisesti tunnustetaan tai todetaan esityksen maailman perustuvuus maailmaan yleensä, että se rakentuu ja rakennetaan "arkimaailman" päälle, silloin aidoilla esineillä voi olla merkitystä. Jotain vaikutusta niillä on. Kuninkaan tuoli ei ehkä ole paras esimerkki. Ajatellaan vaikka että esityksessä käytetään puukkoa, jolla on tapettu ihminen. Tämä ajatus osuu ainakin minulla ikävästi johonkin hermoon. Ei tietenkään esityksessä voi käyttää sellaista esinettä. Selkeämmin kuin kuninkaan tuolin tapauksessa tuntuu että esineellä todellakin olisi jotain vaikutusta esitykseen. Tuntuu mahdolliselta että näyttelijä pimahtaa, että puukko vaikuttaa häneen jollain tavalla ja hän saattaakin alkaa vahingoittaa toisia esiintyjiä tai yleisöä. Ja että näyttelijän pimahtaminen ei olisi vaarana, jos puukko olisi tavallinen. Jos näyttelijä vielä esittää puukkomurhaajaa, tuntuu siltä ettei hänelle missään tapauksessa saisi antaa sellaista puukkoa. Miksihän näin? Ei saa leikkiä tulella. Millä tulella? Mikä tässä on se tuli, jolla leikitään? Entä hattu? Hattu, joka on kuulunut Albert Einsteinille. Tarttuuko siitä älykkyyttä sille, joka kantaa sitä esityksessä? Ei tietenkään, sanoo järki. Mutta jostain kumman syystä se tuntuu kuitenkin mahdolliselta. Tätä vaikutusta taas ei luultavasti ole, jos näyttelijä ei tiedä että hattu on Einsteinin tai että puukolla on tapettu joku. Jos taas sekä näyttelijä että yleisö tietävät esineiden alkuperän, on myös vaikutus suurin. Onko niin että arkielämässä, jos joku sanoo että hänellä on Albert Einsteinin hattu, emme ajattele, että henkilö on sen älykkäämpi hattu päässä mutta esityksen maailmassa jostain syystä sama hattu tekeekin älykkäämmäksi? Ehkä teatteri on sellainen paikka, jossa tuollaisiin "järjettömiin" esineiden vaikuttamisiin voi ja saa vielä uskoa. Mystikot keräävät arjessaan erikoisia esineitä, joihin uskovat kerääntyneen voimia, mutta yleisesti tällainen taikausko on yhteiskunnassa opittu tuomitsemaan. Ehkä teatteri on taikauskon, selittämättömän turvapaikka tässä järkevyyteen sotkeutuneessa yhteiskunnassa. Entä jos yleinen uskomus esineen alkuperästä paljastuukin sitten vääräksi? Saadaan tietää ettei se ollutkaan aito kuninkaan tai pääjohtajan tuoli tai puukolla ei olekaan tapettu tai hattu ei olekaan Einsteinin hattu? Taikausko paljastuu luuloksi mutta mitä se haittaa? Onko luulija nyt nöyryytetty? Onko tapahtunut jotain häpeällistä? Onko tehty väärin? Tieto vaikuttaa varmasti näyttelijän suhtautumiseen esineeseen ja omaan tekemiseensä tulevissa esityksissä. Mutta miten tieto vaikuttaa taaksepäin, jo menneisiin esityksiin? Seuraako pettymys? Onko yleisöä huijattu? Luulimme esityksen tekijöinä, että esityksen maailma oli sellainen ja sellainen mutta ei se ollutkaan! Toimimme kuin maailma olisi ollut sellainen vaikka se olikin tällainen! Jokin perustava elementti esityksessä syntyneessä maailmassa olikin pielessä! Kumoaako, romuttaako, tuhoaako erehdys koko esityksen maailman? Ei romuta. Se kumoa vain meidän käsityksemme siitä millainen esityksen maailma oli. Esiin nousee liuta kysymyksiä: Oliko esityksen maailma siis eri kuin se missä luulimme olevamme ja toimivamme? Emmekö me luokaan esityksen maailmaa? Onko se

ehkä olemassa meistä ja toiminnastamme riippumatta? Tavallaan kyllä, tavallaan ei. Emme voi hallita esityksen maailmaa vaikka se syntyykin toimintamme kautta. Sen esineet ovat mitä ovat meistä huolimatta. Niillä on oma olonsa olemassa, oma maailmassa olonsa meistä riippumatta. Voimme ajatella, luulla, tietää esineistä vaikka mitä, mutta loppujen lopuksi ne ovat vain esineitä. Esityksen maailma rakentuu, ainakin esineiden osalta sille mitä me esineistä tiedämme. Tämän tietämisen alla on kuitenkin toinen taso, jolla esineet vain ovat sitä mitä ne ovat, riippumatta siitä mitä me niistä tiedämme tai luulemme tietävämmme. Esineellä on historia vain sen käytön, sen käyttäjän, ihmisen historian kautta, joka taas on koetun, muistin, luulon ja tiedetyksi sovitun ja hyväksytyin muodostama muuttuva tarina. Esineen historiaa koskevassa erehdyksessä maailma aukeaa jollain perustavalla tavalla. Esineet ovatkin olleet esityksen maailmassa, sitä kautta ihmisen maailmassa ja olemassa eri tavalla kuin luultiin. Esineet ovat jotain myös ilman meidän hallintaamme ja huolehtimistamme.

4.2 Pieni lisäys esineen tekijän näkökulmasta

Omien tietojensa ja taitojensa kautta lavaste- ja rekvisiittarakentaja sitoo mennyttä aikaa tietyn ajan ja tyylikauden mukaisiksi tekemiinsä esineisiin. Esineen valmistaja liittyy esineeseen historian tuntemuksensa ja valmistusmenetelmien tuntemuksensa. Valmistajan tiedon ja taidon kautta esineeseen liittyy ihmisen historia, ihmisen kulttuurihistoria. Joku on joskus elänyt ja läpikäynyt jotain ja sitä kautta on syntynyt tietty tapa tai tyyli tehdä asioita. Puuseppä 1640 -luvun Ranskassa on ensin oppinut tekemään ja sitten tehnyt tuoleja tietyn menetelmän, mallin ja kauneuskäsityksen mukaan. Lavaste- ja rekvisiittarakentaja hyödyntää opiskelemaansa tietoa ja taitoa tehdäkseen esityksessä tarvittavasta esineestä riittävän samankaltaisen esikuviinsa nähden. Hän ei kuitenkaan ole elänyt tuossa ajassa, jonka pyrkii esineessä toistamaan, hän ei ole elänyt sitä aikaa itse. Vaikka hän tietää tuosta ajasta ehkä paljonkin, jollain tavalla jopa enemmän kuin aikalaiset ja vaikka hän tuntisi sen aikaiset valmistusmenetelmät, hän silti tekee esineen tavallaan ulkopuolelta.

Tekeekö lavaste- ja rekvisiittarakentaja kopioita vai aitoja esineitä? Hän tekee teatteriesityksen maailmassa riittäviä esineitä. Onko tänään tehty rokokootuoli aito rokokootuoli? Ehkä tyyllillisesti kyllä, ehkä jopa valmistusmenetelmien puolestakin. Silti jotain jää puuttumaan. Eikö aito rokokootuoli ole oikeastaan vain sellainen, joka on tehty rokokooaikaan? Tänään tehty rokokootuoli on itseasiassa rokokootyylintuoli ja siinä mielessä kopio alkuperäisestä. Toisaalta, jos ajatellaan, että on jokin huonekaluvalmistaja, joka on tehnyt taukoamatta rokokootuoleja rokokoon alkuajoista nykypäivään asti, tuntuu luontevalta sanoa myös tämän valmistajan tänään valmistamia tuoleja

rokokootuoleiksi. Tänään tehty rokokootuoli, todetaan se sitten kopioksi, rokokootyyliseksi tuoliksi tai aidoksi rokokootuoliksi, on kuitenkin tuoli.

4.3 Näyttelijä rekvisiitan ja lavastuksen keskellä

Kirjoitan lavastuksesta ja rekvisiitasta. Mitä on rekvisiitta? Sitä tavaraa, niitä esineitä, joita esityksessä on. Miten rekvisiitta eroaa lavastuksesta? Ehkä niin, että rekvisiittaa yleensä käytetään ja lavastus on vain esillä. Jos esitystilan seinällä roikkuu taulu, onko se rekvisiittaa vai lavastusta? Jos taulu on vain seinällä, sitä tuntuisi luontevalta kutsua osaksi lavastusta. Entä, jos taulu huomioidaan, sitä esimerkiksi kauhistellaan, tai siihen suhtaudutaan jotenkin muuten kuin vain olemalla huomaamatta sitä? Eikö taulua silloin käytetä ja se ole rekvisiittaa? Toisaalta, jos esitystilassa on niin sanottu lavasteseinä, vaikkapa pahvista tehty tiiliseinäjäljitelmä, ja joku kävelee sitä päin ja törmää siihen tai kävelee siitä läpi, eikö tuota seinääkin silloin käytetä esityksessä ja se muutu lavasteesta rekvisiitaksi⁹⁴. Ja vielä pidemmälle vietyinä, eikö jo se, että esiintyjä kulkee minkä tahansa lavasteen ohi niin ettei sitä muka huomaa, ole sen huomioimista, siis käyttöä?

Lavasteet ovat usein merkkäämässä paikkaa. Niistä näkyy missä ollaan olevinaan. Mihin todelliseen tai kuviteltuun maailmaan esitys viittaa, mitä se kopioi, matkii, esittää, mikä se on olevinaan. Minkä maailman se yrittää tehdä läsnäolevaksi. Lavasteet voivat olla myös keskushenkilön tai koko esityksen mielentilan ilmaus. Tai lavastus voi olla rytminen sommitelma tilassa, tilan koriste, jakamassa, painottamassa tilaa tietyllä tavalla halutun vaikutelman aikaansaamiseksi. Yleensä lavastuksen tarkoitus on kai saada jokin vaikutelma aikaan nimenomaan yleisössä. Se, että lavastuksella pyritään saamaan yleisössä aikaan jokin vaikutus, ei ole ainoa tapa suhtautua siihen. Lavastuksen voi tehdä pääasiassa näyttelijöitä ajatellen, keskittyen siihen, mikä saa näyttelijän tuntemaan olonsa hyväksi tai mikä auttaa näyttelijää tämän esiintyessä. Näin tehtäessä ei esityksellä välttämättä ole jotain etukäteen päätettyä viestiä tai sanomaa tai ehkä ei edes tarinaa. Tai ainakaan sellainen päämäärä ei ole silloin ensisijainen. Tekijät eivät yrittäisi saada tiettyjä reaktioita tai päätelmiä yleisössä aikaan, eivät yrittäisi "soittaa" yleisöä, aavistella reaktioita, odotuksia,

94) Mikähän minua jaksaa huvittaa lavasteseinän läpi kulkemisessa? En usko, että pelkästään se, että se on yllättävää ja aiheuttaa jonkin primitiivisen hämmennysaurureaktion. Lavasteseinän läpi kuljettaessa tapahtuu moninkertainen "kategorian" muutos. Aito paljastuu valheeksi (ja hämmennyn siitä että olin pystynyt jo kuvittelemaan tuon seinän pitäväksi, vaikka tiedän että se on tekoseinä, koska olen teatterissa, missä kaikki on huijausta). Huomaamaton tai poissuljettu nousee esiin. Esityksen esineen funktionaalinen kategoria vaihtuu : jokin mikä vain on ja jonka piti vain olla loppuun saakka, otetaan käyttöön - eli paikallaan lepävästä seinästä tulee toiminnasta osallinen. Raskas ja kestävä paljastuu kevyeksi ja heikoksi. Arjessa mahdoton (seinän läpi meneminen) muuttuu mahdolliseksi. Paljastuu oma taipumukseni rakentaa pysyviä kategorioita ja jaotella asioita niihin ja paljastuu näiden kategorioiden suhteellisuus. Nahkakengät paljastuvat lakritsaksi.

ajatuksenjuoksua. Tällaistaikin teatterin tekemistä on, jossa yritetään hallita teatterin ilmaisukeinot ja yleisön mukanaolo ja esityksen seuraaminen niin, että koko yleisö tai ainakin suurin osa yleisöstä olisi saman tuntemuksen tai loppupäätelmän vallassa esityksen loputtua. Esityksen viestiä yritetään saada menemään perille kaikin mahdollisin keinoin. Yritetään saada yleisö kokemaan tietyllä samalla tavalla. Yksinkertaisesti yritetään pitää hallinnassa sellainen, jota ei voi hallita. Näin hyvän teatteriesityksen mittapuuksi tulee yleisön reaktioiden johdattelun ja hallinnan, kuljetuksen, manipuloinnin taito. Tätä osa yleisöstä teatterista kai hakeekin, haluaa tulla lumotuksi, viedyksi, huijatuksi. Kun lavastuksen huomio on näyttelijän "tarpeissa", yleisön manipulointi on jo lähtökohtaisesti pienemmässä roolissa. Ensisijaisesti näyttelijän pitää voida tehdä ne teot, joita on harjoiteltu, joiden tekemistä on suunniteltu, näyttelijän pitää päästä siihen tilaan, johon hänen halutaan pääsevän. Tällaisessa esityksessä yleisöllä olisi tärkeä todistajan rooli. Esitys ehkä tapahtuu yleisöä varten mutta selkeästi näyttelijän tekojen tai olemisen kautta, ei sen kautta, että yritettäisiin saada jokin vaikutus aikaan yleisössä. Jääkö yleisö siis kylmäksi, tavoittamattomaksi, jos sitä ei vedetä mukaan juttuun? Ehkä yleisöä ei ainakaan yritetä huijata, vedättää, viedä, vaan se kutsutaan, tarjotaan mukanaoleamisen mahdollisuus.

Esitystilän muuttaminen rekvisiitaksi sanan voimalla. Musta muovimatto esitystilassa. Esiintyjä voi kiinnittää yleisön huomion lattiaan ja kuvailla sen punaiseksi lautalattiaksi. "Tämä lattia, tämä musta muovimatto tässä, ei ole enää musta muovimatto! Se on nyt hienointa, silkin sileäksi höylättyä ja kiiltäväksi lakattua pyökkiä! Ooohhh!" Näin lattiasta tulee osa esityksen lavastusta.

Ajatellaan teatteriesitys täynnä rekvisiittaa ja teatteriesitys, jossa on vähän tai ei ollenkaan rekvisiittaa. Mitä vaikutuksia pelkällä esineiden määrällä voisi olla esineiden rooliin esityksessä? Miten esineiden määrä vaikuttaa esitykseen? Tuntuu siltä, että mitä enemmän esineitä on, sitä vähemmän tärkeä on yksittäinen esine. Ja toisinpäin, mitä vähemmän esineitä on, sitä tärkeämmältä yksittäinen esine alkaa tuntua. Toisaalta, mitä enemmän esineitä on, sitä enemmän ne esitykseen yleensä vaikuttavat. Mitä tarkoitan? Jos esineitä on paljon, tällöin pelkän esitystilassa läsnäolonsa kautta ne ovat väistämättä suuressa osassa esityksessä. Ne tavallaan sitovat esityksen energiaa vetämällä katsojien huomiota kohti olemassaoloaan, esiin nostamansa maailman olemassaoloa. Tässä vallitsee tyhjän tilan täyttymisen ja täyttämisen ajatus. Jokainen asia, joka tyhjään esitystilaan tuodaan, vetää huomiota itseensä, suorastaan vaatii käyttöä. Tässä tietysti on taustalla oletus, että teatteriesitystila on aina lähtökohtaisesti tyhjä. Musta laatikko -ajattelu. Näinhän ei asia todellakaan aina ole. Jos esitystila ei ole varsinainen teatteriesitystila vaan vaikka pannuhuone (entinen tai käytössäoleva), se sisältää välttämättä joitakin elementtejä, jotka olisi ehkä hyvä ottaa huomioon jo esitystä tehdessä. Öljykattila Hamletinn ja Ofelian välissä herättää kyllä kiinnostavia mielikuvia.

Pitäisikö se jotenkin ottaa lukuun esityksessä vai pitäisikö tekijöiden olla kuin esiintyisivät tyhjässä tilassa? Olla kuin öljykattilaa ei olisikaan? Vaikka esiintyjät työntäisivätkin öljykattilan läsnäolon mielestään ja tekemisistään niin yleisön on vaikeampi olla huomaamatta sitä. Hamletin ja Ofelian reagoimattomuus öljykattilaan nostaa kysymyksiä ja saa liikkeelle tulkintojen vyöryn. Jos tätä vapaiden tulkintojen vyöryä haetaan esityksessä niin silloin esiintyjien reagoimattomuus öljykattilaan on OK. Jos taas ei haluta, että suurin osa yleisöstä alkaa pohtia öljykattilan arvoitusta, symboliikkaa, kätkeytyä viestiä, olisi hyvä huomioida se esityksessä. Esitystila on siis sellaisenaan jo lavastuselementti, joka vaikuttaa esityksen maailmaan.

Esityksen maailma ja sitä kautta esityksen henkilöiden toiminta on lavastuksen kautta, suorastaan sen pakottamana, tietynlaista. Esineet vievät helposti mennessään, vetävät omaan suuntaansa. Esineisiin ehkä luotetaan liikaa. Ajatellaan yksioikoisesti, että esineet auttavat esityksen maailman luomisessa. Se on osittain totta. Ne auttavat tietynlaisen esityksen maailman luomisessa. Mutta ne myös rajaavat sitä, millainen esityksen maailma voi olla. Voi olla, että toisinaan esineille lipsahtaa liikaa valtaa. Ehkä juuri siksi, että uskotaan esineiden myötä esityksen maailman syntyvän itsestään. Esineet kuitenkin varastavat helposti huomion, lähtevät viemään esitystä johonkin suuntaan. Esimerkiksi epookki tuntuu usein kovin helpolta ratkaisulta. Ehkä epookkiin päädytään koska ei jakseta miettiä tai ei osata ottaa vakavasti esineiden voimaa teatteriesityksessä. Epookin kautta teatteriesityksen maailma tulee näennäisen valmiina eikä sitä muka tarvitse ajatella sen enempiä. Kuvitellaan, että esityksen maailma on esineiden ja pukujen kautta se epookki, jolta esineet ovat tai jonka mallin mukaisesti ne on tehty. Tämä on väärinkäsitys. Tuntuu, että teatterin mahdollisuuksia suorastaan väärinkäytetään. Teatteriesityksen avaamaa avointa tapahtumisen kenttää käytetään suorastaan vastuuttomasti. Ja epookki on laiskasti ajateltua historiaa. Miksi pitäisi tehdä kurkistusikkuna johonkin menneeseen maailmaan? Ehkä koska tuon menneen kautta näemme itsemme ja oman tilanteemme paremmin tänään? Onko teatteri parhaimmillaan historiadokumentin esittäjänä?

Yksinkertaisimmillaan teatteriesityksen koko lavastus ja rekvisiitta voi olla vaikka hammasharja muuten tyhjällä näyttämöllä.⁹⁵ Jo yhteen esineeseen keskittyy voimaa, toimintaa, tarinaa, merkityksiäkin. Yksi ainut esine saa jonkin liikkeelle, esityksen maailman ja sen todellisuuden liikkeeseen. Esityksen tila alkaa täyttyä, esityksen maailma täyttyy, sen suunta on tuosta yhdestä pienestä asiasta kohti täyttymistä, monipuolistumista. Esine kurkottaa tilassa ja yleisön tajunnassa ympärilleen, leviää. Yksittäinen, yksinäinen esine lataa tilaa, nostaa jännitettä, odotuttaa. Kun sitten

95) No kaikista yksinkertaisinta olisi kai ettei lavastusta ja rekvisiittaa olisi ollenkaan. Vaan olisiko tuo sitten jo nollinkertaisinta... ehe... eh.

ihminen, esiintyjä, ehkä jonain henkilöhahmona, tulee samaan tilaan, hän joutuu jo tämän yksittäisen esineen kanssa valtavaan vääntöön, kamppailuun siihen kerääntyneiden ja sen synnyttämien latausten, odotusten kanssa. Yksittäistä esinettä koskevan esimerkin kautta voi kuvitella, miten esineitä täynnä oleva näyttämötila on jo kyllästetty, tuhlatu. Esityksen maailma, se missä esityksen pitäisi tapahtua, minkä kautta esitys on mahdollinen, on tukittu täyttämällä se esineillä. Sitten ehkä pyritään esiintymään esineiden keskellä kuin niitä ei olisikaan tai kuin ne olisivat täysin arkipäiväisiä. Kun ne eivät kuitenkaan arkipäiväisiä ole. Esitykseen esille asetettuina, valittuina ne eivät ole vain satunnaisia esineitä. Esiintyjän on alistuttava esineiden keskellä tai yritettävä ottaa ne haltuun. Välinpitämätön suhtautuminen, käyttäytyminen kuin lavastusta ja rekvisiitta ei olisikaan, on esityksen maailman hallinnan luovuttamista niille. Miten esitystilaa ja esityksen maailman hallinnan voisi saada takaisin rekvisiitta- ja lavastusesineiltä? Käymällä ne läpi yksitellen? Repäisemällä yksi rekvisiittaesine sijoiltaan ja paiskaamalla se lattiaan tai yleisöön? Potkaisemalla lavasteseinä puhki? Eli paljastamalla yleisölle mikä niiden todellinen luonto on. Esineille kuitenkin alistutaan, ne saavat olla mitä ovat, hallita tilaa ja ihminen toimijana kutistuu niiden keskelle, alistuu pyörimään ja vähän esittämään. Ihminen on kadottanut esityksen tilan ja todellisuuden hallinnan ja häärii eksyksissä esityksen esineiden keskellä. Onko tämä sitten välttämättä huono asia? Ihmisen, esiintyjän, ei tarvitse hallita ja pystyä määräämään esityksen todellisuutta täydellisesti, ei kai hän siihen pystykään, mutta mielestäni teatterintekijöiden tulee tuntea ja ottaa huomioon esineiden vaikutus. Esineet täyttävät esityksen todellisuuden, muuntavat sitä, määrittävät sitä, pakottavat sen tietynlaiseksi. Esineet muodostavat verkoston, joka punoutuu ihmisen, esiintyjän päälle ja ympärille, peittää ihmisen, sitoo ihmisen tiettyihin liikeratoihin, tekoihin, valintoihin. Tämä rajaa teatteriesityksen maailman vaihtoehtoja, sulkee pois, saattaa tukkia esityksen sykkeen, hengityksen.

5 Intermezzo - Neljä teatterintekijää

Millaisia näytelmätekstin toteutustapoja on? Ei varmaankaan ole aivan väärin ajatella, että erilaisia tapoja toteuttaa näytelmäteksti on yhtä paljon kuin on sen toteuttajia. Nykyään on kai melko yleisesti tunnustettua, että ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa suhtautua tekstiin tai esitykseen. Tämä yleinen näkemys ei kuitenkaan estä hahmottelemasta ja vähän listaamasta erilaisia näytelmätekstin ja teatteriesityksen toteuttamisen tapoja ja asenteita. Tulee tietysti muistaa, että aina, kun asioita lokeroidaan, laitetaan järjestykseen ja luetteloidaan, jaottelu tapahtuu loppujen lopuksi hyvin mielivaltaisesti, vain tiettyjen ominaisuuksien perusteella, jostain yhdestä näkökulmasta käsin.

5.1 Simo Kämäräinen, 58 1/2 -vuotias mökkiläinen

Miten näytelmäkirjailijan antamaan kuvaukseen näytelmän henkilöstä pitää tai voi suhtautua? Yksi tapa on käsittää se tarkaksi, kirjaimelliseksi, selkeäksi ohjeeksi. No kuinka tarkaksi? Kuinka kirjaimelliseksi? *Kun lesket lempivät* -näytelmän henkilöluettelossa on ensimmäisenä "Simo Kämäräinen, 58 1/2 -vuotias mökkiläinen". Kuvitellaan, että teatterintekijä A ryhtyy toteuttamaan *Kun lesket lempivät* -näytelmää ja suhtautuu näytelmätekstiin suorastaan lapsellisen kirjaimellisesti. Aloittaako hän esityksen rakentamisen siitä, että etsii jostain 58 1/2 -vuotiaan mökkiläisen, jonka nimi on Simo Kämäräinen? Oletamme että ei aloita.⁹⁶ Oletamme, että jokainen, joka ryhtyy työstämään *Kun lesket lempivät* -näytelmää esitykseksi, ymmärtää, että näytelmän henkilö Simo Kämäräinen on näytelmään kirjoitettu henkilöahmo ja häntä voi esittää joku toinen. Ajattelemmme, ettei kukaan järvevä ihminen voi muuta ajatellakaan. Jotta näytelmän voi esittää, ei siis tarvitsisi etsiä 58 1/2 -vuotiasta mökkiläistä nimeltä Simo Kämäräinen. Kämäräiselle kirjoitettuja näytelmän vuorosanoja voi ja saa lausua joku muukin. On kuitenkin mahdollista, että teatterintekijä A kirjaimellisen ja lapsellisen lukutapansa ohjaamana päätyisi etsimään, ja on myös mahdollista, vaikkakin kovin epätodennäköistä, että hän löytäisi Simo Kämäräinen -henkilöahmon "esittäjäksi" 58 1/2 -vuotiaan Simo Kämäräinen -nimisen henkilön, joka vielä olisi mökkiläinenkin. Jos näytelmän henkilöluettelo tulkitaan näin kirjaimellisesti ja asiaan suhtaudutaan vakavasti, jos teatterintekijä A haluaa tai kokee ainoaksi vaihtoehdoksi, että näytelmän henkilöt ovat oikeita henkilöitä, joudutaan aikamoiseen järjestelyrumbaan. Jos yksi nimensä ja ikänsä puolesta sopiva simokämäräinen sattuisikin löytymään, miten todennäköistä tai epätodennäköistä olisikaan löytää vielä samalla tavalla näytelmän muutkin henkilöt:

- Antti Ronkainen, edellisen ikäinen mökkiläinen
- Kutvonen, kyläsuutari
- Illikaisen Suso, keski-ikäinen leski
- Iipposen Suso, keski-ikäinen leski
- Varis, ijakäs mökkiläinen
- Maija, edellisen vaimo
- Viulu-Heikki
- Piika-Anni
- ym. väkeä.

96) Oletamme? *Me* tarkoittaa tässä sinua, joka tätä luet ja lienet siis jollain lailla teatterisivistynyt ja teatteriin perehtynyt, teatteriorientoitunut ihminen ja minä, tämän teatteria käsittelevän tekstin kirjoittaja, ehkä myös me teatteri-ihmisten joukon osina, muodostajina ja joukkona ylipäättään.

Nimien, ikien ja ammattien osuminen kohdalleen olisi hyvin epätodennäköistä. Ratkaisuja ongelmiin toki on. Ihmiset voivat vaihtaa nimiä, voidaan odottaa että he ovat sopivan ikäisiä, joku voi opetella suutarin ammatin ja ryhtyä tekemään suutarin työtä jossain kylällä, voidaan mennä naimisiin... Teatterintekijä A voisi lähteä toteuttamaan näytelmää edellä kuvatulla tavalla mutta kovin työlästä se tulisi olemaan. Mahdotonta se ei kuitenkaan teoriassa olisi, ongelmien ratkaisut ovat ajateltavissa. Jopa historiallisten henkilöiden hakeminen lavalle aikakoneella on teoriassa mahdollista, ajateltavissa, mutta silloin ollaan jo hyvin hyvin lähellä mahdottomuutta myös käytännön tasolla. Vasta käytännön toteutus siis saattaisi osoittautua ylivoimaiseksi tehtäväksi tai venyä ikuisuusprojektiksi. Niin. Eihän näitä näytelmiä tuolla tavalla tehdä. Kuitenkin, ihminen, joka tulee elämänpöörästä, jossa teatterin tekeminen on tuntematon asia, ihminen jolla ei ole käsitystä teatterin tekemisestä, voisi alkaa toteuttaa, pystyttää, rakentaa näytelmää noinkin kirjaimellisesti.

5.2 Sisään astuu teatterintekijä B

Teatterintekijä A saattaisi kohdata vastarintaa kertoessaan käsityksestään tai pyrkiessään toteuttamaan esityksen edellä kuvaamallani tavalla. Kuvitellaanpa siis teatterintekijä B, joka on enemmän sisällä teatterin tekemisen maailmassa, joka on kokeneempi teatterintekijä ja näytelmätekstin lukija. Hän saattaisi olla teatterintekijä A:n kanssa hyvinkin eri mieltä siitä, miten näytelmä tulee toteuttaa. Teatterintekijä B olisi ymmärtävinään, että henkilöluettelo on lista näytelmän maailmassa elävistä kuvitteellisista henkilöistä ja että kuka tahansa voi alkaa esittää näitä. Kuka tahansa tarkoittaisi teatterintekijä B:n sanomana ehkä, että kuka tahansa suunnilleen tietyn henkilöahmon kanssa saman ikäinen ja samaa sukupuolta oleva tai kuka tahansa riittävät näyttelemisen taidot omaava. Simo Kämäräistä voisi esittää siinä viisissä, kuusissakymmenissä oleva mies, miksei taitava nuorempi tai vetreä vanhempikin. Joissain tapauksissa jopa erittäin taitava nainenkin saattaisi tulla kysymykseen. Tärkeintä teatterintekijä B:n mielestä kuitenkin olisi, että se joka Simo Kämäräiseksi ryhtyy, pystyy vakuuttavasti esittämään 58 1/2 -vuotiasta mökkiläismiestä. Olisimme varmasti melko valmiita myöntämään, että teatterintekijä B on enemmän oikeilla jäljillä näytelmän toteuttamisessa kuin teatterintekijä A.

Onko teatterintekijä B:n näkemykselle myöntymisemme taustalla sitten se, että ajattelemme, että jokainen järkevä ihminen päätyisi samaan näkökantaan, koska jokainen järkevä ihminen tajuaisi, miten käytännössä mahdoton teatterintekijä A:n lukutapa on toteuttaa? Vai se, että näin mekin ajattelisimme ja tekisimme, koska tiedämme, että näin näytelmätekstiä tulee lukea ja toteuttaa?

Luulen, tai toivon, että jälkimmäinen vaihtoehto on myöntymisen taustalla. On hyvä huomata, että teatterintekijä A:n toteutustavan hylkääminen, vaikkapa toteuttamisen vaikeuden perusteella, ei automaattisesti johda teatterintekijä B:n luku- ja toteutustapaan. Teatterintekijä A:n toteutustavan hylättyämme meillä olisi tarjolla rajaton (no, mielikuvituksemme rajoittama) määrä muita toteutustapoja, joiden joukossa teatterintekijä B:n tapa olisi vain yksi vaihtoehto (jos siis sitä edes keksisimme ajatella). Eli jos meillä on tarjolla vain teatterintekijä A:n luku- ja toteutustapa ja päädyimme hylkäämään sen, ei tästä hylkäämisestä seuraa tai synny teatterintekijä B:n luku- ja toteutustapaa. Päädyimme teatterintekijä B:n luku- ja toteutustapaan sen kautta, että se on jo tiedossa, olemassa vaihtoehtona, ja ajattelemme, että se on vaihtoehtona parempi.

Usein kun teemme jonkin valinnan tai koemme päätyvämmehän johonkin ratkaisuun, saatamme ajatella, että päädyimme siihen päättelyn kautta, loogisesti, tulimme johonkin johtopäätökseen. Kuitenkin monesti saatamme toimia kuten edellä kuvasin teatterintekijä A:n ja teatterintekijä B:n näkemysten kanssa. Asetumme jollekin kannalle, koska se on tottumusta, opittua, se on näkökanta, joka on totuttu hyväksymään ja jolle on itsenään olemassa mielestämme hyviä perusteluja. Kannan hyväksymiseen ei liity päättelyketjua, joka toisen kannan hylkäämisen kautta johtaisi siihen, joka hyväksyttiin. Johonkin kantaan päätyminen voi olla valintatapahtuma kahden tai useamman näkökannan välillä. Se on puntarointi, punninta, etujen ja haittojen lajittelu, joka on eri tapahtuma kuin ketjuna etenevä päättelyprosessi. Valintapuntarin leimattuina punnuksina, vastapainoina, joiden mukaan näkökannan painoarvoa arvioidaan, ovat erilaiset arvot ja niiden muodostamat arvojärjestelmät. Arvot koetaan sinänsä hyväiksi perusteluiksi, niitä enää sen enempää kyseenalaistamatta. Sellaisia voivat olla esimerkiksi käytännöllisyys, toteuttamiskelpoisuus, nopeus ja tehokkuus, jolloin valittavan näkökannan ratkaisee sen käytännöllisempiys, toteuttamiskelpoisempius, nopeampius ja tehokkaampius verrattuna toisiin kantoihin. Entä, jos toinen näkökanta vaatisikin tyystin toisenlaiset punnukset? Jos se on yhteismitaton niiden arvojen kanssa, joita puntarissa käytetään? Vaaka näyttää ihan oikein B:n näkemyksen aina painavammaksi mutta mitä jos A:n näkemysten arviointi pitäisikin tehdä tilavuus- eikä painomitoissa?

Teatterintekijä A:n ja teatterintekijä B:n suhtautumista näytelmään voisi laajentaa koskemaan, henkilöluettelon lisäksi, myös varsinaista näytelmätekstiä; näytelmän parenteseja ja vuorosanoja. Simo Kämäräisen ensimmäisiä vuorosanoja näytelmässä edeltää suluissa ja kursiivilla ohje

*(Synkkänä, murahtaen)*⁹⁷.

97) Lassila 1961 (1911), 5

Teatterintekijä A, kirjaimellisen, tietämättömän ja lapsellisen lukutapansa pohjalta, saattaisi törmätä tässä ongelmaan. Hän joutuisi ratkaisemaan, mitä sulkeet ja kursiivi tarkoittavat. Hän ehkä onnistuisi keksimään, että niiden sisään räjäyttämällä tekstiä ei ole tarkoitus lausua ääneen vaan kyseessä on ohje siitä, miten sulkeissa olevia sanoja seuraavat vuorosanat tulee lausua tai mitä kyseessä olevan henkilön pitää tehdä. Teatterintekijä A saattaisi kuitenkin kohdata lisävaikeuksia, kun pari repliikkiä myöhemmin pitäisi ymmärtää, mitä tarkoittaa keskellä Ronkaisen repliikkiä, jälleen sulkeissa ja kursiivilla oleva

*(Kääntäen puheen)*⁹⁸.

Mitä tämä ohje tarkoittaa? Pitääkö puhe kääntää jollekin toiselle kielelle? Ehkä puhua takaperin? Mikä *puhe*? Ehkä nämä suluissa olevat ohjeet eivät liitykään vain puhumiseen... Onko Ronkaisella käsissään jokin paperilla oleva puhe, jonka hän nyt kääntää, siis paperin, toisin päin? Opetteleeko Ronkainen puhetta ulkoa ja sen takia kääntää paperin, lukeakseen ulkomuistista tai tarkistaakseen menikö puhe oikein? Miksi tästä ei ole mainittu aiemmin tekstissä? Teatterintekijä B ehkä ymmärtäisi, teatterikontekstiin perehtyneempänä, ehkä vain yksinkertaisesti vähän viisaampana, tämän ohjeen näyttämölliseen tilanteeseen liittyväksi, näytelmän kirjoittajan lukijalle jättämäksi, Ronkaisen mielentilan, puheen ja toiminnan suunnan muutoksesta ilmoittavaksi merkiksi. Teatterintekijä B voisi hyvinkin olla jopa perillä teatterintekijöiden tavasta jättää nykyään näytelmän kirjoittajan tekstiin ujuttamat mahdolliset parenteesit omaan arvoonsa, ehkä jopa täysin huomiotta. Entä sitten teatterintekijä A:n ja teatterintekijä B:n suhtautuminen itse vuorosanoihin? Teatterintekijä A, yksioikoisuudessaan ja lapsellisuudessaan, ottaa tietysti repliikit todesta ja henkilöiden tarkoittamina sellaisina kuin ne ovat. Hän ei näe tekstin pinnan alle, näyttämön tapahtumiin. Toiminta, niin henkilöiden sisäinen kuin ulkoinenkin liikehdintä, on teatterintekijä A:n mielestä ilmoitettu tekstissä ja ainoastaan siinä. Henkilöt eivät tee mitään, jos tekstissä ei tapahdu mitään. Teatterintekijä B taas viisautensa ymmärtää ehkä jopa vuorosanatkin suuntaa antaviksi. Vuorosanoihin perehtyessään hän kiinnittää huomionsa "rivien väliin" ja etsii sieltä tekstin oikeaa sisältöä, näytelmää tekstin alla.

Jotain yhteistäkin teatterintekijä A:lla ja teatterintekijä B:llä voidaan ajatella olevan: heidän pyrkimyksensä toteuttaa näytelmä sen mukaan, mitä ymmärtävät näytelmän kirjoittajan tarkoittavan. Teatterintekijä A uskoo vilpittömästi ymmärtävänsä, mitä näytelmäkirjailija tarkoittaa ja pyrkii

98) emt., 5

toteuttamaan tämän tarkoituksen mahdollisimman uskollisesti. Hän ei kysy, eikä hänelle tule mieleenkään kysyä, onko hänen tulkintansa oikea. Hän ei edes näe, osaa ajatella, että olisi muita vaihtoehtoja. Näytelmäkirjailija, esimerkkitapauksessani Maiju Lassila, on teatterintekijä A:lle täydellinen auktoriteetti. Näytelmäteksti *Kun lesket lempivät* on valmis paketti, jonka teatterintekijä A vain yksinkertaisesti ja ongelmattomasti siirtää näyttämölle. Ja sehän on hienoa se. Myös teatterintekijä B:n toiminta tekstin parissa on näytelmäkirjailijaa auktoriteettina kunnioittavaa. Sekä teatterintekijä A että teatterintekijä B antavat tekstin kirjoittajalle auktoriteettiaseman ja pyrkivät toteuttamaan kirjoittajan näkemyksen oikein. Mehän ymmärrämme, että "kirjoittajan näkemys" on tietysti loppujen lopuksi se, minkä teatterintekijä A ja teatterintekijä B *uskovat* kirjailijan näkemykseksi. Teatterintekijä A siis uskoo, että hänen tulkintansa on automaattisesti oikea. Hän ei yksioikoisuudessaan kyseenalaista tulkintaansa hetkeksikään. Hän ymmärtää täydellisesti, mitä näytelmän kirjoittaja on tarkoittanut ja tämä tarkoitus siirtyy toteutuksessa teatterilavalle. Teatterintekijä B puolestaan ehkä oikein etsii totuutta tekstistä, pyrkii tarkasti lukemalla ja tulkitsemalla, ehkä jopa taustatutkimusta tekemällä löytämään kirjailijan tarkoittaman, kenties pinnan alle kätkeyn merkityksen. Joka tapauksessa sekä A että B luottavat siihen, että näytelmällä on jokin kirjoittajan asettama tarkoitus, että on olemassa yksi oikea tulkinta esimerkiksi näytelmästä *Kun lesket lempivät*. Se joko siirtyy näyttämölle automaattisesti tai täytyy löytää näytelmää tutkimalla.

5.3 Teatterintekijä C:n tapaus

Kuvitellaanpa sitten vihdoin teatterintekijä C. Hänen suhtautumisensa näytelmätekstiin on radikaalisti toisenlainen kuin teatterintekijöillä A ja B. Teatterintekijä C ei pyrikään löytämään näytelmästä kirjailijan tarkoittamaa totuutta. Hän ei kertakaikkiaan usko, että näytelmällä voisi olla vain yksi oikea, sen kirjoittajan siihen sisällyttämä "ratkaisu", oikea toteutustapa. Tämä lienee myös meistä ihan järkevää. Teatterintekijä C saattaa lukea näytelmän vaikkapa kirjoittajan tarkoitusperistä riippumattomana kirjoitusajankohtansa ajankuvana ja lähtee toteuttamaan näytelmää tältä kannalta. Teatterintekijä C:tä saattaa kannustaa uuteen lukutapaansa vallitseva asenne pyrkiä lukemaan toisin, kurkottamaan niin näytelmätekstin pintatason alle kuin kirjoittajankin tarkoitusperien taakse. Mitä kirjoittaja, tai ehkä olisi parempi sanoa teksti, tulee ikään kuin vahingossa sanoneeksi? Mitä vanhan näytelmän kohdalla ajan kulumisen ja maailman muuttuminen, tai ajankohtaisen näytelmän kohdalla vaikka toinen poliittinen näkökulma, "paljastaa" tekstistä, siihen tarttuneista näkemyksistä ja asenteista? Tämä teatterintekijä C:n asenne, jos se tulee teatterintekijöiden A ja B tietoon, mullistaa väkisinkin heidän ajattelunsa ja käsityksensä näytelmätekstistä ja sen käsittelemisestä.

Kun pelkkä mahdollisuus ajatella teatterintekijä C:n tavalla tunkeutuu teatterintekijöiden A ja B tajuntaan, he joko hyväksyvät tämän mahdollisuuden tai torjuvat sen. Teatterintekijä C:n voi ajatella useinkin ryhtyvän tietoiseen kapinaan tiettyä klassikoksi asetettua näytelmätekstiä ja sen vakiintunutta luku- ja toteutustapaa vastaan. Tämä tietysti edellyttää, että hän on perillä kyseisen näytelmätekstin eri "tulkinnoista" ja toteutuksista aikojen saatossa. Teatterintekijä C ei siis välttämättä suhteuta omaa näkemystään ainoastaan näytelmäkirjailijan pyrkimyksiin vaan kaikkiin mahdollisiin edeltäviin näytelmästä tehtyihin tulkintoihin ja toteutuksiin. Hänestä näytelmän perinteinen tulkinta, se miten näytelmän maailma, sen henkilöt, näytelmän viesti on nähty, voi olla vanhentunut ja hänellä itsellään on uusi, omakohtainen ja ajankohtaisempi näkemys. Teatterintekijä C saattaa kokea olevansa osa kyseisen näytelmän toteutusjatkumoa ja nyt on vuorossa hänen henkilökohtainen tulkintansa. Hän asettaa oman teoksensa arvioitavaksi edeltävien toteutusten rinnalle. Näytelmän kirjoittajan "totuudella" ei siis ole merkitystä teatterintekijä C:lle, eikä hänen oman näkemyksensä tarvitse olla mikään viimeinen totuus. Se on vain tarpeellinen ja toimiva näkökulma, yksi sopiva lähestymistapa juuri nyt, tässä ajassa.

Teatterintekijä C:n kapinointi ei välttämättä rajoitu pelkkään näytelmätekstiin ja sen "tulkintoihin" ja toteutuksiin. Hän saattaa kapinoida koko vallitsevaa esittämisen kulttuuria, jopa koko taideperinnettä vastaan. Ehkä vallitseva estetiikka ei miellytä häntä tai se on yksinkertaisesti täysin väärä. Ehkä ilmaisutapa on vanhentunut, ehkä koko taidemuoto. Samalla, kun kapinoi ja kritisoi, teatterintekijä C kokee kuitenkin olevansa osallisena, sisällä, siinä mitä pyrkii muuttamaan, uudistamaan.⁹⁹ Kehitys- tai muutosvaatimukseen liittyy tietysti myös kokemus sen yhden asian, jota ollaan muuttamassa, liittymisestä johonkin muuhun, joka myös on muutoksen pyörteissä. On se sitten yhteiskunnan rakenteiden muutos, estetiikan muutos, kokonaisen maailmankuvan muutos, poliittisten olosuhteiden muutos, muutos ihmiskuvassa... Olennaista on, että teatterintekijä C haluaa tuoda esiin nimenomaan oman versionsa näytelmästä ja liittyy toteuttamansa esityksen osaksi kyseisen näytelmän esityksperinnettä, sitä kautta teatterin perinnettä ja sitä kautta sitä yhteiskuntaa, jossa teatteri toimii. Tämän ketjun toteutuminen edellyttää tietysti, että näytelmän toteutuksessa on säilytetty jotain, mistä sen voi tunnistaa ja joka näin ohjaa vertaamaan tätä toteutusta sitä edeltäviin. Perinteiden rikkominen ja niihin vertautuva uusi tulkinta menee hukkaan, jos kukaan ei tiedä, että näytelmällä halutaan rikkoa perinnettä. Ehkä vähintään nimi tulee olla sama kuin alkuperäisessä

99) Ulkopuoli - sisäpuoli. Onko "ulkoapäin" tuleva muutos ollenkaan mahdollinen teatterimaailmassa? Voiko asioita yleensä muuttaa ulkoapäin? Ulkoapäin voi ehkä tulla sisään teatteriin tai mihin tahansa muuhun kulttuuriin, yhteisöön, ilmiöön, mutta tultuaan ulkoa sisälle, on tietysti jo sisällä. Mukana voi lipsahtaa, tulvahtaa sisään myös vaikutteita, uusia tuulia, uutta ilmaa, näkökulmia mutta rakenteet voi tavoittaa ainoastaan sisältä käsin, omaksumalla ne? Voiko rakenteita sitten enää muuttaa, omaksumisen ja hyväksymisen jälkeen? Onko omaksuminen = hyväksyminen = muutoshaluttomuus?

näytelmässä, ehkä roolihenkilöiden nimet ovat samat tai käsiohjelmassa mainitaan nyt esitettävän näytelmän sukulaisuus alkuperäiseen.

5.4 D-struktio

Voidaanpa ajatella vielä teatterintekijä D. Hän voisi ehkä muistuttaa suoruudessaan tuota lapsellista teatterintekijä A:ta. Teatterintekijä D joko on tai antaa itselleen luvan olla tietyllä tapaa yksinkertainen. Yleinen suhtautuminen näytelmään ei häntä kosketa, toisten tulkinnat ja yhteiskunnalliset yhteydet ovat yksittäisen näytelmän kohdalla hänelle yhdentekeviä. Yksittäinen näytelmä on teatterintekijä D:lle pelkkää raakamateriaalia. Hän on tavallaan näytelmäkirjailija itsekin, tosin laiska sellainen, koska hän kerää näytelmiensä ainekset toisista näytelmistä, repliikin tai kohtauksen sieltä ja toisen täältä. Saattaa hän toki kirjoittaa itsekin. Teatterintekijä D ei kapinoi mitään perinnettä tai auktoriteettia vastaan, eikä pyri myöskään uudistamaan mitään perinnettä tai olemaan edes osa mitään perinnettä, koska hän ei koe sellaisia olevankaan tai ainakaan ei koe niitä mullistamisen tai osallistumisen vaivan arvoisiksi. Mikä tahansa näytelmäteksti on vain raakamateriaalia, kaikkien ja kaikkeen vapaasti käytettävissä. Teatterintekijä D arvottaa näytelmän, sanomalehtitekstin ja vessakirjoituksen vain sillä perusteella, mikä niistä soveltuu parhaiten hänen hahmottelemaansa tai hänessä kuplivaan esitykseen. Olennaisinta on, että hän on altis, avoin innoittumaan mistä tahansa tekstistä tai ilmiöstä. Tärkeintä on, että jokin herättää hänen mielikuvituksensa, sysää liikkeelle.

5.5 Kuka on teatterintekijä?

Kun kirjoitan teatterintekijästä, olen tietysti epämääräinen. Kuka oikeastaan on teatterintekijä? Tarkoitanko ohjaajaa, esiintyjää, tuottajaa, lavastajaa? Tarkoitin melkein ketä tahansa! Teatterin tekemistä on hyvä ajatella vähän laajemmasta näkökulmasta. Eikö esimerkiksi teatterintutkija ole hyvinkin selkeästi, omalla tavallaan, teatterintekijä? Teatterintekijäisyys voi saada teatterintutkijan tapauksen kautta laajennetun merkityksen. Tai paremminkin ehkä vain toisen merkityksen. Teatterintutkija nimittäin omalta osaltaan tekee, luo teatteria olemassaolevaksi ilmiöksi tutkimalla sitä ja kirjoittamalla ylös sen historiaa ja muotoja. Olisiko teatteria ollenkaan olemassa, jos sen historiaa ei olisi kirjoitettu? Ei varmasti ainakaan nykymuodossaan. Teatterintutkija luo, tekee teatteria, vahvistaa sen tietynlaista olemassaoloa käsittelemällä sitä jostain, yleensä kaiketi häntä jostain syystä kiinnostavasta, näkökulmasta. Tätä kautta teatteri historiallisena ilmiönä muokkautuu

sellaiseksi kuin se muokkautuu. Jokin teatterin piiristä noussut ilmiö löytää tiensä osaksi teatterihistoriaa, teatterin asettamaa viitekehystä, teatterin virallista tarinaa ja näin ollen itse teatteria. Jokin toinen ilmiö ei löydä tai pääse osaksi teatterin tarinaa. Teatterintutkija voidaan ajatella teatterintekijäksi samaan tapaan kuin neuvokas hovimies on kuninkaanvaalissa kuninkaantekijä.¹⁰⁰ Neuvokas hovimies ymmärtää, että kaikki eivät voi olla kuninkaita. Siksi kuninkaalla täytyy olla tietyt ominaisuudet, jotka karsivat ehdokkaita. Hovimies luettelee sellaisia ominaisuuksia, joita hän on kuninkailla huomannut olevan tai joita hän ajattelee kuninkaalle tarpeellisiksi ominaisuuksiksi tai joita hän tietää mieleisellään ehdokkaalla olevan. Tällä tavalla ominaisuuksia luettelemalla ja sitä kautta vaihtoehtoja karsimalla hovimies tekee jostakusta ehdokkaasta, ehkä jopa henkilökohtaisesta suosikistaan, kuninkaan. Sitten, kun vaatimuksen täyttävä ehdokas on löytynyt, arkkipiispa tai muu vastaava viranhaltija toimittaa kruunajaiset, joissa valitun kuninkuus vahvistetaan.

Se, kenet normaalisti ajattelemme teatterintekijäksi, teatteritaiteen tekijä, ei tässä mielessä ole oikeastaan tekijä lainkaan. Teatteritaiteilija on paremminkin teatterintoteuttaja, teatterin kruunaaja. Hän ei varsinaisesti tee teatteria vaan ainoastaan toteuttaa sitä. Hän vain toimii teatterin piirissä tavalla, joka joko vahvistaa tai heikentää teatterintutkijan etukäteen määrittelemää valmista teatterikäsitystä. Teatteritaiteilija siis toteuttaa teatteria, sitä minkä teatterintutkija on hyvin vahvasti luonut ja järjestänyt teatteriksi. Voidaan ajatella niinkin, että teatteritaiteilija pyrkii saattamaan oman tekemisensä osaksi sitä, minkä vasta teatterintutkija varsinaisena teatterintekijänä hänen jälkeensä luo. Eli teatteritaiteilija on kyllä osaltaan teatterintekijä, mutta alisteinen teatterintutkijalle, joka viime kädessä määrittää sen, mikä on virallisesti ja historian suuressa mittakaavassa teatteria. Teatteritaiteilijan, eli teatterin toteuttajan, toiminnan raamit ja myös hänen mahdolliset pyrkimyksensä rikkoo ne, määrittyvät suhteessa varsinaiseen teatterintekijään, teatterintutkijaan. Teatteritaiteilijan näkökulmasta asia ei tietenkään ole näin. Hän ei, todennäköisesti ainakaan omasta mielestään, toimi minkään ulkopuolelta tulevien vaikuttimien määräämänä vaan ainoastaan sisältään lähtevien vaikuttimien mukaisesti. Teatteritaiteilijan mielestä hän todella tekee, oman toimintansa kautta, omista lähtökohdistaan ponnistaen ja niihin tekemisensä perustaen, itsestään nousevan teatterikäsitöksen kautta, teatteria. Teatterintutkijan näkökulma ei tietenkään muuta tai poista teatteritaiteilijan näkökulmaa, eikä tee siitä sinäänsä vähemmän totta tai vähemmän arvokasta. Ei, vaikka se olisikin täydellisessä ristiriidassa teatterintutkijan näkemyksen kanssa.

100) Mistähän ihmeestä tällainen hovimies-kuninkaanvaali -esimerkki oikein tupsahti mieleeni? Ei ainakaan oman arkielämäni piiristä. Tämä esimerkin maailman on vuosisatoja vanha, jokin ihmeen kuningaskunta! Omituista... En kuitenkaan viitsinyt alkaa nykyaikaistamaankaan "yritysjohtajaksi" ja "konsultiksi" tms.

5.6 Lähemmäksi teatteritaiteen tekemistä

Jospa nyt kuitenkin ajattelisin ja myöntäisin, että teatterintekijät A, B, C ja D voivat olla nimenomaan teatteritaiteen tekijöitä. Siihenhän nuo jo läpikäymäni esimerkitkin kuitenkin aika vahvasti viittaavat. Ajatellaan siis teatterintekijä joksikin teatteriohjaajan tapaiseksi teatteriesityksen valmistelemisestä ja valmistumisesta vastaavaksi henkilöksi. Voidaan jopa sanoa että teatteritaiteen tekijäksi. Onko kehittämistäni jaottelusta hänelle mitään hyötyä? Onko hänellä käyttöä tällaiselle tekijäerottelulle? Kylläpä hyvinkin. Mallin voi esimerkiksi ajatella eräänlaisena teatterintekemisen oppimismallina. Alin, aloittelijaporras, on naiivi teatterintekijä A ja siitä sitten asteittaisen ymmärryksen kasvun kautta kehitytään kohti suvereenin ja riippumattoman teatterintekijä D:n mestaruutta. Yksittäinen teatterintekijä voisi mallista tarkistaa missä henkilökohtaisen kehityksensä vaiheessa hän on menossa. Vaiheessa A tai B polkevalle teatterintekijälle malli olisi varmasti omaa tekemistä ja ajattelua mullistava ja sopivasti ymmärrettynä suorastaan mahdollinen oikotie D-mestaruuteen. Teatterintekijä voisi myös tämän mallin avulla itsereflektoiden saada vastauksia siihen, mikä hänen tekemisessään on vialla, jos se ei esimerkiksi kiinnosta kriitikoita tai suurta yleisöä, kumman huomiota hän sitten kaipaakaan. Tai jos ei yksinkertaisesti tunnu löytyvän omaa linjaa. Mallin avulla voi ensin hahmottaa näiden perussuhtautumistapojen olemassaolon ja sen jälkeen valita mitä linjaa haluaa itse lähteä kulkemaan.

Mallia voi siis hyödyntää parhaan mahdollisen yleisöpohjan etsimisessä. Kun teatterintekijä ensin hahmottaisi miltä pohjalta hän tekee teatteria, hänen olisi helpompi tavoitella myös samoista lähtökohdista ja samasta näkökulmasta asioita tarkastelevaa yleisöä. Näin ollen tiedotuksen ja markkinoinnin saisi kohdennettua juuri sinne minne pitääkin. Jokainen esitys tavoittaisi näin juuri kohdeyleisönsä, sen, joka voi esityksen tarkoitetulla tavalla kokea ja joka siitä yleensä voi jotain saada irti. Näin vältetään esimerkiksi vaara, että joku näkisi vahingossa jotain mitä ei ymmärrä tai joutuisi miettimään. Sovelletulla neljän teatterintekijän mallilla yleisöpohjaa tutkimalla saataisiin myös selville, minkä tyyllisen teatterintekijän esityksiä yleisö haluaa nähdä. Näin ollen jo ohjelmiston suunnitteluvaiheessa voitaisiin välttää uhkaavat ongelmat. Teatterikuluttajalle ei tulisi erehdyksessä tarjottua sellaisia teatterintekijöiden teoksia, jotka toisaalta ovat hänelle liian yksinkertaisia tai toisaalta joita hän ei pysty käsittämään tai käsittelemään. Jos neljän teatterintekijän mallin hyödyllisyys ymmärrettäisiin laaja-alaisesti, sen voisi jopa kehittää jonkinlaiseksi kuluttajaa palvelevaksi standardiksi. Jokainen suomalainen, miksei eurooppalainenkin, teatterintekijä tai vaihtoehtoisesti teatteriesitys, miksei vaikka molemmat, kantaisi A, B, C tai D -merkintää. Tämä helpottaisi teatterikuluttajan valintaa, edellyttäen tietysti että merkinnät tehtäisiin kuluttajille

tutuiksi laajamittaisella tiedotuskampanjalla. A-B-C-D -luokituksen antajina toimisivat teatteritaiteilijoiden osalta tietysti teatterialan oppilaitokset jo opiskeluaikana tehdyn tarkkailun perusteella. Yksittäisten esitysten kohdalla luokituksen Suomessa tekisi esimerkiksi alueellisten taidetoimikuntien esittävien taiteiden läänintaiteilijan johtama työryhmä.

Neljän teatterintekijän mallista olisi myös todennäköisesti valtava apu teatteritaiteilijalle pelkästään yhden teatterituotannon, yhden projektin, aikana. Jos teatteritaiteilijalla on niin sanottu blokki päällä, mitään ei synny, hän voi turvautua neljän teatterintekijän malliin. Kuvitellaanpa vaikka teatteriohjaaja, jota ei voisi vähempää kiinnostaa hänen ohjattavakseen tarjottu näytelmäteksti. Teksti ei sytytä häntä ei sitten yhtään. Jotain on kuitenkin tehtävä, teksti on toteutettava, näyttelijöitä on ohjattava johonkin suuntaan, esityksen on valmistuttava ensi-iltaan, jos halua teatteriohjaajan ammatissa itsensä elättää. Tähän hätään neljän teatterintekijän malli on toimiva työväline. Pyörittämällä näytelmätekstiä mallin tarjoamien erilaisten asennoitumisrutiinien läpi, teatteriohjaaja saa varmasti tekstistä kuin tekstistä jonkilaisen otteen. Tekstin mahdollisuudet avautuvat, oma lukko avautuu ja taideteos lähtee valmistumaan. Jos kyseinen teatteritaiteilija haluaa teokseensa lisää tasoja, lisää syvyyttä, sitä saa hyvin yksinkertaisesti neljän teatterintekijän mallin tarjoamaa linkoa pyöryttämällä. Jokainen neljästä näkökulmasta tarjoaa oman suhtautumistapansa, joka taas luo oman kerroksensa teokseen:

Olen teatterintekijä A, toteutan tekstiä sen pohjalta miten sitä juuri nyt luen, ensimmäisten mielikuvien mukaan, yksinkertaisesti. Sitten olen teatterintekijä B. Pohdin, mitä näytelmän kirjoittaja (vaikka se olisin minä itse) on mahtanut kätkeä tekstiin. Metsästäni tekstiin salaisuutta ja löydän kirjoittajan kätkemän merkityksen. Sitten minusta tulee teatterintekijä C. Paljastan rakentamani "oikean" tulkinnan vain yhdeksi muiden joukossa. Vihaan tähän saakka muodostamaani tulkintaa ja samalla kaikkia edeltäviä tulkintoja(ni) ja haluan murskata ne. Käyn käsiksi tekstiin. Puran sitä, tutkin miten se on ajateltu, miten se heijastaa aikaansa, mennyttä ja tätä hetkeä. Mikä tekstissä on ajankohtaista, mitä se nostaa minussa, mitä asenteita siinä on, allekirjoitanko nuo asenteet vai haluanko haastaa ne? Viimein olen teatterintekijä D, "kirjoitan", teen, rakennan koko tekstin uudelleen omista lähtökohdistani käsin, omasta henkilöstäni, persoonastani käsin. Lisään siihen niin paljon uutta tai poistan niin paljon kuin haluan.

Tämä on neljän teatterintekijän mallin yksi kierros, jolla teatteriesitykseen saadaan rakennettua aika mukavasti syvyyttä. Teatteritaiteilija voi sitten, aikataulujen sallimissa rajoissa tietysti, käyttää tätä työkalua yhä uudestaan ja rakentaa teostaan näin yhä monitasoisemmaksi. Päästyään teatterintekijä D:n vaiheen loppuun, hän voi alkaa taas teatterintekijä A:ksi ja suhtautua teatterintekijä D:n teokseen annettuna ja sellaisenaan toteutettavana. Siitä hän voi taas siirtyä teatterintekijä B:n rooliin ja jatkaa pyörytystä.

FIN

6 Esityksestä ja esittämisestä

Suomen kielen sana *esitys* on hieno sana. Esitys. Mitä tai mikä se on? Mitä tapahtuu kun tapahtuu esitys? Jotain tuodaan tai päästetään esiin, esille. Esiin ei voi tulla sellainen, joka ei ole ensin ollut kätkössä, piilossa, poissa näkyviltä. Esitys voi olla muutakin kuin teatteria, esimerkiksi tanssiesitys tai musiikkiesitys. Esitys -sanan käyttö ei kuitenkaan rajoitu edes niin sanotun esittävän taiteen piiriin. Voidaan esimerkiksi tehdä esitys budjetin alijäämän korjaamiseksi. Esityksessä voidaan tuoda esiin jokin näkökanta, näkökulma, joka ei ennen tätä ole ollut esillä. Esitys budjetin alijäämän korjaamiseksi ei ole tekstiä sisältävä paperinippu. Esitys on se tapahtuma, kun asia, joka on paperinippuun kirjoittamalla sidottu, tulee esiin sen lukijalle tai vaikkapa sen ääneen lukemisen kuulijalle. Esitys olisi siis esiintulemisen tapahtuma. Oma esitys, ryhmän esitys, kauan sitten tehty esitys. Eikö mikä tahansa esiin ottamisen, esiin tuomisen, esiin päästämisen tapahtuma olekin esitys? Esittää? Tuoda, päästää jotain esiin tuon esitystapahtuman aikana. Se mikä tekee esityksen. Onko *esittämä* sitten esiin tulemisen tapahtumisen paikka? Mitä on esitystaide? Mitä tai mikä teatterissa esitystaiteena pääsee tai tulee, päästetään tai laitetaan tulemaan esiin? Teatteriesityksessä esiintyjä voi tulla esiin kulisseista. Voisiko roolihenkilö tulla esiin? Esiintyjän kautta? Siitäkö teatteriesityksessä on kysymys? Esiintyjä tulee esiin piilostaan, näkymättömistä? Yritän tässä ajatella mitä esitys voisi olla tänään. Mitä teatteriesityksessä tapahtuu?

Esittämä? Joku voisi sanoa, Shakespearen *Kuningas Lear* -näytelmän nähtyään

"Näyttelijä Turo Taylorin esittämässä kuningas Learissa on sävyjä."

Esittämä voisi olla esittäjän avaama, luoma, aikaansaama tila ja paikka, jossa esittäminen voi tapahtua. Esittäessään Turo Taylor avaisi *esittämän*, jossa hän muuttuu kuningas Leariksi ja kuningas Lear häneksi. Hän avaisi oman paikan, jossa kuningas Lear voi tapahtua hänen, Turo Taylorin kautta ja kanssa, hänen olemassa olonsa, hänen maailmassa ja paikassa olonsa kautta ja kanssa. Tapahtua hänessä, rakentua hänessä ja hänen kauttaan jälleen kerran omanlaisenaan, tällä kertaa Turo Taylorista nousevana, Turo Tayloriin kietoutuvana, sulautuvana, ainutlaatuisena.

"Mutta kuningas Learhan on vain fiktiivinen hahmo! Ei hän voi olla olemassa, ei hän voi tulla mihinkään esittämään, koska häntä ei ole! Tuohan on pelkkää 'Päästä Jeesus sydämeesi!' -retoriikka!"

Kuningas Lear -henkilö kulttuurisena rakentumana, henkilökohtaisena rakentumana, tietyllä tavalla

määrittyneenä, mielikuvilla, käsityksillä, näkemyksillä ja odotuksilla latautuneena, täyttyneenä on, ainakin joillekin ihmisille, yhtä todellinen kuin nykykulttuurin Jeesus -henkilö. Turo Taylorin *esittämässä* kuningas Lear tulee *olemassa* olevaksi, lihaksi ja vereksi. Kun Turo Taylor esittää kuningas Learia, hän siis tuo tai päästää kuningas Learin esiin jostain piilosta, kätköstä, näkymättömistä. Ei pelkästään mistään oman mielikuvituksensa tai henkensä kätköistä, eikä pelkästään esitystä seuraavienkaan tajunnasta, vaan tilasta ja tilanteesta, jossa kaikki tuo ja paljon muuta vaikuttaa esityshetkellä.

Voiko kuningas Lear koskaan olla olemassa täysin ja vain ja pelkästään kuningas Learina? Vai onko hän aina näyttelijä Turo Tayloriin tai johonkuhun toiseen esittäjäänsä sekoittuneena? Onko kuningas Learia olemassa sellaisenaan? Kuningas Lear on siitä hyväosainen henkilöahmo, että hän ilmenee maailmassa puheissa, painetuissa teksteissä, ajatuksissa, muistikuvissa, mielikuvissa, teattereiden näyttämöillä, valkokankailla, filmikeloilla... Hän on suhteellisen tunnettu, jopa maailman laajuisesti. Huonompi osa tältä kannalta on esimerkiksi Maiju Lassilan *Kun lesket lempivät* -näytelmän suutari Kutvosella. Toisin kuin minulla, joka tätä kirjoitan, kuningas Learilla ei kuitenkaan ole pysyvää tai edes hetkellistä kokonaisvaltaista ruumiillista maailmassaolemista. Hän on Kutvosen tavoin olemassa ruumiillisena vain välillisesti, jonkun esittämänä tai esittämässä, sekoittuneena esittäjäänsä tai ajattelijaansa. Ehkä kuningas Lear on olemassa sellaisenaan jollain olemisen tasolla mutta hän ei ilmene sellaisenaan ihmisen maailmassa. Jos kuningas Lear onkin olemassa, ihmisen maailmaan hänellä on pääsy vain välikäden kautta. Kuningas Learin voi tietysti ajatella ihmisen maailmassa läsnäolevana mutta näkymättömänä, ilmenemättömänä henkenä, joka etsii ruumista, jossa inkarnoitua tai jonka vallata maailmassa ilmenemisen toivossa. Tämä edellyttää jo, että uskomme henkien olemassa oloon ja siis myös sitä, että uskomme maailman olevan toisaalta henkinen tai sielullinen ja toisaalta aineellinen, maallinen. Samalla voisimme ehkä uskoa myös näyttelijä Turo Taylorin sellaiseen olemisentapaan, jossa hän on lähtökohtaisesti jakautunut toisistaan erillään ja irroitettavissa oleviin henkeen ja ruumiiseen ja siihen, että kuningas Lear -henki voi siirtää Turo Taylorin hengen syrjään ja asettua sen tilalle, käyttämään Turo Taylorin ruumista. Tällöin kuningas Lear olisi kokonaisvaltaisesti, henkisesti ja ruumiillisesti olemassa ihmisen maailmassa. Herää mielenkiintoinen mielikuva maailmasta täynnä aineettomia henkiä vaeltelemassa maailmassa, etsimässä ja kilpailemassa ruumiista, joihin asettua, valtaamassa niitä ja tyrkkimässä toisiaan niistä pois.

Lihallistaminen. Ihminen keksii maailmaa, luo sitä mielikuvituksessaan, ajattelee maailmaa ja sen mahdollisuuksia. Teatterissa ihmisen luoma maailma lihallistuu, tulee olemassa olevaksi esityksen maailman kautta. Esityksen maailman välittämänä. Kerrostunut maailma. Keksityistä henkilöistä

tulee totta esityksen maailman kautta myös tässä maailmassa. Tavallaan tämän maailman päälle, mutta tästä maailmasta lähtien, tähän maailmaan perustuen ja siihen sekoittuen.

6.1 Mitä teatteriesityksessä uskotaan oikeasti olemassa olevaksi ja mikä vain leikityksi, mielikuvitelluksi?

Monesti ajatellaan että teatteriesitys on jokin mielikuvitusmaailma tai leikki. Että se ei ole totta samalla tavalla kuin esityksen ulkopuolinen maailma. Näyttelijät vain esittävät, eivät ole oikeasti sitä mitä esittävät olevansa. Yleisö ajattelee näin, esiintyjätkin ajattelevat näin. Silti esiintyjät pyrkivät olemaan jotain muuta kuin ovat mahdollisimman täydellisesti. Ja katsojat haluavat uskoa siihen mitä esiintyjät yrittävät olla. Esiintyjät pyrkivät luomaan katsojalle illuusion siitä, että näyttämön tapahtumat ovat totta. Että katsoja putoaisi hetkeksi leikkiin mukaan, seuraisi tapahtumia kuin ne todella tapahtuisivat. Ja niinhän ne todella tapahtuvatkin, tavallaan. Näyttämöllä tehdään tekoja, jotka tehdään aivan oikeasti sillä hetkellä. Mutta vaikka teot tavallaan tehdään sillä hetkellä, niitä tavallaan ei tehdä sillä hetkellä. Ne kun eivät yleensä ole spontaaneja. Teot eivät synny siinä hetkessä¹⁰¹. Tämä erottaa esityksen maailman sen ulkopuolisesta maailmasta. Yleensä teot teatteriesityksessä ovat melko pitkälle suunniteltuja, etukäteen sovittuja ja harjoiteltuja. Ne noudattavat tiettyä, kaikkien esiintyjien tuntemaa kulkua. Esityksen maailma on etukäteen valmisteltu, tietyt tapahtumat on suunniteltu tapahtuviksi. Esitys menee pieleen jos asiat eivät tapahdu niin kuin oli suunniteltu. Jos joku vaikkapa unohtaa vuorosanansa tai jättää tekemättä jonkin sovitun teon. Tuolloin esityksen ulkopuolinen maailma, se, mitä sanomme arkimaailmaksi tai oikeaksi maailmaksi, pilkistää esityksen maailman alta.¹⁰²

Miten näyttelijä toimii pitääkseen esityksen maailman ehjänä? Vai yrittääkö hän edes pitää esityksen maailman ehjänä? Mitä näyttelijä tekee, kun teatteriesitys on käynnissä, kun teatteriesitys tapahtuu? Ehkä näyttelijä on kulisseeissa, rupattelee näyttämömiehen tai toisten näyttelijöiden kanssa ja sitten kun kuulee iskunsa tai tapahtuu toiminta, jonka jälkeen hänen on mentävä näyttämölle, hän menee näyttämölle. Näyttelijän maailmassa tapahtuu muutos. Hän jättää siviiliminänsä ja astuu näyttämölle, esiin, jonain toisena. Sinä lyhyenä hetkenä kun näyttelijä astuu muutaman askeleen

101) Improvisaatioteatteri on asia erikseen. Eihän improvisaatiokaan tietenkään ole täysin suunnittelematonta ja spontaania. Kuitenkin spontaanimpaa kuin "perusteatteri", jota nyt käsittelen.

102) Tällaisena etukäteen suunniteltuna toimintana teatteri tietysti kuvastaa erinomaisesti antiikin kreikkalaisten kohtalouskoa. On helppo ymmärtää mistä draaman suljettu, tapahtumat vääjämättömästi toistensa perään ja toisistaan johtuviksi asettava muoto juontuu. Muoto seuraa vääjämättömyyttä, kohtalon määräävyyttä, jonka mukaan kreikkalaiset tunsivat ja uskoivat elämänsä kulkevan. Kiinnostavaa on tietysti, että me toistamme tätä valmistellun vääjämättömyyden kaavaa nykyteatterissakin, vaikka emme kai, ainakaan antiikin kreikkalaisten mittakaavassa, usko kohtalon hallitsevan toimiamme. Tai mistä minä tiedän. Ehkä kaikki teatterissäkävijät itse asiassa kokoontuvat teattereihin juuri vahvistamaan uskoaan kohtalon vastaanpanemattomaan voimaan.

näyttämölle, yleisön eteen tai harjoituksen ohjaajan tai jonkun muun eteen, näyttelijässä tapahtuu jokin muutos. Vai tapahtuuko? Minua häiritsee tuo, toki vain itse olettamani, "kevytmielisyys". Tuo rupattelun ja keskittymättömyyden mielikuva. Näyttelijän pitäisi aina keskittyä. Näyttelijän pitäisi pysyä roolissa aina koko esityksen keston ajan, myös kulisseissa. Miksi? Koska muuten näyttelijän muuttuminen kärsii. Pelkään, että näyttelijä ei ole muutoksensa, muuttumisensa kanssa tosissaan. Että hän ei ota tilannetta, yleisöä, esitystä ja omaa rooliaan siinä, esityksen maailman luomisen tehtävää, vakavasti. Miksi muutos on minulle tärkeä? Miksi muuttumisen aitous on tärkeä?¹⁰³ Mitä näyttelijä yrittää saavuttaa? Yrittääkö hän olla näyttämöllä joku muu kuin hän on siviilissä vai yrittääkö hän saada yleisön vakuuttumaan siitä että hän on näyttämöllä ollessaan joku muu kuin hän on siviilissä? Näissä pyrkimyksissä on selvä ero. Pyrkiikö näyttelijä muuntautumaan itseään varten vai yleisöä varten?

Olen siis kysymässä, mistä on kyse silloin, kun näyttelijä muuttuu toiseksi, en niinkään sitä minkä takia näyttelijä muuttuu. Asian selvittämiseksi tuntuu kuitenkin välttämättömältä selvittää näyttelijän pyrkimyksiä oman näyttelemisensä ja esiintymisensä suhteen. Nykyään teatterimaailmassa ajatellaan kai melko yleisesti, että teatteri on tarinan kertomista. Sen vuoksi näyttelijän tulee muuttua sen verran kuin tarinan kertomiseksi on tarpeellista. Ei sen enempää eikä vähempää. Tarinan kertominen määrää muuttumisen. Tarinan kertominen on tärkeintä. Voisiko teatterin tärkeä sitten olla joku muukin kuin tarinan kertominen? Vaadin selvästi näyttelijältä voimakasta, selkeää pyrkimystä muuttua. Onko voimakkaan muutoksen tapahtuminen minulle tärkeää, koska ajattelen teatteria jonain muuna kuin tarinan kertomisen välineenä? Ehkä näyttelijä voisi hakea muutosta, koska haluaa kokea sen, ei siksi, että se edesauttaa tarinan kertomista. Ehkä se on teatterin ydin. Muutoksen tapahtuminen ja sen todistaminen. Yleisö ei tulisikaan teatteriesitykseen seuraamaan tai kokemaan tarinaa vaan se tulisi todistamaan muutoksen tapahtumista esiintyjässä. Tämä määräisi myös näyttelijän suhtautumista omaan muutokseensa esityksessä. Pyrkimys olla tosissan jotain muuta kuin on, on täysin eri asia ja vaatii täysin erilaista suhtautumista esitykseen ja omaan tekemiseen kuin kertoa tarinaa siihen tarpeellisessa määrin eläytyen.

Sitä ajatellaan, että yleisöhän on koko ajan alitajunnassaan tietoinen siitä, että näyttelijä vain näyttelee. Vaikka katsoja olisi hetken vakuuttunutkin siitä, että näyttelijä on kuin onkin joku toinen, vieras henkilö tai olento, hän jossain toisella tasolla tietää kaiken aikaa, että kyseessä on esitys, että tapahtumat näyttämöllä eivät ole totta, että roolihenkilö ei ole oikea, olemassa oleva henkilö. Vaan

103) Tämä on minulle tärkeää tätä kirjoittaessani, nyt ajattellessani, ei aina ja kaikissa tilanteissa. Muistutan, että en tavoittele täydellistä yleistettävyyttä. Ajatus ja asenne muuttuu.

mitäs jos nuo katsojassa tapahtuvat näyttelijän toisena näkemisen ja kokemisen hetket olisivatkin tosia? Teatteriesityksessä olisi hetkiä, jolloin näyttelijä todellakin hetkeksi muuttuu, siinä katsojan silmien edessä, joksikin toiseksi. Miten tuon muutoksen havaitseminen tapahtuu? Pitääkö näyttelijän itsensä jollain tavalla kokea hänessä tapahtuva muutos? Tämä on hieman kummallinen ajatus. Jos näyttelijä muuttuu hetkeksikin joksikin täysin toiseksi, voiko hän olla itsenään tietoinen siitä, että nyt, tällä hetkellä, hän on joku toinen?¹⁰⁴ Eikö hänen henkilökohtaisen käsityskyynsä, muistamisen kyynsä pitäisi häipyä muuttumisen hetkellä ja korvautua muutoksen ajaksi tuon toisen käsityskyvyllä ja muistamisen kyvyllä? Jos näin on, näyttelijä ei oikeastaan itse voi varmistua hänessä tapahtuvasta muutoksesta. Hän voi huomata jälkikäteen, palattuaan muutoksesta ennalleen, että äsken se en kyllä ollut minä. Ehkä näyttelijä voi myös aavistaa etukäteen, että ihan kohta muutos taitaa tapahtua. Ikäänkuin uneen vajotessa saattaa huomata että kohta uni taitaa tulla ja herättyään ymmärtää olleensa unessa.

6.2 Yleisö totaalisen muutoksen todistajana

Jos näyttelijässä tapahtuu totaalinen muutos, jos hän toimii kuin olisi joku toinen, eikä hänelle jää muistumia tekemisistään tuona toisena eikä hänessä tapahtuneesta muutoksesta, miten voidaan koskaan sanoa että muutosta edes tapahtui? Tarvitaan ulkopuolinen muutoksen todistaja, katsoja. Näyttelijän muutoksen joksikin muuksi todistaa katsoja. Katsoja seuraa näyttelijää ulkopuolelta, silloin, kun näyttelijä on itse muuttunut, joku toinen. Vai onko näin? Todistaako katsojakaan näyttelijän muutoksen? Ei välttämättä ainakaan tämän päivän teatterissa. Jos ajatellaan, että näyttelijän tulee esiintyä, olla roolissaan koko se aika kun hän on yleisön edessä, ei katsoja näe näyttelijän muutosta! Katsoja näkee ainoastaan sen, kun näyttelijä jo on joku muu. Jotta katsoja voisi kokea ja ymmärtää muutoksen näyttelijän ja roolin välillä, hänen pitäisi itse asiassa tietää ja tuntea näyttelijä siviilihenkilönä, ilman roolejaan, sinä tavallisena jamppana tai taijana. Tai vähintään näyttelijän pitäisi tulla esityksen alussa ensin esiin ilman roolia, näyttäytyä yleisölle, paljastaa itsensä sellaisena kuin on ennen muuttumista, tarjota vertailukohta. Nykyäänhän näyttelijän "arkiminä" paljastuu, jos paljastuu, takaperoisesti vasta loppukumarruksissa.

Näyttelijöille voi antaa aikaa rauhoittua, keskittyä yleisön edessä, hakea mielentilaa, ruumiintilaa, olotilaa, jossa muuttuminen voi tapahtua. Muuttuminen tapahtuu hitaasti, sitä voi seurata, se on mielenkiintoinen jo itsessään. Kun näyttelijä hakee muutosta itsessään, omissa olemisessaan, kun hän keskittyy tulevaan ja käynnissä olevaan muutokseen, hän saa yleisöltä voimaa sen kautta että yleisö odottaa muutosta, odottaa että jotain tapahtuu. Tämä toivottavasti kannustaa, rohkaisee näyttelijää kohti muutosta.

104) Toinen asia on, onko täysin muuttuminen mahdollista. Oletan tässä kehittelyssä että on.

Jotta yleisö voisi todistaa totaalisen muutoksen, näyttelijä ei voi olla muuttunut jo ennen esityksen alkua. Hän ei voi olla valmiiksi roolissa, joku muu, ja sitten tunkeutua yleisön nähtäväksi esityksen maailmassa, vakuuttamaan yleisöä siitä että on joku toinen. Esitys rakentuu, sen maailma rakentuu, rooli rakentuu vahvaksi luomalla se yhteisesti yleisön kanssa, antamalla esityksen maailman rakentua yleisöyhteydessä.

Näyttelijän muuttumisen havaitseminen voi tapahtua myös toista kautta. Nimittäin se ketä tai mitä näyttelijä esittää, mikä näyttelijä sillä hetkellä on, voi olla minulle tuttu. Voin tietää, että tuo hahmo käyttäytyy aina noin, tuolla tavalla ei voi kukaan muu kuin tuo hahmo käyttäytyä. Silloin ehkä uskon että näyttelijä on hetkeksi muuttunut tuoksi hahmoksi tai ainakin selvästi pyrkii muutokseen.¹⁰⁵ Minun ei tarvitse havaita eroa näyttelijän siviilihenkilön ja roolihenkilön välillä tai muutosta siviilihenkilöstä roolihenkilöksi vaan havaitsen vastaavuuden minulle tuttuun roolihenkilöön, jonka tiedän varmasti olevan jotain muuta kuin näyttelijä siviilissä on. Minun ei siis tarvitse tietää millainen henkilö näyttelijä on siviilissä uskoakseni hänen olevan joku toinen, muuttunut, "roolissa".

Tällä asialla on mielestäni jotain sukulaisuutta imitaation kanssa. Näyttelijä tavallaan pyrkii imitoimaan, olemaan mahdollisimman paljon roolin esikuvan kaltainen. Suomalaisessa perusimitaatiossa, jossa matkitaan julkisuudenhenkilöitä, on tietysti yleensä selvää että imitoija ei ole esittämänsä henkilö. Usein imitaattori liioittelee kohteensa ominaisuuksia, tekee kohteestaan karikatyyriä tämän tunnistettavien ominaisuuksien kautta. Onko jonkin "suuren" roolihaamon, vaikkapa Arthur Millerin Kauppatatustajan kuoleman Willy Lomanin, näyttelemisessä jotain imitaation kaltaista? Kohdehenkilö ei tietenkään ole elävä, kukaan ei voi sanoa että osuuko imitaatio täydellisesti nappiin. Mutta "suuri" roolihaamo, kuten nyt Willy Loman, ei myöskään ole mikä tahansa roolihenkilö. Willy Lomanilla on henkilöhaamon ja jonkunlainen historia. Hän on useasti esitetty, voidaan ehkä puhua jonkinlaisesta pienestä Willy Lomanin tulkintatraditiosta. Willy Loman on muodostunut jo pelkän näytelmän luoman kuvan pohjalta ja sen lisäksi esitystradition

105) Tätä ajattelutapaa sivuaa harjoitus, jonka tein työryhmän kanssa Tampereen Ylioppilasteatteriin syksyllä 2006 ohjaamaani USKO -esitystä varten. Jokaisen näyttelijän oli esityksessä määrä olla vuorollaan Usko -hahmo. Usko oli olevinaan jonkinlainen jumaluus, joka sai jokaisessa näyttelijässä erilaisen ruumiillistuman ja persoonallisuuden. Kerroimme harjoituksessa tarinoita, joissa aina seikkaili yksi Usko -personifikaatio. Kehitimme jokaiselle Uskolle omaa legenda. Miten se oli maailmaan ilmestynyt ja mitä ihmeellisyyksiä se oli maailmassa tehnyt. Tarkoitus oli luoda tavallaan useita Usko-"henkiä", joiden persoonallisuuden ja käyttäytymistavat näyttelijät olisivat tunteneet niin hyvin, että esityksessä tilanteessa kuin tilanteessa he olisivat voineet heittäytyä tuon "hengen" varaan toimimaan. tarinat ja hengen jäivät loppujenlopuksi hyvin pikaisesti tehdyiksi ja pintapuolisiksi huomion suuntauduttua tärkeämmäksi muodostuneisiin seikkoihin. Tässä pohtimani asian pohjalta olennaista olisi ollut näiden Usko-"henkien" persoonallisuuksien kuvaileminen, yleisölle tutuksi tekeminen esityksen alussa ja aikana.

muokkaamana tietynlaiseksi.

Näyttelijä, joka alkaa esittää Willy Lomania, näyttelee väistämättä tämän tulkintatradition piirissä. On olemassa joku, ei välttämättä kenenkään mielestä oikea tai mitenkään selkeä mutta joku kuitenkin, yleiskuva tai mielipide siitä mikä tai kuka Willy Loman on. Lähteekö näyttelijä toteuttamaan näitä yleisiä Willy Lomaniin liitettyjä piirteitä? Pyrkiikö hän tekemään eläväksi tuon tulkintatradition kuvan Willy Lomanista? Eikö hän silloin tavallaan pyri imitoimaan Willy Lomanin henkilöahmoa? Henkilöstä tulee väistämättä joihinkin pakollisiin, Willy Lomanille "kuuluviin" luonteenpiirteisiin, elämänasenteeseen perustuva hahmo, imitaatio. Näyttelijän työskentelystä tulee sen näyttämistä, miten hyvin hän osaa imitoida noita Willy Lomanille kuuluvia piirteitä ja Willy Lomanin reaktioita. Roolihenkilö on tavallaan koko ajan näyttelijän vieressä tai yläpuolella, ei näyttelijässä itsessään. Eikä mikään yleiskäsitys roolihenkilöstä ole edes tarpeen. Sama asia tapahtuu jo näyttelijän oman "roolihenkilöanalyysin" tai -tulkinnan seurauksena. Näyttelemineen olisi siis tavallaan imitaatiota? Näyttelijä olisi tavallaan vain viittaus, merkki, roolihenkilön merkittävä näyttämöllä. Onko sitten tarjolla mitään keinoa päästä eroon tästä imitaation kirouksesta, sen sellaiseksi kokevalle? On. Imitaatio häviää, kun näyttelijä lopettaa noiden piirteiden imitoimisen ja sen sijaan omaksuu ne. Imitaatio loppuu, kun näyttelijä alkaa uskoa voivansa todella olla Willy Loman, voivansa muuttua Willy Lomaniksi.

Edellä kuvattu roolihenkilön piirteiden imitaatio johtaisi sitten yleisön puolella näyttelijän muutoksen tunnistamiseen sen kautta, että kaikille tuttu Willy Loman -henkilöahmon ideaalikuva tavallaan laskeutuu esityksessä näyttelijän rinnalle ja näyttelijän muutos itsestään joksikin muuksi todistuu tekemällä vertaus ja toteamalla näyttelijän samankaltaisuus vieressään olevan Willy Lomanin kuvan kanssa. Kiinnostava kysymys on, riittääkö yleisölle sitten pelkkä imitaationäyttelemineen vai aistiiko se jollain tavalla näyttelijän falskiuden ja uskonpuutteen? En kuitenkaan puutu siihen nyt. Toinen asia sitten on, kuinka tunnettuja ja tunnistettavia ja kuinka vakiintuneita erilaiset, näytelmäkirjallisuuden klassiset tai modernit "suuret" henkilöahmot ja näiden luonteenpiirteet ovat. Teatterintuntija voi seurata näyttelijän suoritusta sen kautta, miten tämä saa nuo teatterintuntijalle tutut luonteenpiirteet, tuon tutun hahmon tuntomerkit haltuunsa ja sitä kautta henkilöahmon elämään. Miten näyttelijä onnistuu muuttamaan itsensä juuri tuoksi tietyksi henkilöahmoksi, vaikkapa Molieren saituri-Harpagoniksi tai luulosairas-Arganiksi. Ehkä voidaan jopa seurata mitä näyttelijä tuo lisää tuttuun henkilöahmoon, miten hän edelleenkehittää sitä tai tekee siitä omaansa. Tämän tapaisessa näyttelijäntyön seuraamisessa, Willy Lomanin tapauksen tapaan, on mukana myös esitystradition ja tulkintatradition tuomat lisävivahteet. Ja sehän

on loppujen lopuksi hyvin pienen piirin huvi. Tältä pohjalta näyttelijässä tapahtuvan muutoksen havaitseminen vaatii melko syvällistä asiantuntemusta teatterin alalta. Mitä jää käteen satunnaiselle teatterikävijälle? Voidaan ajatella, että esimerkiksi Molieren elinaikaan ja Molieren näytelmissä kyse oli silloiselle katsojakunnalle tunnistettavista hahmoista, 1600-luvun puolenvälin jälkeisen ranskalaisen yhteiskunnan toimijoista, tietyistä yhteiskuntaluokista, ehkä ammatteista ja näiden ammattien edustajille erilaisten kokemusten ja kohtaamisten kautta, persoonallisten henkilöiden toiminnan kautta kasaantuneista luonteenpiirteistä. Samoin kyse saattoi olla kansanteatterissa, torin ja markkinakojujen lavoilla eläneistä ja kehittyneistä hahmoista. Nykyään, tämän päivän maailmassa ja kulttuurissa, ehkä vielä varsinkin Suomessa eläville teatterissa kävijöille, nuo 1600-luvulta peräisin olevat hahmot ovat vain hyvin etäisesti tuttuja ja kaikkine sisältöineen ja latauksineen todellakin vain teatterin- ja historiantuntijoiden tunnistettavissa. Ne ovat nostalgisia viittauksia menneeseen, eikä niillä ole elävää yhteyttä nyky-yhteiskuntaan, eikä nyky-yhteiskunnassa syntyviin ja kehittyviin ihmistyypeihin.

Sillä, vaikka toisin ehkä jääräpäisesti kuvitellaan ja väitetään, Molieren luomat (tai ylöskirjoittamat) luonnehenkilöt eivät ole ajattomia. Ne eivät ole mitään yleismaailmallisia, aina osuvia, ihmistä kaikkina aikoina ja kaikissa paikoissa kuvaavia ikuisia ja muuttumattomia luonnetyyppejä. Niitä voi ennemminkin pitää kulttuurillisinä rasitteina, jotka estävät näkemästä tämän päivän ihmistä tämän päivän yhteiskunnassa. Molieren luonnetyypit eivät auta hahmottamaan oikein tämän päivän yhteiskunnan todellista tilaa. Yleispäteviä luonnekuvauksia ei yksinkertaisesti ole olemassa. Yleispäteviä luonnekuvauksia ei muuttuvassa ja erilaisia kulttuureita täynnä olevassa maailmassa voi tehdä.

Näyttelijän muuttuminen joksikin toiseksi, ainakin suuren yleisön edessä, käy tältä pohjalta hankalaksi. Muutoksen havaitseminen kun vaatisi erikoisasiantuntemusta ja perehtymistä näyttelijän muuttumisen seuraamisen ja kokemisen kannalta epäolennaisiin länsimaisen kulttuurihistorian kurioositeetteihin.

6.3 Vielä vähän näyttelijän muuttumisesta ja vakuuttavuudesta

Miten näyttelijä sitten vakuuttaa minut?

Ehkä jokin tässäolo, siinä olo. Näyttelijä asettuu olemaan tässä ja nyt niin että oma itse, "siviiliminä" ja sen maailmallisuus ja historiallisuus häviää, unohtuu, jää sivuun. On vain näyttelijäihmisolento tässä ja nyt. Keskittyminen olemaan sillä hetkellä siinä tilanteessa.

Missä vaiheessa näyttelijän muutos tapahtuu? Kauanko näyttelijä on katsojan silmissä joku toinen?

Onko se vain lyhyt välähdyks vai kestääkö se koko esityksen? Muutos tapahtuu juuri sillä hetkellä ja niin kauaksi aikaa kun katsoja näin uskoo. Miten voin sitten katsojana varmistaa sen että näyttelijä todella muuttuu siinä näytellessään, eikä vain hyväksikäytä minun hyväuskoisuuttani ja kuvittelukykyäni? En oikeastaan mitenkään. Voin vain luottaa omaan havaintooni ja näyttelijän vilpittömyyteen, hänen vilpittömään pyrkimyksensä olla tuo jokin toinen. Miksi minua edes kiinnostaa onko näyttelijä vilpittön? Miksi pitäisi varmistua näyttelijän vilpittömyydestä? Miksi minulle on tärkeää luottaa näyttelijään? Koska minulle teatteriesitys on avoin tapahtuma, jossa esiintyjät ja yleisö ovat yhdessä. Teatteriesitys ei ole jotain, jonka esiintyjät heittävät yksisuuntaisesti yleisölle tyyliin "Tässä teille pala purtavaksi." tai "Tässä teille naurupommi.". Yleisö ei ole passiivinen taideteoksen vastaanottaja vaikka ei varsinaiseen toimintaan esityksessä osallistukaan. Yleisö kuitenkin luo esityksen maailman yhdessä sen valmistelleiden esiintyjien kanssa. Esiintyjät tarjoavat yleisölle aineksia, joista muodostuu, syntyy esityksen maailma vain sen kautta että yleisö hyväksyy nuo ainekset. Joillekin tarjottu esityksen maailma ei kertakaikkiaan avaudu. Toiset taas syystä tai toisesta kieltäytyvät avautumasta tarjotulle esityksen maailmalle. Tarjotulle esityksen maailmalle avautumisessa tärkeää on nimenomaan katsojan luottamus esiintyjien vilpittömyyteen. Jos epäilyttää, että näyttelijä ei ole tosissaan, että katsojan kustannuksella pilailaan, avautumista ei tapahdu. Minä olen herkästi tällainen tapaus. Esiintyjien ja katsojien yhdessä luoma esityksen maailma ei synny. Esitys jää etäiseksi, katsoja ei koe mitään merkittävää, koska ei päässyt esitykseen todenteolla "sisälle".¹⁰⁶

Ajatellaan nyt, että näyttelijä yrittää tosissaan ja onnistuu muuttumaan esittämäkseen joksikin toiseksi. Samalla hän onnistuu vakuuttamaan yleisön siitä, että hän on esittämänsä toinen ja vielä siitäkkin, että se esityksen maailma, jossa tuo näyttelijän esittämä toinen on, on olemassa. Onko tuo maailma yleisön luottamuksen ja uskomisen kautta sitten todella olemassa? Onko näyttelijän esittämä toinen todella olemassa? Sillä hetkellä kun esitys tapahtuu ja sen henkilöt tai olennot siinä tekevät tekojaan, tuo maailma ja olennot siinä ovat jollain tavalla todella olemassa. Esiintyjien teot muuttavat esityksen maailman hetkeksi todelliseksi niille jotka siihen suostuvat uskomaan. Esityksen maailmaa esitellään, tehdään tutuksi niin, että yleisö ymmärtää millainen maailma on kyseessä. Yleisöhän ei tunne esityksen maailmaa. Se on teatteriesityksessä kuin kylässä vieraassa kulttuurissa. Jos yleisölle ei esitellä esityksen maailmaa tai esityksen maailma ei ole sellainen, jonka yleisö voi tunnistaa, ei yleisö kovin helposti myöskään usko sen olemassaoloon. Esityksen

106) Prologin voi ajatella siltana, kutsuna, johdatteluna yleisölle käydä esiintyjien kanssa luomaan esityksen maailmaa tai ainakin avautua sille mitä esiintyjät tulevat tarjoamaan. Epilogipuhe toimisi jäähyväisinä, kiitoksena käynnistä ja avusta esityksen maailman luomisessa. Prologi ja epilogi olisivat näin eräänlaisia välitiloja, siirtymävaiheita arkimaailman ja esityksen maailman välillä.

harjoituksissa esityksen maailman luomista ja esiintuomista harjoitellaan. Esiintyjät pyrkivät harjoittelemalla raivaamaan ensin omasta uskomisen piiristään tilaa sille maailmalle, jonka esityksessä aikovat yleisölle avata. Sinnikkään harjoittelun avulla he luovat tilaa ja petaavat antautumisen ja uppoamisen paikkaa itselleen ja yleisölle. He valmistelevat esityksen maailmalle maailmassa olemisen mahdollisuutta. Jo harjoitusten aikana tästä maailmasta löytyykin tuolle jollekin ilmenemiskanavia, syntymisen ja hetkellisen olemassaolon paikkoja. Esityksen maailma alkaa syntyä osaksi tätä maailmaa. Hetkittäin, ihmisen toiminnan, uskomisen, harjoittelun ja tekojen kautta maailmassa on jotain. Nyt tapahtui jotain, nyt tässä oli jotain muuta.

7 Teatteriesityksen maailma ja maailma

Luoko teatterintekijä uutta maailmaa, jonka olemassa oloon yleisö sitten uskoo tai ei usko? Vai tekeekö hän töitä sen eteen, että maailma yleensä voisi hänen kauttaan tulla ilmi? Uskon, että ihminen voi raivata maailmalle tilaa tulla ilmi. Ihmisellä on tällainen kyky. Antaa maailmalle tilaisuus ilmetä hänen valmistautumisensa, valmistelunsa kautta. Tällaisessa tilanteessa harjoittelu on syrjään vetäytymistä, omien ajatusten ja näkökulmien, oman maailmankuvan, oman minän lieventämistä, luovuttamista, itsen antamista olla maailmassa sellaisenaan. Ilman opittua ja ymmärrettyä. Enkä nyt väitä että tämän pitäisi olla ihmisen jatkuva maailmassa olemisen tapa. Yleensä teatteriesityksessä yritetään kuitenkin pakottaa maailma johonkin muottiin, vääntää se haluttuun tilaan ja asentoon. Ihminen yrittää asettaa villin maailman, säännöttömän maailman, omien normiensä ja näkökulmiensa mukaisesti. Luulen, että yleensä teatteriesitystä tehdään ja harjoitellaan, jotta tekijän tai tekijöiden tai yleisön tai molempien näkemys maailmasta tulisi näkyviin tai vahvistuisi. Jotta meidän maailmankuvamme järjestyisi uudelleen näyttämölle, toistuisi esityksen maailmassa. Ihmiset kokisivat, että ihminen hallitsee maailman. Että ihminen voi toisintaa maailmaa, jopa luoda, tehdä maailman maailman päälle. Siksi teatterissa todellinen, hallitsematon, heittäytyvä muuttuminen, loveen lankeaminen on kiellettyä, haltioituminen on väärin. Se ei ole hallittua, se ei toisinnakaan vaan kyseenalaistaa maailmaa, sitä maailmaa, jonka ihminen tuntee ja hallitsee, jonka herra ja etuoikeutettu käyttäjä ja kuluttaja ihminen on. Loveen lankeaminen, haltioituminen rikkoo illuusion ihmisen hallinnassa olevasta maailmasta. Harjoiteltu maailman uudelleen luominen paljastuu loveen lankeamisen tapahtuessa illuusioksi.

Oikea maailma, "luonnon voimat" lyövät loveen lankeamisessa läpi harjoittelemalla rakennetun kulissin. Paljastuu kuningasta leikkivä ihminen, joka ei olekaan maailman hallitsija vaan osa tuntemattomien voimien pyörteissä pyörivää maailmaa, samanlainen ja samanarvoinen kuin kaikki muukin. Ei myöskään vähemmän arvokas!

Roolien paljastuminen, jonkin aidon minän esiin tuleminen sen kautta että arjen oleminen, roolit, käyttäytyminen paljastuu joksikin kuoreksi. Kun arkirooli vaihtuu joksikin muuksi, kun näyttelijä esityksessä ottaa toisen roolin, paljastuu samalla roolien kantaja. Roolien kantaja on aina poissaoleva, poissa näkyvistä mutta kantamiensa roolien kautta, niiden vaihtumisen kautta paljastuu olemassa olevaksi. Roolien välissä on jokin, joka ehkä vilahtaa siellä. Oleminen sinäänsä. Ihminen sinäänsä.

Totaalinen muutos, täydellinen muutos kertoo roolin olevan kannettu, ei pysyväksi ja muuttumattomaksi annettu. Että asioihin voi suhtautua toisin, emme ole roolimme vankeja vaan voimme murtautua niistä ulos.

7.1 Mahdoton aikamatka

Ajatellaan kuitenkin vielä että teatteriesityksessä avautuu toinen maailma, vieras tai tuttu. 1900-luvun alun Suomen köyhälistön epookkiin toteutettu teatteriesitys ei ole ovi tai ikkuna tai muukaan aukko tai kulkuväylä 1900-luvun alkuun. Se on uusi maailma, joka syntyy sillä hetkellä kun se tapahtuu. Jokaisessa esityksessä maailma on uusi, sillä esiintyjät, jotka tuossa maailmassa toimivat ja pitävät sitä tällä tavoin yllä ja olemassaolevana, ovat aina jotain muuta kuin viimeksi olivat. Jokainen esitys on todellakin erilainen. Esitys on katsojalleen, ja myös tekijöilleen, 1900-luvun alun epookkia vasta, kun he kaikki tietävät tai luulevat tietävänsä millaista oli 1900-luvun alussa. Näytelmässä ei voida toistaa mitään historiallista tapahtumaa, sillä se on jo tapahtunut. Voidaan luoda maailma, ajankuva, jossa ollaan ja toimitaan ja näytetään siten miten luullaan että silloin on oltu. Tuohon aikaan perehtynyt historiantutkija voi sitten sanoa, että jotakuinkin noin se todennäköisesti on mennyt. Tämä on ainoa mitä hän suostuu kunnan historian tutkijana sanomaan: Jotakuinkin näin me nämä asiat tällä hetkellä ymmärrämme. Jos hengissä olisi aikalaisia, kuulisimme ehkä, että ei se noin mennyt, ei se ollut tuollaista tai että juuri noin se meni, juuri tuollaista se oli tai en minä ollut silloin siellä mutta näin minä sen ymmärsin. Kyseessä olisi kuitenkin vain yhden aikalaisen näkökulma. Hyväksyisimmekö me vain yhden ihmisen näkökulman, yhden ihmisen kertomuksen tästä meidän ajastamme esitettäväksi sadan viidenkymmenen vuoden kuluttua? Emme ehkä ilman yhtä tai useampaa vastakertomusta. Tuntuu siltä, että silloin kun on olemassa yleinen, yhteisesti hyväksytty näkemys siitä mitä historiassa tapahtui, sallitaan myös henkilökohtaiset versiot, yhteisen historian oikeellisuuden vahvistavat ja myös sen kyseenalaistavat tarinat. Mutta yhtenäinen pohjatarina pitää olla. Haluamme kuitenkin historiamme olevan pohjimmiltaan yhtenäinen, saumaton kertomus. Jonkin merkittävän historiallisen tapahtuman tai ajanjakson, olkoon vaikka 1900-luvun alku, toistaminen, yritys, pyrkimys sen toistamiseen liittyy siihen mitä halutaan muistettavan, mistä halutaan muistuttaa. Miten jokin historiallinen tapahtuma sitten nähdään, mistä näkökulmasta se halutaan muistaa, kuka on sankari ja kuka vihollinen, kuka rakastaa vai onko rakkautta?

Näytelmän maailma ei ole se sama, jota se pyrkii esittämään. Se on jotain muuta aina ja väistämättä. Tarkoitus ja merkitys ja viestit karkaavat lähettäjiltä, esityksen tekijöiltä, yhteistä säveltä ei ole mahdollista löytää, kukaan ei tiedä mikä tämä maailma on mutta sen annetaan tapahtua. Ja esitetään että kaikki on hallinnassa ja tarkoitettua. Siksipä voisi luovuttaa. Maailman voisi antaa lähtökohtaisesti jo ottaa esityksen haltuun. Ohjaaja ei hallitse näyttelijää ja hänen on ymmärrettävä se. Hän ei hallitse katsojaa ja hänen on ymmärrettävä ja hyväksyttävä se. Hän voi kyllä yrittää

pakottaa esityksen maailman muottiin ja pakettiin. Ohjaaja voisi suunnitella esityksen niinkin, että maailman on mahdollista tulla tapahtumaan siinä, esityksen yhteydessä. Nyt tulemme teatterin tärkeän luo. Tämä on teatterin tärkeä. Esitys on paikka, joka valmistellaan, tilanne, joka harjoitellaan sellaiseksi että maailma voi ilmetä siinä. Näyttelijöiden kautta, lavastuksen kautta. Teatteriesitys avaa arjen maailman ja ihmistä hallitsevat lukkiutuneet näkökulmat, ei niin, että näytetään yleisölle millainen maailma on, että on pakotettu maailma harjoituksissa johonkin muottiin ja sitten tämä vaivoin tai hyvinkin tukevasti kasassa pysyvä rakennelma näytetään ihmisille. Teatteriesitys avaa, antaa tilaa, aikaa maailmalle, maailman tapahtumiselle, todeksi tulemiselle. Se antaa ihmisen olla maailmassa, niin esiintyjän kuin katsojankin. Ei vain näytä millainen maailma on vaan raivaa maailmalle tilan olla sillä hetkellä ja antaa ihmisille mahdollisuuden asettua olemaan maailmassa sillä hetkellä. Onko tämä mahdollista. Voiko maailma paljastua teatteriesityksessä? Voi paljastua mutta ei tiedettävänä, haltuunotettavana vaan läheisenä ja kokonaisuudessaan tavoittamattomana. Tämä ei ole, eikä tarkoita mitään henkimaailman, jonkin kätkeyn maailman kanavoimista tähän meidän maailmaamme vaan juurikin tämän maailman, meitä ympäröivän olemassaolevan antamista tulla esiin, näyttäytyä. Esineiden tulemista oleviksi, pienten yksityiskohtien nousemista merkittäviksi, maailman kokemista, siinä olevien asioiden, sen osien kokemista läheisenä, osana minua ja meitä. Tämä ei ole "yksilön tietoisuuden tasojen avaamista" tai "näkemisen esteiden pois pyyhkimistä yksilön silmistä". Se on tilan antamista, paikan antamista, ajan antamista maailman tapahtumiselle.

7.2 Vielä näyttelijästä ja roolista

Kuka puhuu silloin, kun näyttelijän suusta tulee sanoja näyttämöllä? Onko näyttelijä asettunut roolihenkilön alustaksi, paikaksi roolihenkilölle, paikaksi, jossa roolihenkilö voi näyttäytyä ihmisille? Onko roolihenkilö näytelmäkirjailijan luomus, jolle näyttelijä antaa paikan olla olemassa tässä maailmassa, tulla todeksi? Vai onko roolihenkilö teatteriharjoituksissa kehitetty henkilö tai hahmo, jonka näyttelijä on luonut yksin tai ohjaajan tai kanssänäyttelijöiden kanssa? Sillä hetkellä kun näyttelijä päättää ryhtyä tuoksi toiseksi henkilöksi tai olennoiksi, muutos on toivottavasti nähtävissä. Jos tämä onnistuu hyvin, häviää näyttelijän oma minä ja tilalle tulee tuo henki tai kirjailijan luoma tai harjoituksissa luotu olento. Näyttelijän oma minä katoaa hetkeksi tai ainakin peittyy roolin alle tai liukenee sen tieltä. Kun näyttelijä lopettaa roolin näyttelemisen, hän tulee näkyviin roolin alta tai tiivistyy esiin roolin vuorostaan liuetessa pois tai näkymättömiin. Onko näyttelijän minä läsnä hänen näytellessään? Edellä totesin, että ei ole. Se oli jyrkästi sanottu. Voihan se olla läsnä mutta ehkä se on nimenomaan kätkeytyneenä, jossain näkymättömissä niin ettei se tule

esiin, ei näyttelijälle itselleen, eikä yleisölle. Näyttelijän minän ei tarvitse olla poissa vaikka se ei olisikaan näkyvissä, esillä. Se voi olla sivummalla, syrjässä, kuitenkin paikalla. Voisi puhua liukenemisesta tai sekoittumisesta. Roolihenkilö tiivistyy esiin näyttelijän arkiminän liuetessa näkymättömiin. Kuitenkin molemmat ovat samaa ainesta, samaa näyttelijän henkilöä. Näyttelijän arkiminä on vahva, tiivistynyt, esillä hänen arkisessa, ei näyttämöllä olossaan, hänen ollessaan tekemisissä arkielämänsä ihmisten ja asioiden kanssa. Hänen rooliminänsä taas tiivistyy esiin hänen ollessaan näyttämöllä yleisön edessä ja näytelmän maailmassa, näyttämön tekojen ja esineiden keskellä ja jo hänen valmistautuessaan rooliin ennen näytöstä tai harjoituksissa.

7.3 Lavastus ja esityksen maailma

Kun näyttelijä toimii esitystilassa, hän toimii kuin olisi jossain toisessa ajassa ja paikassa. Ainakin hän pyrkii luomaan tällaisen illuusion perusteatterissa. Siinä mitä me sanomme yleensä teatteriksi. Näyttämö on lavastettu, ei vain esittämään jotain muuta kuin mitä se itse asiassa on, vaan sen on myös tarkoitus tulla joksikin muuksi. Sen on tarkoitus todella tulla siksi, mitä se aluksi vain esittää. Siksi mitä se vain esittää ilman näyttelijää tai toimijaa. Lavastus yksinään on siis vain lavastus, se ei vielä tee esityksen maailmaa eläväksi, vaikka pistääkin odottamaan jotain, luo alustavan jännitteen. Vasta, kun valot himmenevät katsomossa ja yleisö hiljenee ja alkaa odottaa tapahtumista, vasta, kun yleisö antaa lavastukselle odotuksen, että se todella alkaisi joksikin muuksi kuin pelkäksi lavastukseksi, alkaa muutos. Lavastus alkaa ihmisten odotuksen voimasta, luvan sallimana täytyä toiseudella. Lavastus alkaa muuttua joksikin muuksi, toiseksi ajaksi ja paikaksi. Se pyrkii muuttumaan todelliseksi, yleisön luvalla ja sen tahdosta. Varsinaisesti lavastus muuttuu esityksen maailmaksi, kun näyttelijä astuu siihen ja alkaa toimia siinä, tehdä sitä toimintansa kautta todelliseksi. Tämä on alustava ja melko raaka rajaus, joka ei päde sellaisenaan kaikkeen teatterintekemiseen. Esityksen maailma ja yleisön maailma eivät tietenkään ole aivan noin selkästi toisistaan irrotettavissa.

Entä jos näyttelijä on jo lavalla ennen esityksen alkua, kun yleisö vasta saapuu paikalle? Tämä on mielenkiintoinen välitila, jonka tunnelma ja maailma riippuu pitkälti siitä, miten näyttelijä suhtautuu yleisöön. Jos näyttelijä reagoi yleisöön, vaikkapa juttelee yleisön kanssa tai neuvoo oikeille paikoille, hän on selvästi vielä yleisön maailmassa. Roolivaatteet ja lavastus kuitenkin vihjaavat, houkuttavat ja kuljettavat yleisön huomiota ja ajatuksia myös kohti esityksen maailmaa. Jos taas näyttelijä on yleisön saapuessa jo lavastuksen keskellä syvällä roolissa, toimii esityksen maailmassa eikä reagoi yleisöön, on tunnelmakin aivan toinen. Yleisön esitystilaan tuleminen voi

tuntua, sekä yleisöstä että näyttelijästä, jopa tunkeilemiselta ja häiriköinniltä. Eri esityksillä on tietysti erilaiset tavoitteet esityksen maailman voimakkuuden ja yleisön maailmasta eroavuuden suhteen. Kiinnostavaa olisi kokeilla esimerkiksi sitä, että esityksen maailma on ensin voimakkaasti käynnissä jo yleisön saapuessa, näyttelijät täysin rooleissaan ja esityksen maailmassa toimimassa ja sitten, esityksen aikana, tuo maailma puretaan pikku hiljaa alkamalla reagoida enemmän ja enemmän yleisöön, ottamalla yleisökontaktia ja putoamalla roolista. Tai toisinpäin: avoimesta yleisön kanssa oleilusta siirryttäisiin, lipsuteltaisiin hyvin hitaasti yhä syvemmälle esityksen maailmaan ja yleisökontaktin poisjättämiseen. Uskon, että nämä suhtautumistavat, keinot liikkua yleisön ja esityksen maailman välillä ja rakentaa ja purkaa esityksen maailmaa ovat jo käytössä useissa teatteriesityksissä. Mutta kuinka tiedostetusti ja hallitusti? Vaiko vain vaistonvaraisesti, vaimeasti, sinne päin käytettynä? Esimerkiksi kietoutuneena ajatukseen teatterileikistä?

Jossain vaiheessa esityksen aikana voidaan siis kuitenkin ajatella tapahtuvaksi lavastuksen muuttuminen. Yhtäkkiä tuo lavastus, joka äsken vain muistutti jostain, vaikka ranskalaisesta aatelisasunnosta, onkin tuo asunto. Tai ainakin se on se hieno asunto, jonka jäljittelemää tyyliä ei äsken pystynyt muistamaan ja jota tuli mietittyä mutta joka nyt on juuri sen tyylinen kuin tuossa näyttelijän toiminnan todeksi muuttamassa maailmassa tuo tyyli on. Ei oikeastaan ole enää väliä sillä mikä on tuo tyyli. Lavastuksen muuttuminen esityksen maailmaksi ei tietenkään edellytä täynnä rekvisiittaa olevaa lavaa. Yksi lukulamppu pöydällä riittää aivan hyvin muuttamaan esitystilan kokonaiseksi esityksen maailmaksi. Tai parempi olisi ehkä puhua lavastuksen kautta tapahtuvasta esityksen maailman avautumisesta, kuin lavastuksen muuttumisesta esityksen maailmaksi. Niinhän se käy. Esityksen maailma ei ole pelkkä lavastus, eikä esityksen maailma ole myöskään näyttelijä roolissaan toimimassa lavastuksen keskellä. Sehän on selvää. Esityksen maailma syntyy esiintyjien ja yleisön yhdessä luomana, avaamana. Lavastus on vain yksi avain, esityksen maailman avaamisen apukeino, toisten joukossa. Oli lavastus millainen tahansa, se on joka tapauksessa esiintyjien ja yleisön yhdessä havaittavissa ja muodostaa näin kosketuspinnan, alustan, jonka kautta esityksen maailma voi ilmetä.

Huomaan käsitteleväni esityksen maailmaa kuin se olisi jokin arkimaailman kopio tai vastine. Esityksen maailma on mielikuvissani tarkoittanut vaikkapa kirjastohuonetta, joka syntyy epookkilavastuksen tai sille jollain tavalla vastakohtaisesti yhden pöydän ja lukulampun kautta. Olen ajatellut jotakuinkin niin, että pelkkä pöytä ja lukulamppu riittävät viittaamaan kokonaiseen kirjastohuoneeseen ja näyttelijä sitten toiminnallaan luo lopun ympäristön niin, että yleisölle tulee mielikuva kokonaisesta kirjastohuoneesta kaikkine huonekaluineen ja esineistöineen. Tämä on

vähän köyhä ja mielikuvitukseton tapa suhtautua teatteriesityksen maailmaan. Eihän esityksen maailman tarvitse olla mikään oikean maailman kuva. Miksi yleisölle pitäisi muodostua pöydän ja lukulampun kautta mielikuva jostain kokonaisesta kirjastohuoneesta? Miksi kokonaisen kirjastohuoneen mielikuvan pitäisi hallita esityksen maailmaa? Eihän lavalla ole kuin pöytä ja lamppu! Miksi ne suotta viittaisivat johonkin itsestään ulos, johonkin merkkamaansa, laajempaan kokonaisuuteen? Jos kirjastohuone on tärkeä esityksen maailman kannalta niin sitten. Mutta miksi sitten vain siihen viittaavat pari esinettä eikä koko huonetta? Koska loput voi kuvitella. Mutta silloin kirjastohuone itsessään ei ole tärkeää vaan sen kuvittelu. Pitäkö tärkeä tuoda esiin vai saako sen tarkoituksella kätkeä ja nostaa tärkeäksi poissaolonsa kautta? Tämähän on hienoa. Kaikkea ei tarvitse näyttää vaan voi luottaa yleisön ja esiintyjien mielikuvitukseen. Toisaalta viittaaminen johonkin laajempaan voi myös olla rasite esityksen maailmalle. Se johdattaa tietynlaiseen esityksen seuraamisen tapaan: merkkien ja merkitysten, viittaavuus- ja vastaavuussuhteiden etsimiseen, "lukemiseen" ja "tulkintaan". Arkimaailman heijastamiseen esityksen maailmaan. Jos haluamme, että esityksen maailma tai se mitä esityksessä tapahtuu, nähdään sellaisenaan, juuri sinä mitä se sillä hetkellä on, pitää edellä mainittuihin seuraamisen tapoihin johdattelua välttää. Siis jos haluamme.

7.4 Esityksen maailman säännöistä

Esityksen maailma voidaan ajatella totaalisen vieraana maailmana, josta yleisö ei esityksen alkaessa tiedä kerta kaikkiaan mitään. Tuo maailma toimii tiettyjen sääntöjen ja tuon maailman luonnonlakien mukaan, jotka muistuttavat tai eivät muistuta yleisön tunteman maailman sääntöjä ja luonnonlakeja. Näyttelijä on muuttunut rooliolennoksi, joka toimii esityksen maailmassa sen sääntöjen puitteissa. Yleisölle esityksen maailman säännöt tulevat tutuiksi esityksen maailmassa tapahtuvan toiminnan kautta. Jokainen teko ja sana rakentaa tätä maailmaa ja antaa siitä tietoa yleisölle. Jos esityksen maailma voidaan ajatella tiettyjen sääntöjen ja lakien mukaan toimivaksi, voidaan se tämän saman periaatteen pohjalta ajatella sopivassa tapauksessa myös säännöttömäksi. Siis esityksen maailman sääntöjä etsivän periaatteen pohjalta. Säännöttömyys tarkoittaisi tässä sitä, että tiettyjä säännönmukaisuuksia etsivä ei onnistu hakemisesta huolimatta löytämään esityksen maailmasta mitään sitä perustavia, kannattelevia sääntöjä. Jokainen uusi teko voi kieltää edellisen teon perusteella muodostetun säännön. Ainoa sääntö, joka sääntöjen etsijän onnistuu löytää on juuri säännöttömyys. Ja sehän on hienoa se.

Sääntöjä ja lakeja hakeva esityksen katsomistapa on tietyllä tapaa kovin yksipuolinen. Jos sääntöjä, säännönmukaisuuksia, esityksen maailman periaatteita ja lakeja etsivä ei niitä löydä, hän saattaa

päätyä hylkäämään tai torjumaan esityksen säännöttämänä. Tämä on harmillista, jos esityksen maailmaa ei esityksen tekijöiden puolelta ole alunpitäenkään luotu sääntöajattelun vaan jonkin muun lähestymistavan pohjalta. Esitys menee näin ollen sen säännöttömänä hylänneeltä täysin ohi. Hän ei saa siitä mitään irti, koska ei pysty irtautumaan tiettyjä sääntöjä etsivästä lähestymistavastaan. Pitäisikö esityksen maailmalla olla pelisäännöt, tietyt lait, joiden mukaan siellä toimitaan ja asiat tapahtuvat? Pitäisikö esityksen maailman olla tällä tavalla ymmärrettävä, hallittavissa oleva kokonaisuus? Minusta tuntuu, että jos esitys on ja sen maailma on alusta loppuun hallittu kokonaisuus, siinä ei ole hengittämisen paikkoja. Jos esityksen maailma on tekijöidensä tai yleisön tai molempien hallittavissa, käsitettävissä, siinä ei ole tilaa maailman tulla ilmi sellaisena kuin se on.

Yritetäänkö teatterissa esittää tietty kuva maailmasta, heijastaa yhteiskuntaa, kertoa tarina? Näissä kaikissa tapauksissa on eduksi esityksen maailman hallinta ja sen kokonaisuuden ja sääntöjen määrittely. Onhan niissä kaikissa kyse jonkin väitteen tai maailmanäkemyksen tai -kokemuksen, siis jonkinlaisen viestin, välittämisestä ja välittymisestä esiintyjiltä yleisölle. Tämä edellyttää yhteistä kieltä, pelisääntöjä, lainalaisuuksia, joiden kautta viestin saa välitettyä ja se on mahdollista ymmärtää. Mitä jos taas tavoitteena ei ole viestin välittäminen? Mitä se sellainen teatteri on? Jos tavoite on jonkin viestin välittämisen sijaan saada vaikkapa maailma sellaisenaan koetuksi esityksen maailman kautta? Silloin maailmalle pitää antaa tilaa ilmetä. Esityksen maailmaa ei voi silloin päättää ja lukita tietynlaiseksi etukäteen. Esityksen harjoittelu on tällöin tilan ja tilanteen valmistelemista jonkin tapahtumiselle. Ehkä voidaan rakentaa runko, valmistella, pedata tilannetta, jossa jokin pääsee tapahtumaan. Mikä jokin? Jokin maailman ilmeneminen, oleminen sellaisena kuin se on, mahdollisimman välittömänä, sinä minä se on. Se jokin, mistä ihminen sanoo sen koettuaan, että siinä tapahtui jotain, jokin siinä oli. No onko yleisö sitten kuitenkin sellainen, että se heti esityksen alettua alkaa rekisteröidä esityksen maailmasta sen sääntöjä ja lainalaisuuksia? Uskon, että ei ole. Uskon, että perusteatteriyleisö suhtautuu esityksen maailmaan tietyllä tapaa hyvin avoimesti, katsotaan mitä tulee -periaatteella. Lähtökohtaisesti yleisö tietysti olettanee, että esityksen maailma on suurin piirtein samanlainen kuin sen ulkopuolinenkin, meidän jokapäiväinen maailmamme. Mutta uskon, että yleisö on myös, esiintyjien opastuksella ja johdattamana, melko altis hyväksymään tarjouksen hyvin toisenlaisestakin maailmasta. Teatterissahan voi tapahtua mitä vaan ja kaikki on mahdollista. Esitykseltä ehkä jopa odotetaan jonkinlaista arjen maailman ylittämistä tai puhkaisua.

Esityksen maailma ei ole pysyvä meidän maailmassamme. Kun esitys loppuu, sen maailma häviää

saman tien. Sen varsinainen oleminen tässä maailmassa lakkaa. Aukko, jonka esitystapahtuma tähän maailmaan avasi hetkeksi, umpeutuu. Lavastus palautuu pelkäksi lavastukseksi, yleisö palaa takaisin tähän maailmaan, takaisin katsomoon esityksen maailmasta ja sen seuraamisen välitilasta, siitä tilasta, jossa se esityksen ajan on ollut. Yleisö palaa siihen maailmaan, jossa se suurimman osan ajastaan ja elämästään viettää, elää, toimii. Esiintyjä jättää roolinsa, antaa taas oman itsensä tiivistyä ja liuottaa roolihenkilön taka-alalle, sivummalle, ohuemmaksi, laimeammaksi. Esityksen maailma jää yleisön ja esiintyjien muistiin, liittyy heidän muistoihinsa. Muistoissa esityksen maailma ei ole enää olemassa oleva vaikka se saattaa hyvin elävän oloisena, elävästä hetkestä muistuttavana pilkahtaa mieleen. Kun esityksessä mukana ollut, esiintyjä tai katsoja, kertoo siitä jollekulle tai muistaa sen jossain asiayhteydessä, esityksen muisto nousee läsnäolevaksi tähän hetkeen. Mutta varsinainen esityksen maailma on jo mennyt. Se oli olemassa, todella olemassa vain silloin kun se lavalla tehtiin ja toimittiin, elettiin ja koettiin eläväksi. Esityksen voi mennä kokemaan uudelleen ja vaikka säilyttää käsiohjelman todistuskappaleena esityksestä. Mutta esityksen maailmasta ei voi ottaa mitään mukaansa. Siitä ei jää sen tapahtumisen jälkeen muuta kuin muisto. Esitystä toistetaan. Esityksen maailmaa ei voi toistaa. Se avautuu jokaisen esityksen yhteydessä uutena ja erilaisena. Esityksen voi harjoitella niin, että se on hyvin lähellä täydellistä toistoa mutta koskaan se ei ole sama, ei edes koneellisesti toteutettuna.¹⁰⁷ Teatterin maailma avautuu aina uudeksi ja erilaiseksi. Se syntyy aina uutena, vaikka saattaa päällisin puolin vaikuttaa samalta. Kuitenkin aina jokin on toisin. Esiintyjien tila, katsojien tila, maailman tila. Jokin muuttuu väistämättä. Kaikki muuttuu väistämättä.

7.5 Mikä teatterissa pysyy?

Teatteri on hetken taide. Se menee ohi, eikä mitään jää. Näin yleensä todetaan ja minäkin olen todennut. Mutta kyllähän teatterissa jokin pysyykin. Teatteri muuttuu mutta tuntuu siltä, että jokin siinä muutoksessa kulkee mukana. Nykyaikainen ajattelija saattaa sanoa, että teatterissa säilyy ainoastaan teatteri -sana, ei mikään muu. Haalimme teatteri -sanan alle erilaisin keinotekoisin määritelmien erilaisia asioita. Tai teatteri määritetty sen mukaan, miten teatteri -sanaa elämän eri yhteyksissä satutaan käyttämään ja miten tuo satunnainen käyttötapa joskus omia tutkimattomia teitään yleistyy. Tai teatteri on leimasinkäsite, jonka avulla merkkäämme eteemme tulevia asioita käsitettäväksi ja käsiteltäviksi, tajuntamme arkistoitaviksi. Voidaanko sanoa, että teatteri -käsite on olemassa suomalaisessa ajattelussa niin kauan kuin tuota kreikan kielestä ja kulttuurista suomeen

107) Ei edes Samuel Beckettin *Quad* (Beckett, 449-454), joka on oikeastaan pelkkä toimintakaava. Sellaisena se on periaatteessa aina samanlaisena toistettavissa mutta käytännössä, toteutettaessa, aina eri.

kulkeutunutta ja omaksuttua teatteri -sanaa käytetään? Vasta, kun sana häviää, häviää käsitekin? Vai onko asia toisin päin? Kun käsite häviää, käy sana tarpeettomaksi? Onko kummankaan tapahtuminen mitenkään ajateltavissa? Teatteri -käsitteen häviäminen tuntuu suorastaan mahdottomalta, koska sitä ei tavallaan edes ole. Käsite vaatii määrittelyä ja jokaisen määrittelyn voi aina kyseenalaistaa. Olkoon käsite mikä vain, se tuntuu pakenevan sitä sitomaan pyrkiviltä määrittelyiltä. Hävitäkseen teatteri -käsitteen pitäisi ensin olla yleisesti ja yhteisesti tietynlaiseksi ymmärretty ja hyväksytty, selkeästi määritelty ja pysyvä tiedon objekti. Ja sitähan se ei selvästi ole. Teatteri -sanan häviämisen voi sentään ajatella mahdolliseksi. Sana voi jäädä pois käytöstä ja kielestä. Sitähän tapahtuu sanoille kaiken aikaa. Ehkä nopein tapa hävittää teatteri -sana olisi sen kieltäminen. Vai olisiko? Teatteri -sanan käyttö julkisesti ja yksityisesti kielletäisiin. Jos tämä kieltäminen sitten vielä toteutuisi ja teatteri -sanan käyttö loppuisi, häviäisikö teatteri siinä samalla? Kaikki teatteriin liittyvät toiminnot ja käytännöt? Tuskin. Vaikka sana olisi käytöstä poissa, se olisi poissaolevana läsnä siihen liittyvien toimintojen ja käytäntöjen kautta. Ehkä kielletyn teatteri -sanan tilalle keksittäisiin vain uusi, samaa tarkoittava sana. Teatteri -sana on niin kietoutunut käytäntöön, että sen häviäminen edellyttää siis myös käytäntöjen häviämistä tai hävittämistä. Käytännöt taas muuttuvat hitaasti, hitaasti ajan myötä, omia selittämättömiä teitään kulkien, tuulen mukana ja virran kuluttamana.

Mitä teatteri on? Mitä se sanan ja käsitteen kätkemänä ja vihjaamana, käytännöissä toteutuvana tai niiden ilmaisemana on? Onko teatterilla jokin perusta? Historiaton? Jos on niin mikä se on? Voiko sen tavoittaa ajattelemalla? Vaiko ehkä vain ajattelematta? On totta, että esitys ei ole ikuinen, eikä teatterikaan, sellaisena kuin sen tänään ajattelemme. Mutta entä se paikka, jonka teatteriesitys avaa? Nimitän sitä tässä teatterin maailmaksi. Sanon sitä teatterin maailmaksi ja näin liitän sen teatteriin, koska se on se tapa, ja nimi, jonka osaan tälle asialle, paikalle, tilalle tänä päivänä antaa ja jonka kautta se tänä päivänä tulee ilmi. Se on se, eikä se muuta voisi olla, koska se on sitä mitä se on ja mikä nimi sillä on.

Jos teatterin maailma on avautumisen mahdollisuus? Teatterin maailmassa avautuva esityksen maailma ei ole koskaan sama mutta tavallaan se syntyy aina samasta paikasta, samasta aukosta, sen saman tapahtumisen mahdollisuuden avautumisen kautta? Se, mitä sanomme teatterin maailmaksi ilmenee maailmassa eri tavoilla ja eri yhteyksissä. Kun kaveripiirissä kerrotaan juttuja, teatterin maailma ja sen voimat näyttäytyvät väläyksinä, tulevat ja menevät nopeasti. Kun ihmiset kokoontuvat johonkin paikkaan erityisesti sitä varten, että toiset esiintyvät ja toiset seuraavat, teatterin maailma vahvistuu. Se pysyy kokoontumisen ja esiintymisen tarkoituksellisuuden ja

suunnitelmallisuuden, harjoittelun ja valmistautumisen kautta pidempään paikalla, auki, läsnä. Esityksen maailma on tavallaan vuoto meidän arkisessa maailmassamme, arkisessa järjestyksessämme. Tämä on mahdollista paikan kaksoisluonteen kautta. Me asetamme jotain tapahtuvaksi jossain, päätämme, että tässä on se paikka, jossa saa tapahtua, tapahtukoon tässä. Valitsemme maailmasta paikan, teemme maailmasta, petaamme paikan, jossa voi tapahtua. Teemme siitä tapahtumisen paikan jollekin, joka ei vielä ole siinä eli teemme jollekin paikan tapahtua, aukon, tilan maailmaan. Tekemällä aukko-paikan arkimaailmaamme, esitys päästää hetkeksi esiin, paljastaa osittain sen minkä arkimaailmamme tottumuksemme voimasta väistämättä kätkee. Paikan kaksoisluonteen ansiosta aukko-paikka samalla täyttyy täyte-paikalla, tuolla samalla esityksen maailmalla. Aukko arkimaailmassa täyttyy ja esityksen maailma tulee osaksi, ja tätä kautta myös muuttaa, arkimaailmaa.

Kysyn vielä: teatterin maailma? Mitä se on? Yhteinen kokemus, jonka ihmiset jakavat teatteriesityksen tapahtuessa? Ei se ole pelkästään sitä. Ajatukseni on, että sen hetken, kun teatteriesitys tapahtuu, maailmassa on jotain sellaista, mitä arkimaailmassa ei ennen sitä, eikä sen jälkeen, ole. Teatteriesityksessä samalla kuitenkin maailma, luonto, oleminen näyttäytyy ihmiselle. Teatteriesityksen maailma nousee esiin siitä maailmasta, syntyy sen maailman kautta ja pohjalta ja siihen maailmaan, jossa me koko ajan olemme. Emme voi olla missään muualla. Teatteriesityksen maailma ei ole mikään aistien herättämisen maailma, jossa vain yhtäkkiä havahdutaan katsomaan maailmaa kaikkien aistien välityksellä ja sitä kautta saadaan jollain tavalla täydellisempi kuva maailmasta. Se on maailman paljastumista toisella tavalla. Tilaisuuden avaamista maailmalle ja olemiselle tulla koettavaksi sellaisenaan. Se on itsen, esiintyjän ja yleisön antautumista olemaan avoimesti maailmassa. Teatteriesityksessä, teatterin maailmassa, maailman on mahdollista olla jotain muuta, kuin mihin me sen arjessamme pakotamme, arkemme rajoittuneessa ja rajoittavassa katseessa ja jaottelussa ahdamme. Maailma voi näyttäytyä teatterin maailman kautta jonain muuna, kuin minä me sen pakotamme olemaan. Tällainen maailman auki pitäminen jatkuvasti ei ole teatterin tehtävä eikä tehtävissä. Teatteri on keino herättää ja muistuttaa ihmisissä tuntemus maailmasta jonain muuna, kuin minä se arkielämässä koetaan ja myös avata ihmisen kokemusta maailmasta niin, että ihminen kokisi olemisensa olemassa.

8 Lopuksi

Kas näin.

Tullakseen maailmallisiksi asioiksi eli teoiksi, tosiasioiksi, tapahtumiksi, ajatusmalleiksi tai ideoiksi ne [toiminta, puhe ja ajattelu] täytyy ensin nähdä, kuulla ja muistaa ja sitten muuntaa tai ikään kuin esineellistää asioiksi: runouden kieleksi, kirjoitetuksi sivuksi tai painetuksi kirjaksi, maalauksiksi tai veistoksiksi, kaikenlaisiksi arkistoiksi, dokumenteiksi ja muistomerkeiksi. Koko ihmisen toimien maailman todellisuus ja jatkuva olemassaolo riippuu ensinnäkin toisista läsnäolevista ihmisistä, jotka ovat nähneet ja kuulleet ja haluavat muistaa. Toiseksi se tarvitsee eikäsinkosketeltavan muuttumista käsinkosketeltaviksi asioiksi. Ilman muistamista ja sen esineellistymistä toiminta, puhe ja ajatukset menettäisivät todellisuutensa niiden kunkin päättyessä. Ne katoaisivat aivan kuin niitä ei olisi koskaan ollut olemassa.

(Hannah Arendt: Vita Activa. Ihmisenä olemisen ehdot, s.99-100)

Tässä tutkielmassa olen ajatellut erilaisia teatteriin liittyviä aiheita. Olen kokeillut näkökulmia, lähestymistapoja. Olen yrittänyt ensin kirjata ylös ajatukseni virtaa ja sitten ajatella uudestaan. Olen kysynyt, avannut ja kirjannut ylös sellaista, joka minua ajatteluttaa. Yhteenvetoa on vaikea tehdä. Tutkielman tuloksia on vaikea esitellä. Tuloksia ei ole. Tai on mutta ne ovat jo varsinaisessa tutkielmassa, ilmenevät ajatteluna, eikä niistä voi vetää mitään yhteenvetoa. En ole saanut selville mitä teatteri on. Enhän sitä lähtenyt yrittämäänkään. Kuitenkaan en koe millään tavalla epäonnistuneeni.

Tätä tutkielmaa sitoo yhteen minä, tämän kirjoittaja, ajattelija, teatterin tekijä ja teatterin kokija. Ajatukset avautuvat vain jos niille avautuu. Tämä tutkielma on ajatuksen vyöry tai harhailu. Koen sen kuitenkin olevan hyvin voimakkaasti teatterin tutkimista. Osa ajatuksistani ja huomioistani on yhdelle itsestänselvyyksiä, osa itsestänselvyyksistäni on ajatuksia ja huomioita toiselle. Tutkielmassa on ehkä luettavissa myös sekoittunut kaksoisroolini teatterintekijänä ja teatterin tutkimusta opiskelleena. Olen mielestäni käsitellyt, ehkä jäsennellytkin, jopa tullut purkaneeksi oman teatterin ajatteluni kautta myös joitakin käsityksiä teatterista. Esimerkiksi teatterista toimintana, käytäntönä, tapahtumana. Olen selvittänyt teatteriesityksen rakentumista ja sitä kautta myös rakentamista. Voidaan ajatella että olen jopa tullut tarjonneeksi keinoja ja välineitä omaan teatterin ajatteluun tai uudelleen ajatteluun ja sitä kautta omaan teatterin tekemiseen.

Joku musiikki kolahtaa ja kovaa. Yleensä minun kohdallani ei kolahta. Olen etsinyt ja löytänyt ja etsin edelleen musiikkia, joka kolahtaisi. Kun sitä löytyy, tunne on upea. Sitä kokee olevansa jonkin äärellä. Samalla tavalla olen opiskellut teatteria ja filosofiaa. Olen etsinyt ja löytänyt ajattelijoita, jotka kolahtavat, joita lukiessa tunnen olevani jonkin äärellä. Kolahtaminen on makuasia.

Useimmiten minulla ei kolahda. Useimmiten jokin tuntuu puuttuvan, musiikki tai ajattelu ei vain kiehdo, ei vedä mukaansa. Tuntuu, että jotain puuttuu, ajattelu menee ohi tai pyörii sen sivussa mikä sytyttäisi minut. Tämä tutkielma on yritys tehdä itse sellaista musiikkia jota toivon löytäväni, jota haluan kuulla, päästä sellaiseen ajatteluun ja esittämisen tapaan kiinni, tuoda esiin sellainen myrsky, johon itse haluan heittäytyä. Olen yrittänyt ajatella asioita, jotka ovat minulle ja minusta olennaisia. Kaikesta musiikista ei tarvitse pitää, jokaista näkökulmaa tai ajattelutapaa ei tarvitse hallita tai kannattaa. Toisen kohdatessaan tätä voi yrittää ymmärtää. Mielestäni on hyvä, että itsellä on tällöin jokin oma pohja, jonka kautta, jota vasten, toista yrittää ymmärtää. Pohja, jonka pitävyyden on valmis asettamaan kysymisen alaiseksi ja jonka pitävyyden näennäisyyden on valmis tunnustamaan.

Konkreettinen, joskin hetkellinen, jälki tässä tutkielmassa esiintyvistä ajattelusta on tämän tutkielman lisäksi Tampereen ylioppilasteatteriin ohjaamani Maiju Lassilan *Kun lesket lempivät* -näytelmään perustuva esitys (ensi-ilta keskiviikkona 28.11.2007). Esityksen tekemisestä ja ajattelusta olen saanut eväitä tämän pro gradu -tutkielman tekoon ja ajatteluun ja tutkielman ajattelusta ja tekemisestä esityksen tekemiseen ja ajatteluun. Kirjoitin *Kun lesket lempivät* -esityksen käsiohjelmaa varten ohjaajan sanan, jossa ehkä sittenkin hahmottuu alue, jota kohti ja josta pois nämä toisiinsa sotkeutuneet polut kiemurtelevat.

Ensin esitystä harjoitellaan, sitten sen annetaan tapahtua.

Esiintyjät antavat esityksen tapahtua.

Yleisö antaa esityksen tapahtua.

Näin esiintyjät ja yleisö yhdessä avaavat esityksen tapahtumaan.

Joskus teemme tämän suuren teon ihan huomaamatta.

Joskus se vaatii tietoisien ponnistuksen tai päätöksen.

Ilman tahtomista ja sallimista esitys ei tapahdu.

Toivon ettei kukaan koe olevansa pakotettu tai velvoitettu tämän esityksen suhteen, teemmehän tämän yhdessä, esiintyjät esiintyjinä, yleisö yleisönä.

Ah!

9 Kirjallisuus ja lähteet

AINEISTOPALVELU KAINO, KOTIMAISTEN KIELTEN TUTKIMUSKESKUS Sananparsia Laukaalta. www-osoitteessa http://kaino.kotus.fi/korpus/sp/meta/laukaa/laukaa_rdf.xml. Tieto haettu 17.1.2008.

ARENDT, HANNAH 2002 (1958) *Vita activa*. Ihmisenä olemisen ehdot. Suomentanut työryhmä. Toimitustyö ja käännöstyön ohjaus Riitta Oittinen. Tampere: Vastapaino.

ARTAUD, ANTONIN 1983 *Kohti kriittistä teatteria*. Suomentanut Ulla-Kaarina Jokinen. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

BAHTIN, MIHAIL 2002 (1965). *Francois Rabellais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Keuruu: Like.

BECKETT, SAMUEL 1990 *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber.

BROOK, PETER 1989 *The Shifting Point – Forty years of theatrical exploration 1946-1987*. Reading: Methuen Drama.

HANNULA, MIKA, SUORANTA JUHA JA VADÉN TERE 2003 *Otsikko uusiksi*. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. Tampere: 23°45.

HAAPARANTA, LEILA 2003 *Moderni logiikka*. Teoksessa *Filosofian historian kehityslinjoja*. Toimittaneet Petter Korkman ja Mikko Yrjönsuuri. Tampere: Gaudeamus.

HEIDEGGER, MARTIN 1995 (1935/36) *Taideteoksen alkuperä*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

HEIDEGGER, MARTIN 2005 (1959) *Silleen jättäminen*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

IKOLA, OSMO 1968 *Sanaoppi*. Teoksessa *Suomen kielen käsikirja*. Toimittanut Osmo Ikola. Helsinki, Tapiola: Oy Weilin+Göös Ab.

ITKONEN, ESA 2001 Maailman kielten erilaisuus ja samuus. Åbo: Åbo Akademis tryckeri.

KASAI, TOSHIHARU ja PARSONS KATE 2003 Perception in Butoh Dance. Julkaisussa Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology, No.31. Ei painopaikkaa, pdf -tiedosto. Saatu tilaamalla 5.6.2007 www-osoitteesta: <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/announce.htm>

KUPIAINEN, REIJO 1997 Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä. Helsinki: Gaudeamus.

KNUUTTILA, SIMO 2003 Aristoteles. Teoksessa Filosofian historian kehityslinjoja. Toimittaneet Petter Korkman ja Mikko Yrjönsuuri. Tampere: Gaudeamus.

LASSILA, MAIJU 1961 (1911) Kun lesket lempivät. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

MARX, WERNER 1998 (1977) Ajattelu ja ajattelun asia. Suomentanut Janita Hämäläinen. Teoksessa Heidegger – ristiriitojen filosofi. Toimittanut Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.

POHTIVA, POLIITTISTEN OHJELMIEN TIETOVARANTO Luonnonlain Puolueen Yhteiskunnallinen uudistusohjelma. www-osoitteessa <http://www.fsd.uta.fi/pohtiva/ohjelma? tunniste=llpohjelma1995>. Tieto haettu 7.2.2008

TAMINIAUX, JACQUES 1998 (1982) *Gestell* ja *Ereignis*. Suomentanut Markku Lehtinen. Teoksessa Heidegger – ristiriitojen filosofi. Toimittanut Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.

VADÉN, TERE 1997 Arktinen hekkuma. Kalervo Palsa ja suomalaisen ajattelun mahdollisuus. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

VADÉN, TERE 2000 Ajo ja jälki. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.