

# Lavastus tapahtumana

*Pohdin kirjoituksessani sitä, miten lavastusta tulisi käsitellä taiteellisena ilmiönä. Asia tuntuu ajankohtaiselta, koska lavastustaiteen asema ja lavastajan rooli ovat monin tavoin muuttumassa niin Suomessa kuin kansainvälisesti. Yksi syy epäilemättä on koko yhteiskunnan mediateknologinen murros, joka pakottaa uudelleen arvioimaan teatterin merkitystä ja funktiota sekä tarjoaa aivan uudenlaisia välineitä elävälle lavastustaiteelle. Lavastustaiteen tutkiminen voi avata ymmärrystä myös tilaa ja paikkaa koskevan monitieteisen keskustelun suuntaan, joka on virinnyt kulttuurien globalisoituessa sekä läheisyyden ja etäisyyden kokemusten muuttuessa. Korostan erityisesti lavastuksen tapahtumallista luonnetta, joka avaa neljä näkökulmaa: taidekokemuksen, katsomisen, esittämisen ja tilan ymmärtäminen tapahtumina. Tarkastelen aluksi näitä näkökulmia teoreettisesti käyttäen pääasiassa hermeneuttis-fenomenologista taidefilosofiaa, performatiivisuuden teoriaa sekä käytäntö- ja taidelähtöistä tutkimusperinnettä. Tämä teoreettinen tarkastelu pohjustaa käytännöllisempää kysymyksenasettelua, jonka avaavan artikkelin loppupuolella koskien lavastajan hiljaista tietoa ja siihen sisältyvää luomis- ja vastaanotto-prosessien vuorovaikutusta.*

## Miten puhua lavastustaiteesta?

Kysymys lavastustaiteen "olemuksista" toistuu usein alan opetusta ja tutkimusta koskevilla keskusteluilla. Moni uraansa aloittava lavastaja kysyy, mikä on hänen ammatillinen identiteettinsä ja miten lavastus taiteena voi ylipäätään olla olemassa. Tiiviinä yhteistyönä syntyvässä esityksessä taiteilijan yksilöllisyys häviää, mutta silti lavastajan täytyy ainakin itselleen perustella sekä omaa ammatinvalintaansa että asemaansa työryhmässä. Miksi erillistä lavastussuunnittelijaa tarvitaan, jos näyttämölliset ratkaisut voisivat yhtä hyvin syntyä näyttelijöiden ja ohjaajien kesken? Mikä erityinen osaaminen tekee hänet arvokkaaksi?

Lavastajan työ on tilan jäsentämistä ja esityksen visuaalisen dramaturgian suunnittelua. Käytännössä se toteutuu erilaisten silmin havaittavien, materiaalisten ratkaisujen avulla, joten kuvataiteellinen osaaminen ja käsityötaidot ovat ammatin oleellinen osa. Lavastuksen taiteelliset ja sisällölliset merkitykset syntyvät kuitenkin vasta elävän esityksen mukana. Näytännön päätyttyä lavasteita voi tarkastel-

la itsenäisinä installaatioina, mutta lavastustaiteena niistä voi puhua vain silloin, kun ne toimivat esiintyjän ja katsojan vuorovaikutuksessa, jota on vaikea havaita ja paikantaa konkreettisiin elementteihin.<sup>1</sup>

Lavastajan ammattiin liittyy tietynlainen kaksijakoisuus, koska se sijaitsee teatterin ja kuvataiteen välissä kuulumatta täysin kumpaankaan kenttään. Taiteiden väliset raja-aidat ovat jo pitkään liudentuneet toisiinsa, mm. moderni kuvataide on lähentynyt teatteria happeningien, performanssien, ympäristö- ja käsitetaiteen sekä paikkasidonnaisten teosten kautta. Modernin lavastustaiteen historiankirjoituksessa kuvataiteellinen ulottuvuus tuntuu asettuvan vastakkain tilallisuuden ja toiminnallisuuden kanssa: ensin mainittua pidetään usein staattisena, jälkimmäistä dynaamisena ja aktiivisena ilmiönä. Esimerkiksi Bertolt Brecht kirjoittaa:

Hyvä näyttämötila muotoutuu valmiiksi vasta liikkuvien roolihahmojen näyttelemissä myötä. Se on siis parasta rakentaa valmiiksi vasta harjoituksissa. Tämä on hyvin outoa meidän lavastajillemme, jotka pitävät itseään taidemaalareina, väittävät omaavansa "vision", joka on määrä toteuttaa, ja vain harvoin tässä yhteydessä muistavat näyttelijöitä.<sup>2</sup>

Lavastajan paradoksi on, että kuta oleellisempi osa esitystä lavastus on ja kuta elimellisemmin se sulautuu muuhun kokonaisuuteen, sitä enemmän se tuntuu menettävän omaa erityisluonnettaan. Lavastus on määritelmällähtöisesti olemassa vain esityksen osana. Usein sanotaankin, että hyvää lavastusta ei huomaa. Se on olemassa toista varten ja katoaa omaan funktionaalisuuteensa niin kuin useimmat arkipäivän työvälineet. Kuta paremmin väline toimii, sitä vähemmän kiinnitämme siihen huomiota. Lukuisissa keskusteluissa työni varrella olen törmännyt lavastajien turhautumiseen, kun esimerkiksi lehtikriitikko sivuuttaa pitkän työn tuloksena syntyneen nerokkaan tilaratkaisun ilman mainintaa.

Lavastuksen hyvä toimivuus ja käytettävyys johtavat ajattelemaan sitä eräänlaisena esityksen alustana, jonka tehtävänä on mahdollistaa varsinainen taiteellinen tapahtuma. Tavallaan se sitä onkin, mutta kyse ei ole passiivisesta funktionaalisuudesta, vaan aktiivisesta osallisuudesta katsojan kokemuksen ja tulkinnan syntyyn. Lavastus tuottaa katsojalle välittömän moniaistisen havainnon ympäröivästä tilasta ja määrittää näin koko esityksen vastaanottamisen tapaa. Toisin sanoen, esitys ei olisi samanlaisena koettavissa ilman siihen nimenomaisesti kuuluvaa lavastusta. Lavastus ei asetu passiivisesti näyttämötapahtuman palvelukseen, vaan pikemmin aktiivisesti muodostaa esitykselle perustan, joka osaltaan mahdollistaa esityskokemuksen ja sen merkityksellisyyden. Näin toimiessaan se kuitenkin katoaa kokemuksen kokonaisvaltaisuuteen, koska se ohjaa meidät katsomaan esitystilannetta ikään kuin lavastuksen itsensä ohi.

Lavastuksen välineellisyyden pohtimiseen sopii usein käytetty "sokean pisteen" metafora tilanteesta, jossa tietoa tuottava tai välittävä toimija ei ymmärrä omaa toimintaansa eikä sen vaikutusta tiedon kohteeseen. Yksi nykytaiteen ja taiteentutkimuksen kiinnostuksen kohteita tuntuukin olevan tämän kaltaisten, "liian lähellä olevien" ilmiöiden näkyväksi tekeminen. Keskeinen lähtöoletus on, että ei-kielellinen toiminta ja käytännöt, välitön aistihavainto sekä ruumiillinen senso-motorinen kokemus voidaan ymmärtää ajattelun, käsitteenmuodostuksen ja kommunikaation muodoiksi.<sup>3</sup> Se merkitsee, että taideteosten ja taiteellisten

prosessien avulla voidaan saavuttaa tietoa ja ymmärrystä, joka jää verbaalisissa kieleissä katveeseen.

Teatteriesitys voi toimia tehokkaana välineenä sokeiden pisteiden paikantamisessa, koska se pystyy purkamaan omaa esittämiskykyään, toisin sanoen paljastamaan niitä mekanismeja, joiden kautta jokin asia näyttäytyy meille erilaisten sosiaalisten esitysten tuloksena. Tästä avautuu myös mahdollisuus lavastustaiteen kautta tutkia tilojen ja ympäristöjen esittäytymistä arkipäivässä. Lavastus on taiteellista kommunikaatiota, joka perustuu tilallisten ja visuaalisten kokemusten jakamiseen. Lavastaja on ympäristön havainnoimisen ja tilaan latautuneiden arvojen, asenteiden ja merkitysten koskevan hiljaisen tiedon asiantuntija. Tämä tieto koskee yhtälailla näytelmän tarinaan liittyvän fiktiivisen paikan kuvaamista kuin esitystapahtumassa syntyvää katsojien ja näyttelijöiden välisen tilan rakentamista.

### Taideteos tapahtumana

Käsittelen lavastusta nimenomaan tapahtumana. Willmar Sauter pitää tapahtumallisuutta vastakohtana käsitykselle teatterista teoksena, joka tuotetaan, levitetään ja kulutetaan.<sup>4</sup> Teosluonne liittyy pitkään vallalla olleeseen semioottiseen tutkimustraditioon, jonka mukaan esitystä analysoidaan usean eri merkkijärjestelmän yhdistelmänä. Samaa ajattelutapaa voi edelleen nähdä teatterin käytännöissä, kuten vakiintuneissa ammattikuvissa ja työtavoissa, koulutuksessa ja kritiikissä. Esityksen tuottamisen kannalta onkin helpointa, usein jopa välttämätöntä jakaa se osiin, joilla on omat asiantuntijansa, tekijänsä ja budjettinsa. Teoksena ajateltuna esitykselle on tyypillistä myös eräänlainen merkitysten pysyvyys: miellämme niiden olevan semioottisesti tulkittavissa ainakin suhteellisen samanlaisena riippumatta katsojien vaihtelevista vastaanottotavoista, mikä ainakin teoriassa mahdollistaa sen merkitysten ”oikean” lukemisen ja taiteellisen tason arvioimisen.<sup>5</sup>

Sauter haastaa teosluonteen tarkastelemalla esitystä ennen kaikkea esiintyjien ja katsojien kaksisuuntaisena kommunikaationa. Tässä on taustalla tulkintaa ja kokemuksellisuutta korostava Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikka. Gadamer aloittaa taideteoksen ontologia pohtivan kirjoituksensa näytelmän olemassaolon tavasta. Näytelmä taideteoksena ei toteudu kirjoitetussa tekstissä vaan illasta toiseen toistuvissa esityksissä. Mikään yksittäinen näytös ei kuitenkaan edusta näytelmän alkuperäistä olemusta, jota seuraavat esitykset kopioisivat. Näytelmää ei voi myöskään paikantaa materiaaliin puitteisiin eikä edes yksittäisiin näyttelijöihin, sillä nämä kaikki voivat vaihtua näytelmän säilyessä samana.<sup>6</sup>

Samalla tavalla toimivat pelit ja leikit<sup>7</sup>: jalkapallo on olemassa tiettyjen sääntöjen ja käyttäytymisten kokonaisuutena, joka toteutuu ytimeltään samanlaisena niin maailmanmestaruusottelussa kuin alakoulun kentällä. Jokainen yksittäinen peli on osallistujilleen oma ainutkertainen kokemuksensa, mutta samalla se on osa pelin sisäistä rakennetta, joka ylittää yksilöllisyyden rajat. Peli muodostaa oman todellisuutensa, joka hallitsee pelaajia eikä palvele itsensä ulkopuolisia päämääriä. Gadamer ehdottaa, että pelaamisen kaltainen toisto ja sen tuottaman kokemuksen rakenne ovat se tapa, millä mikä tahansa taideteos on olemassa. Kirja toteutuu lukijan heittäytyessä tekstin tarjoamaan peliin, kuva tulee näky-

väksi vain katsojan kokemuksessa.<sup>8</sup>

Tästä näkökulmasta tarkasteltuna johdannossa kuvaamani lavastustaiteen paradoksaalisuus kuva- ja esitystaiteiden välissä ei ole ongelma. Jos lavastus ymmärretään kokemuksellisena tapahtumana, kyse ei ole ontologisesta erosta, vaan kokemusta tuottavien keinojen moninaisuudesta. Tapahtumallisuuden korostaminen ei merkitse myöskään kuvataiteellisen ulottuvuuden kieltämisestä, vaan senkin ymmärtämisestä kokemuksellisena prosessina. Karkeasti yksinkertaistettuna voi sanoa, ettei mitään taideteosta ei voi redusoida sen välineelliseen muotoon: maalaus ei ole sama asia kuin maalikerrokset kankaalla. Teos taiteellisen ilmaisuuden ja esteettisenä kokemuksena on olemassa vasta, kun se havaitaan ja tulkitaan.

Teoksen materiaalisuus on silti sen oleellinen osa. Taiteellinen ilmaisuus ja esteettinen kokemus syntyvät aina tiettyjen väripintojen, tiettyjen eleiden ja fyysisen läsnäolon aistimisesta tietyllä hetkellä. Jokainen taidekokemus on ainutlaatuinen tapahtuma, jota ei voi palauttaa sen ulkopuolella olevien merkitysten representaatioksi, vaan taideteos ilmenee vain itsensä kautta. Fenomenologisen teatteritutkimuksen edelläkävijä Bert O. States toteaa, ettei esitys redusoidu merkityksiinsä, vaan ”tekee paljon enemmän kuin on tarpeellista”<sup>9</sup> Taideteos elettyinä ja aistittuna kokemuksena on enemmän kuin sen merkityssisältö, joka on koodattavissa annettujen symbolisten järjestelmien puitteissa. Esityksen esteettinen vaikutus perustuu eräänlaiseen ilmaisuun ”ylijäämään”, jota emme pysty sijoittamaan ennalta tuttuun merkityshorisonttiin, ja joka voi avata uudenlaisen havaitsemisen tavan. Vaikuttavassa taidekokemuksessa kohtaamme jotakin itsellemme vierasta, jota emme pysty tunnistamaan, selittämään tai hallitsemaan. Se jää vaivaamaan, koska se osoittaa oman mielemme rajallisuuden, näyttää sokean pisteen olemassa olon ja vihjaa oman horisonttimme ulkopuolelle jäävästä tuntemattomasta. Katsomme teosta ja se katsoo takaisin.

## Katsomisen tapahtuma

Kuvaa voi pitää tapahtumana myös siksi, että näkeminen on aktiivinen prosessi, jossa katse liikkuu ja tulkitsee jatkuvasti näkemäänsä kohdetta. Näkemisen tapahtuma tuottaa tilallisen suhteen katsojan ja katseen kohteen välille. Yksinkertaisimmin tämä on havaittavissa maalattujen kulissien avulla rakennetuissa perspektiivi-illuutioissa, joita on katsottava täsmälleen oikeasta pisteestä. Barokkiateatterissa kuninkaallinen aatio sijaitti usein tässä pisteessä asettaen hallitsijan oikeaan suhteeseen illusorisen maailman kanssa. Vaikka keskeisperspektiivin hegemonia kuvataiteissa alkoi murtua vasta kubismin myötä, sen tuottaman tilan suhteellisuudella on leikitelty vuosisatojen ajan. Esimerkiksi Hans Holbeinin vuonna 1533 maalaaman suurlähettiläiden muotokuvan<sup>10</sup> etualalla leijaillee outo hahmo, joka paljastuu pääkalloksi vasta, kun sitä katsotaan taulun sivusta aivan kuvan pintaa pitkin. Maalaus tarjoaa kaksi konkreettista katsojapositiota: taulua vastapäätä avautuu tavanomainen muotokuva, mutta sen ohi kuljettaessa silmä tavoittaa hetkellisen välähdyksen pääkallost. Tämä on tulkittavissa monella tavalla. Pääkallo voi muistuttaa kuolemasta ja maallisen vallan katoavuudesta. vaihtuminen katsojan liikkumisen myötä voi myös osoittaa koko yhteiskunnalli-

sen arvomaailman suhteellisuuden. Silloin itse katsomisen tapahtuma saa vahvasti poliittisen ulottuvuuden.

Myös esityksen tapa kertoa tarinaa asettaa katsojan tiettyyn suhteeseen näytelmän sisältöjen kanssa. Näyttämön visuaalisilla ja tilallisilla ratkaisuilla on keskeinen merkitys kerronnallisille ja epistemologisille strategioille. Niiden avulla voi näyttää ja piilottaa haluttuja asioita, vahvistaa tai horjuttaa katsojan uskomuksia ja tulkintoja. Ennen kaikkea valittu lavastamisen strategia kertoo, mitä tekijä uskoo olevan mahdollista näyttää, selittää ja tulkita.

Maaike Bleeker on teatterin visuaalisuudesta kirjoittaessaan ottanut käyttöön perspektiiviä laajemmän fokalisaation käsitteen, joka kuvaa näkevän subjektin ja nähdyn objektin välille muodostuvaa suhdetta tietyssä konstruktiossa ja joka kutsuu ottamaan katsojapositioneita.<sup>11</sup> Fokalisaatio pyrkii piilottamaan oman toimintansa, koska etenkin illusorisessa taiteessa tavoitteena on saada katsoja eläytymään kuvattuun todellisuuteen unohtamalla oma asemansa maalauksen ulkopuolella. Maalaus esittää kutsun: "step inside", "astu sisään". Uskottavaa todellisuusilluusiota tavoitteleva kuva myös vakuuttaa katsojan siitä, miten asiat ovat "oikeasti" riippumatta yksittäisestä katsojasta.<sup>12</sup> Toimiakseen moitteettomasti perspektiivin on häivyttävä omat jälkensä. Eläytyminen perustuu siihen, että tämä katsoja huomaamattaan ottaa tietyn, hänelle tarjotun position, joka mahdollistaa illuusion. Esityksen vakuuttavuus perustuu siihen, miten hyvin esittämisen tapa vastaa katsojan subjektipositioneille ominaisia haluja, ennako-oletuksia, odotuksia, toiveita ja ahdistuksia.<sup>13</sup> Yksinkertaisella tasolla se ilmenee siinä, että uskottavaa realistista teatteria on sellainen, joka vastaa totuttuja todellisuuskäsityksiämme eikä horjuta maailmankuvaamme.

Bleeker korostaa kuitenkin, että fokalisaatio ei rajoitu realistiseen taiteeseen. Yhtä lailla teatterillinen, anti-illusorinen esittämisen tapa tai postmoderni, yhtenäistä kerronnan logiikkaa välttelevä teatteri suostuttelevat katsojan omanlaiseen katsomissuhteeseen ja sen logiikkaan, joka mahdollistaa astumisen sisään esityksen taiteelliseen todellisuuteen. Eläytyessämme taideteoksen maailmaan unohtamme itsemme ja tavallaan koemme teoksen oman poissaolomme kautta.

Koska taideteos usein vaikuttaa meihin välittömänä, kokonaisvaltaisena kokemuksena, siihen liittyy voimakas halu häivyttää raja itsemme ja teoksen toiseuden väliltä, nähdä maailma taiteilijan silmin ja sulautua hänen kokemukseensa. Jossain määrin juuri tästä lienee kysymys, kun haluamme ottaa taideteoksen vastaan avoimesti ja ilman ennako-oletuksia. Täydellinen sulautuminen taiteilijan ja teoksen sisäiseen maailmaan on viime kädessä kuitenkin mahdoton tavoite, koska toiseus voi ilmetä vain oman vierautensa kautta. Jos emme tunnista eroa itsemme ja toisen välillä, olemme torjuneet toiselle ominaisen vierauden tai mukauttaneet sen itsemme kaltaiseksi. Jos pyrimme eläytymään ja sulautumaan taideteoksen maailmaan, joudumme sulkemaan siitä juuri sellaisia asioita, jotka outoudellaan uhkaavat haastaa ja horjuttaa omaa vakiintunutta mielen horisonttia.<sup>14</sup>

Bleeker kuvaa kirjassaan esityksiä, joiden muoto tarkoituksellisesti estää katsojan ongelmattoman eläytymisen ja esityksen häiriöttömän vastaanoton kiinnittämisen näin huomion yllä kuvattuun paradoksiin. Muun muassa Stefan Kunzmannin installaatioteoksessa *Bildbeschreibungen* (Heiner Müller)15 katsojan oma varjo

esti seinälle projisoidun tekstin näkymisen, mikä sai yleisön etsimään toisenlaisia katsomisen tapoja.<sup>16</sup> Samalla se teki katsojan tietoiseksi omasta itsestään eräänlaisena sokeana pisteenä: havaitsijana ja tulkitsijana, joka omalla olemassa olollaan haittaa esityksen saumatonta vastaanottoa. Katsojan epätoivoisista näkemisyriyksistä tuli teoksen varsinainen sisältö, joka kertoi jatkuvasta katkoksesta ajattelevan minän ja havaitun maailman välissä.

Fokalisaatio on myös poliittinen kysymys. Kun katsoja hyväksyy esityksen kutsun astua sisään sen luomaan maailmaan, se tapahtuu tekijöiden enemmän tai vähemmän tietoisten strategioiden mukaisesti. Niihin sisältyy vääjäämättä oleksia, arvoja ja asenteita.

Teatteritieteessä puhutaan kehystämisestä, kun tarkoitetaan sitä, miten esitys järjestää asioita arjesta poikkeavaan merkityksiä muodostavaan suhteeseen.<sup>17</sup> Merkitykset eivät siis ole pysyvästi kiinnittyneinä asioihin itseensä, vaan muodostuvat aina uudelleen kontekstin ja tilanteen mukaan katsojan tulkinnassa. Lavastamisessa on paljolti kysymys tämän kehyksen asettamisesta, maailman näyttämisenä siten että se ohjaa tietynlaiseen tulkitsevaan havainnointiin. Freddie Rokemin mukaan teatterin visuaalinen apparaatti voi, yksinkertaistetusti sanoen, näyttää sen mitä katsojan halutaan näkevän ja kokevan.<sup>18</sup>

Bill Worthenin kehittämää ”teatterin retoriikan” käsitettä mukaillen ehdotan, että lavastuksella on retorinen ulottuvuus, joka perustuu siinä käytettyihin esittämisen tapoihin ja keinoihin. Worthenin mukaan ”teatteri pyrkii saavuttamaan draamalle tietynlaisen merkityssisällön väittämällä, jopa edellyttämällä, että tietyn kaltaiset kokemukset ovat yleisön kannalta merkityksellisiä.<sup>19</sup> Toisin sanoen se, minkälaista ilmaisua käytämme, riippuu siitä, mitä uskomme katsojien ymmärtävän. Usein tämä tapahtuu vaistomaisesti. Oletamme esimerkiksi, että suvivirsi virittää yleisön alkukesän tunnelmaan emmekä tarvitse muuta ajan ja paikan määrettä esitykseen. Samalla tulemme olettaneeksi, että katsojamme ovat koulun käyneitä suomalaisia ja suljemme toisenlaisen yleisön yhteisen ymmärryksen ulkopuolelle.

Worthen kysyy, millainen rooli yleisölle esityksen vastaanottajana ja tulkitsijana kulloinkin annetaan ja miten katsoja ottaa roolin vastaan suostumalla kokemaan esityksen halutulla tavalla.<sup>20</sup> Hyväksymällä tarjotun kehyksen yleisö luo omaa itseään ja vahvistaa kuulumistaan samaan kulttuuriseen yhteisöön. Retoriikkansa kautta esitys rakentaa tietynlaista käsitystä itselleen ihanteellisesta katsojasta, joka kykenee vastaanottamaan ja tulkitsemaan merkityksen tekijän toivomalla tavalla.

Hans-Thiess Lehmannin mukaan ns. draamanjälkeinen teatteri on pyrkinyt purkamaan modernin draaman yhtenäistävää ja johdonmukaista kehyksen korvaamalla sen useiden rinnakkaisten kehysten moninaisuudella. Tällöin teatterilliset merkit eivät avaudu yhdelle yksiselitteiselle tulkinnalle. Siitä seuraava hämmennys on poliittista, koska esittämisen strategiat suuntaavat huomion representaation itsensä ongelmiin. Kerronnan ja kritiikin kohteeksi ei asetu maailma vaan tapamme tuottaa todellisuuskäsityksiä puheemme avulla.<sup>21</sup>

Bleeker kuitenkin kritisoi ajatusta, että postmoderni ja draamanjälkeinen teatteri kykenisivät vapauttamaan katsojan ennalta annetusta positiosta ja tulkinnan kehyksestä.<sup>22</sup> Merkityksen muodostus voi koskaan olla vapaata kulttuurista ke-

hyksistä eikä katsoja voi itse täysin valita näkökulmaansa. Postmoderni tai draamanjälkeinen teatteri muodostaa pikemminkin uuden, metatason kehyksen, jonka läpi esitystä tarkastellaan.

## Tilan esittäminen ja asuttaminen

1990-luvulla keskeiseksi käsitteeksi noussut performatiivisuus korostaa esityksen merkitystä sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa. Esitystä ei ajatella platonilaisen mimesiksen mukaisesti alkuperäisen todellisuuden vajavaiseksi jäljittelyksi, vaan tavaksi, jolla sosiaalinen todellisuus on meille olemassa. Se merkitsee sitä, että käsityksemme todellisuudesta ja sen mukaiset arvot, normit ja asenteet rakentuvat ja vahvistuvat sosiaalisissa tilanteissa toistuvissa teoissa ja käyttäytymisen malleissa.<sup>23</sup> Yksinkertaisesti sanottuna sovitamme käytöksemme vastaamaan uskomuksiamme maailman toimintaperiaatteista. Jos käytöksemme tuottaa odotetun tuloksen, se vahvistaa uskomustemme paikkansa pitävyyttä mielessämme. Tällä periaatteella mm. sukupuoli on Judith Butlerin mukaan pikemmin sosiaalisten käyttäytymismallien tuottamaa kuin biologisen olemuksen määrittlemää.<sup>24</sup>

Tästä seuraa, että teatteri taidemuotona tulee äärimmäisen kiinnostavaksi, koska siellä olemme lähtökohtaisesti esittämisen tapahtuman äärellä ja se tarjoaa mahdollisuuden tutkia sosiaalista olemassa olon tapaamme. Performatiivisuutta onkin nykyisin hyödynnetty melkein pä minkä tahansa inhimillisen toiminnan alueen tutkimuksessa.<sup>25</sup> Marvin Carlson kirjoittaa: "Esityksen tutkimisen avulla pyritään selvittämään, kuinka inhimillisen toiminnan kaavat vahvistuvat tai muuttuvat kulttuurissa ja kuinka ne sopeutuvat toisiinsa kulttuurien kohdatessa".<sup>26</sup>

Jos lavastusta ajatellaan performatiivisuuden kautta, voimme kysyä, miten lavastaja tilaa esittävien tekojensa kautta tuottaa yhtäältä näkemisen tapaa, toisaalta ihmisten välisiä tilallisia suhteita. Myös tila on eräänlainen esitys, joka asettaa asukkaan tai kulkijaan tietynlaiseen suhteeseen tilan elementtien ja toisten siellä olevien ihmisten kanssa. Jokainen ympäristö tuottaa omanlaistaan liikkumisen ja olemisen tapaa, joka riippuu myös kunkin kulkijan toiminnasta tässä ympäristössä. Esimerkiksi vanhojen yliopistojen aulat saavat opiskelijan tuntemaan itsensä pieneksi ja nöyräksi vuosisatojen aikana kumuloituneen tiedon äärellä. Tila ei ole staattinen ympäristö, vaan dynaaminen tapahtuma, joka riippuu sisällään olevasta toimijasta.

Useimmissa tilaa koskevissa keskusteluissa erotetaan toisistaan tilan ja paikan käsite.<sup>27</sup> Ensin mainittu ymmärretään abstraktina ulottuvuutena ja avaruutena, joka jatkuu tasa-aineisena loputtomiin. Paikka ei ole ainoastaan sijainti tilassa, vaan tietyn ympäristön kokemuksellinen puoli, joka edellyttää sitä asuttavan ja tulkitsevan subjektin. Tilan ja paikan ero näkyy jo antiikin filosofiassa. Platonille tila oli vastaanottava, passiivinen säiliö (*chora*), ilmenemisen alusta, jolla asiat näyttäytyvät, mutta jolla itsellään ei ole ominaisuuksia. Aristoteles kuvaa paikkaa astiana, jolla on aktiivinen kyky vaikuttaa sisällään oleviin asioihin. Platonille ensisijaisia ovat paikassa olevien kappaleiden geometriset muodot, jotka projisoituvat materiaan; Aristoteleelle paikan itsensä "voima". Kiista dynaamisen paikan ja passiivisen tilan, "fysikalismien" ja "geometrismin" välillä kulkee Edward

S. Caseyn mukaan läpi länsimaisen filosofian historian. Platonilainen idealisoiva käsitys neutraalista tilasta säilönä jatkaa elämäänsä etenkin tieteen ulkopuolisissa diskursseissa vielä 1900-luvulla. Aristotelesta voi pitää Husserlin ja Merleau-Pontyn fenomenologian varhaisena edeltäjänä.<sup>28</sup> Nykyfilosofialle yhteistä on, ettei etsitä paikan pysyvää olemusta tai oleellisia piirteitä, vaan yritetään löytää paikka toiminnassa, osana jotain käynnissä olevaa ja dynaamista, jonkin muun rakennusaineena.<sup>29</sup>

Olemme aina jossakin paikassa ja tila hahmottuu paikaksi vain inhimillisen kokemuksen läpi. Tim Cresswellin mukaan sijoittaminen aikaan ja paikkaan on perustavanlaatuinen luokittelun väline: ”missä” ja ”milloin” ovat ensimmäisiä kysymyksiä, joiden avulla jäsenämme maailmaa.<sup>30</sup> Cresswell toteaa, että tila ja paikka ovat tavattoman voimakkaita välineitä erilaisten ideologisten uskomusten ylläpitämisessä, koska koemme ne niin luonnolliseksi osaksi omaa olemistamme, ettemme kiinnitä niihin huomiota.<sup>31</sup> Ideologioilla ei tarkoiteta tässä yhteydessä tietoisesti omaksuttuja aatteita, vaan Pierre Bordieun ajatuksia seuraten perustavanlaatuisia käsityksiä siitä, miten maailma toimii ja rakentuu. Artikuloidun puheen sijasta ne ilmenevät ja vahvistuvat vakiintuneissa käytänteissä, toimintatavoissa ja asenteissa. Tila ja sen rakenne ohjaa tai estää hyvin konkreettisesti tietynlaisia toiminnan ja liikkumisen tapoja, mikä tuottaa itsestään selvänä koettuja käsityksiä oikeasta ja normaalista käytöksestä sekä maailman rakenteesta. Esimerkiksi aidan rakentaminen erottaa alueita, ihmisiä ja toimintoja toisistaan, jolloin ne aletaan ymmärtää erillisiksi ja yhteen kuulumattomiksi – ja sellaisia niistä lopulta tuleekin eristämisen ansiosta.

Toisaalta ihmiset voivat omalla toiminnallaan muuttaa olemassa olevan tilan sanelemaa ympäristökokemusta. Kiehtovassa esseessään ”Walking in the City” Michel de Certeau vertaa korkeasta tornista katsottua kaupunkia kadulla kävelemisen kokemukseen. Lintuperspektiivi antaa meille jäsenneen kokonaiskuvan, mutta se on pelkkä abstrakti illuusio, koska samalla menetämme kosketuksen kadun elettyyn todellisuuteen. de Certeau ehdottaa, että tilan fyysisen rakenteen ja siellä liikkuvan kulkijan suhteen voisi rinnastaa kielen ja puhunnan suhteeseen lingvistiikassa. Lukemattomat toisistaan tietämättömät jalankulkijat ottavat kaupunkitilaa käyttöönsä kukin omalla tavallaan aktualisoiden valintansa mukaan katujen, puistojen ja rakennusten tarjoamia mahdollisuuksia. Kuten kielen rakenne ja sanasto, yhteinen tila on olemassa, mutta jokainen ”puhuu” sitä omalla persoonallisella tavallaan tarpeidensa mukaan mukaan.<sup>32</sup> Voimme liikkua tilassa eri tavoin: kiireinen kävely, rauhallinen maleksiminen, päämäärätön harhailu, oikopolkujen etsiminen synnyttävät omanlaisiaan kielikuvia, retoriikkaa ja tyylyjä. Esimerkiksi parkourin harrastaja ottaa katuja ja puistoja haltuunsa toisin, kuin asemakaavoittaja on suunnitellut. Tila on jatkuvaa dialektiikkaa suunnittelijoiden asettamien strategioiden ja käyttäjien omaksumien taktiikoiden, jopa vastarinnan välillä.

Myös lavastusta tehdessämme otamme olemassa olevan tilan käyttöön meille parhaiten soveltuvilla tavoilla. Ns. löydetyt tilat taipuvat toimimaan teatterina, kun sijoitamme esityksiä vanhoihin tehtaisiin, huviloihin tai metsiin. Lavastaja ”puhuu” annettua tilaa tuottamalla sinne uusia merkityksiä, näkökulmia ja tul-



kintoja. Myös vakiintuneissa laiteattereissa etsimme taktiikoita, jotka kyseenalaistavat arkkitehtuurin valmiiksi antamat strategiat. Käännämme katsomon uuteen suuntaan, sijoitamme kohtauksen yleisölämpiöön, avaamme normaalisti suljetun takaoven varastoon.

Strategioiden ja taktiikoiden vuoropuhelu jatkuu myös esityksen sisällä. Lavastajan suunnitelma on vasta eräänlainen teoreettinen konsepti, joka antaa tilan käytölle erilaisia mahdollisuuksia. Ne aktualisoituvat vuorostaan näyttelijän ”puhuessa” lavastusta, mikä tapahtuu usein yllättävillä tavoilla. de Certeauta mukaillen lavastajan tekemää suunnitelmaa voisi verrata teoreettiseen konseptiin, joka jää tekijänsä utopiaksi kunnes näyttelijät ottavat sen käyttöönsä asettamalla tilaan omalla tavallaan, tekemällä odottamattomia valintoja ja löytämällä yllättäviä mahdollisuuksia. Näyttelijänkään esitys ei jää viimeiseksi sanaksi, vaan lopulta katsoja ottaa näyttämötilan käyttöönsä tulkitsemalla omien odotustensa, toiveidensa, halujensa ja pelkojensa mukaan. Tämä tosin tapahtuu useimmiten ainoastaan katsojan mielen sisällä.

Teemu Paavolainen puhuu tuoreessa väitöskirjassaan näyttämöstä tilallisina ”tarjoumina” (*affordance*).<sup>33</sup> Ajatus perustuu James Gibsonin ekologiseen havaintopsykologiaan, jonka mukaan eliö havainnoi ympäristöönsä sen mukaan, minkälaisena se tarjoutuu käytettäväksi. Havainto itsessään on aktiivista ja valikoivaa toimintaa, ei passiivista vastaanottamista. Sama ympäristö ja siinä olevat asiat näyttäytyvät eri tavoin tarpeista ja kiinnostuksesta riippuen. Kengän voi laittaa jalkaan tai sillä voi hakata naulan seinään. Juuri näin hyvä näyttelijä suhtautuu lavastukseen ja tarpeistoon. Näyttämö ei ole valmis alusta, johon esitys sijoitetaan, vaan ympäristö, joka tarjoaa mahdollisuuksia erilaisiin vuorovaikutuksiin, toimintaan ja tilanteisiin. Se herää eloon vasta käyttäjän toiminnan aktualisoimana. Toiminta itsessään on tilan tai esineistön tulkintaa: kenkä havaitaan hetkellisesti vasaraksi käyttämällä sitä sellaisena. Tarjoumat ovat olemassa mahdollisuuksina, joita eliö aktivoi ja ottaa käyttöönsä halujensa ja kykyjensä mukaan.

Kaikki lavasteet, puvut ja rekvisiitta voidaan ymmärtää potentiaalisten tarjoumien kentäksi, jota esitys hyödyntää taiteellisiin päämääriinsä.<sup>34</sup> Kiinnostavaa ei kuitenkaan ole ainoastaan se, miten näyttelijä ottaa lavastuksen tarjoumat käyttöönsä, vaan myös se, miten katsoja tulee tietoiseksi esityksen aktualisointumattomista tarjoumista ja niiden tuottamista merkityksistä. Näyttämöllä voi olla esimerkiksi portaat, joita pitkin kukaan ei nouse minnekään; ovi, jota ei avata tai silta, jolta aina joku uhkaa pudota. Perinteinen näyttämöohje sanoo, että jos näyttämöllä on pistooli, sillä pitää ampua. Käyttämätön lavastustarjouma on kuin ladattu ase, joka tuottaa tilallisen jännitteen katsojan odottaessa tilan lupaamaa toimintaa. Kuitenkin, juuri odotusten jääminen täyttymättä voi olla yhtä mielenkiintoista, kuin luvattu pistoolin laukeaminen. Jännite ei purkaudu vaan jää katsojan mieleen vaivaamaan. Lavastusta kannattaisikin tarkastella eräänlaisena jatkuvana neuvotteluna asetettujen tilallisten mahdollisuuksien, toiminnan ja toteutumattomien tavoitteiden välillä.

## Taiteeseen sisältyvä hiljainen tieto

Näyttämöä suunnitellessaan lavastaja ennakoi mielessään erilaisten tilaratkaisujen vaikutusta toimintaan: Minkälaisia asemia ja liikkeitä lavastus tarjoaa näyttelijöille? Mistä tullaan sisään ja mistä mennään ulos? Millaisilla tavoilla henkilöt pystyvät ryhmittymään näyttämölle? Minkälaisia suhteita heidän välilleen saadaan esitykseen syntymään? Miten näyttelijä ylipäättänsä on tilassa? Hiipikö vai juokseeko, ryömiikö vai loikkiiko?

Tämän kaltaiset kysymykset ja niiden vastaukset eivät välttämättä nouse kovin aktiivisesti yhteiseen keskusteluun eivätkä aina ehkä edes lavastajan omaan tietoisuuteen. Ne tallentuvat kuitenkin muistiin jääden rakentamaan tulevien esitysten estetiikkaa pitkällä aikavälillä. Yhden esityksen näyttämöharjoituksissa tehdyt havainnot hyödynnetään automaattisesti seuraavissa suunnitelmissa: aiemmin tehtyjä virheitä pyritään välttämään ja toimivaksi todettuja ratkaisuja varioidaan uusiin tarkoituksiin. Tämä on oleellinen osa lavastajan taiteelliseen ammattitaitoon kuuluvaa hiljaista tietoa, jossa hänen tilaa ja paikkaa koskeva asiantuntemuksensa näyttäytyy.

Pirkko Anttilan mukaan taiteellinen luomisprosessi voi olla tietämisen tapa, joka tuottaa tarkastelun kohteesta uutta ymmärrystä.<sup>35</sup> Mutta mihin lavastaja perustaa tilan hahmottamista ja jäsentämistä koskevan hiljaisen tietonsa? Miten tunnistamme toimivan ratkaisun? Muistan itse opiskeluaikanani turhaan odottaneeni, että joku paljastaisi minulle hyvän sommittelun salaisuuden. Oli vain opittava näkemään ja tunnistamaan toimiva tilaratkaisu. Lavastajan ammattitaito on paljolti intuitiivista ymmärrystä siitä, miten tilaa yleisesti koetaan ja miten kokemuksia voidaan välittää toisille ihmisille. Tämä tieto ei löydy salatuista teorioista vaan kyvystä tunnistaa sellaiset omakohtaiset tilahavainnot, joilla on yleistä kantavuutta toisten ihmisten joukossa. Henkilökohtaisesta tulee jaettua ja yhteinen kokemisen tapa toimii eräänlaisena kantoaaltona, jonka avulla tilasta tulee omanlaistaan kieltä ja ajattelua. Tästä lienee paljolti kyse myös Worthenin teatterillisen retoriikan käsitteessä.<sup>36</sup>

Paavolaisen tutkimus edustaa teatteritieteen kognitiivista käännettä, jonka mukaan tuoreen aivotutkimuksen tarjoama aineisto näyttäisi vahvistavan monien taiteelle tärkeiden ilmiöiden, kuten empatian, mielikuvituksen sekä toisen ihmisen jäljittelyn biologista perustaa. Mikäli tämä pitää paikkansa, se merkitsee, että on olemassa joitain kaikkia ihmisiä yhdistäviä mielen ominaisuuksia, joita kenties hyödynnämme taiteellisessa ymmärryksessämme. Muun muassa Georg Lakoffin ja Marc Johnsonin käsitysten mukaan taiteellinen toiminta ja tieteellinen ajattelu perustuvat samoihin kognitiivisiin rakenteisiin eikä niiden välillä ole ratkaisevaa laadullista eroa. Aiemmin "alempina" tai tiedollisesti merkityksettöminä pidetyt mielen toiminnat, kuten tunteet, intuitio, empatia ja ruumiilliset aistikokemukset ovat nykytiedon mukaan oleellinen osa kaikkea ajatteluaamme ja toimivat mukana mm. loogisessa päättelyssä, kielellisessä artikuloinnissa ja rationaalisessa ajattelussa.<sup>37</sup> Jos tämä pitää paikkansa, taideteosta ja luomisprosessia voidaan itsessään pitää omanlaisenaan tietämisen ja ymmärryksen tapana, jonka avulla voi tutkia maailmassa olevia ilmiöitä.<sup>38</sup>

Näin ajatellen taitelijan hiljainen tieto – ja ylipäättänsä taiteen kyky toimia merkityksellisenä ilmiönä – saattaisi perustua kaikille ihmisille yhteisiin kognitiivisiin rakenteisiin. Kriittinen kysymys tietenkin on, kuinka paljon tällaisia geneettisesti määräytyneitä mielen rakenteita meillä voi olla, mikä osuus on kulttuuristen ilmiöiden tuottamaa ja pystymmekö erottamaan nämä toisistaan. Vaarana on myös taiteellisten ilmiöiden redusoiminen puhtaasti fysiologisiin ja kvantitatiivisiin ominaisuuksiin.

Lakoffin ja Johnsonin kehittämän ruumiillisen realismin teorian mukaan mielen käsitteelliset rakenteet ovat kuvallisia skeemoja (*image schemas*), jotka syntyvät varhaisista sensomotorisista ja sosiaalisista kokemuksista.<sup>39</sup> Ne ovat toistuvia malleja, primäärejä metaforia, joiden mukaan maailmaa jäsennetään ja joiden pohjalta monimutkaisemmat abstraktit käsitteet kehittyvät. Muiden muassa Tobin Nellhaus on tutkinut kognitiivisten skeemojen merkitystä teatterin esitysstrategioiden muodostumisessa eri aikoina. Strategioilla hän tarkoittaa kaikkia keinoja, joiden avulla esitysten tekijät ja näyttelijät ratkaisevat taiteellisen tehtävänsä asettamaa ongelmaa. Hän osoittaa, miten tietyn aikakauden teatterikulttuurit ottavat käyttöönsä rajatun määrän kognitiivisia skeemoja, joiden valintaan vaikuttaa vallitsevan kommunikaation ja tiedonhankinnan muoto. Kun esimerkiksi 1700-luvun alussa kehittyvä aikakauslehdistö nosti painetun tekstin ensisijaiseksi tiedonhankinnan tavaksi, alettiin esitykseen ja draaman henkilöihin myös suhtautua luettavana ja tulkittavana tekstinä. Esityksistä tuli jotain, joka voidaan ymmärtää ja selittää. Toisin sanoen, se tapa, millä ihmiset tottuivat saamaan tietoa maailmasta, muodostui myös ihmiskäsityksen metaforaksi teatterissa ja yleisemminkin.<sup>40</sup>

Nellhausin yllä kuvattua ajatuksenkulkua soveltaen lavastamisen strategiat pitivät sisällään kaikki ne tilalliset ja visuaaliset keinot, joiden avulla esityksen tekijät pyrkivät päämääräänsä. Niitä tutkimalla voi paljastaa, minkälaisiin malleihin tai skeemoihin vallitsevat teatteri- ja taidekäsitykset perustuvat.

Kirjoitukseni lopuksi keskityn lyhyesti tarkastelemaan eräitä strategioita, joiden avulla lavastaja toimii työprosessissaan. Väitän, että vakiintuneet työtavat ja metodit ovat muuttumassa, mikä liittyy taide- ja ihmiskäsitysten muutoksiin, erityisesti edellä kuvattuihin tapoihin ymmärtää taideteos, näkeminen ja tila tapahtumina. Nämä ilmiöt ovat edelleen yhteydessä yleiseen kulttuuriseen kehitykseen, myös mediateknologiseen murrokseen. Tässä yhteydessä en kuitenkaan pysty kaikkia näitä kysymyksiä avaamaan, vaan rajoitun pohtimaan, miten lavastajan taiteilijuus on muuttumassa yhteisöllisemmäksi, vuorovaikutuksellisemmäksi, vastaanottavammaksi ja kuuntelevammaksi.

### Lavastustaiteelliset prosessit ja käytännöt

Lavastuksen tekemisen ja esityksen vastaanoton välissä on pitkä ja massiivinen tuotantoprosessi, joka kokemukseni mukaan jakautuu kahteen varsin erilaiseen vaiheeseen. Yleensä tilaratkaisua ryhdytään miettimään heti kun näytelmäteksti on valittu. Lavastajana tavallaan ”leikin” ennakolta esityksen mielessäni, usein yhdessä ohjaajan kanssa. Näin syntyy ensimmäinen ehdotelma lavastukseksi. Se voi olla viimeistelty pienoismalli, johon olen valmiiksi hahmotellut eri kohtaukset

tai vain kasa materiaalia, josta toivon harjoituksissa syntyvän jotain kiinnostavaa. Joskus ehdotelma syntyy tiiviissä yhteistyössä ohjaajan ja muiden suunnittelijoiden kanssa, toisinaan työstän näitä työvaiheita pääasiassa yksinani. Joka tapauksessa koen, että tässä vaiheessa yleisöäni ovat toiset työryhmän jäsenet. Olen heitä varten koettanut tuottaa jotain, jonka olen kokenut tärkeäksi ja omakohtaiseksi ja johon toivon heidän reagoivan omalla panoksellaan. Tässä vaiheessa luonnoksilla, malleilla ja materiaalikokeiluilla tuntuu olevan oma itsenäinen arvonsa. Ne kantavat niitä ajatuksia, joita haluan esitykseen tuoda.

Kun näyttämöharjoitukset käynnistyvät, homma tavallaan alkaa alusta ja luonnokset ja pienoismallit menettävät merkitystään. Vaikka suunnitelmat useimmiten pysyvät pääpiirteissään voimassa, lavastajan ajatustyö nollautuu ja kaikki huomio keskittyy siihen, mitä näyttämöllä tapahtuu. Lavastaja istuu nyt vaihtelevassa määrin katsomossa seuraamassa harjoituksia. Hänen mielipiteensä ovat usein arvokkaita koska hän pystyy kertomaan miltä esitys vaikuttaa ulkopuolisesta katsojasta. Ohjaaja, joka on koko ajan läsnä harjoituksissa, kaipaa tuoreita silmiä arvioimaan ratkaisujen toimivuutta. Lavastaja toimii silloin eräänlaisena esileisönä, jonka tehtävänä on reagoida näyttämötapahtumiin. Koen, että suhteeni työhön muuttuu tässä vaiheessa. Aineelliset lavastuselementit, joita olen pienoismalliin ja luonnoksiin hahmotellut, ovat olleet oleellisia välineitä esityksen rakentumisessa, mutta lopullinen lavastus on jotain enemmän kuin ne. Jokainen esitys synnyttää harjoitusten myötä omia taiteellisia strategioita, jossa ovat mukana kaikki siihen kuuluvat elementit, mukaan lukien mm katsojat, näyttelijät, valot, äänet ja esi- neet. Vasta tätä kokonaisuutta voi kutsua lavastukseksi taiteellisena ilmiönä ja kokemuksena, ja se irtoaa väijäämättä lavastajan määräysvallasta.

Kun jäljestäpäin ajattelen työtäni lavastajana jossain produktiossa, tuntuvat sekä itsenäinen etukäteissuunnittelu että näyttämöprosessiin heittäytyminen tärkeiltä työvaiheilta. Suunnitteluvaiheen luonnokset ja pienoismallit ovat esityksen esihistoriaa, jota ilman lavastuksesta ei olisi tullut sellaista kuin tuli. Niiden avulla olen pystynyt antamaan oman panokseni työryhmälle ja kommunikoimaan toisten kanssa. Myöhemmin ne ovat tärkeä osa esityksen dokumentointia. Käytännössä suurin osa lavastusta koskevaa tietoa perustuu tähän suunnitteluvaiheen materiaaliin, koska harjoitusprosessista ei yksinkertaisesti jää konkreettisia jälkiä. Siksi sen merkitys lavastajan työnkuvassa, ammatti-identiteetissä ja koulutuksessa helposti ylikorostuu harjoitusprosessin kustannuksella.

Alan opetuksessa on perinteisesti keskitytty näyttämötilan ja –kuvan hallintaan pienoismallin ja luonnosten avulla. Lainkaan vähättelemättä niiden merkitystä väitän, että liian vähälle huomiolle on jäänyt työn toinen puoli: lavastajan taito ajatella tilaa suhteessa toimintaan, näyttelijöiden liikkeeseen ja esitystapahtumaan. Lavastuksen muuttumista harjoitusprosessin myötä esitellään paljon vähemmän kuin ideavaiheen luonnoksia, koska se tapahtuu joko pikku hiljaa ja huomaamattomasti tai sitten sellaisella kaaoksella, ettei kukaan ehdi tehdä muistiinpanoja. Muutokset saatetaan toisinaan kokea epäonnistumisina, joista mieluummin vaietaan.

Kitkattomastikin sujuneissa prosesseissa näyttämötilan, lavasteiden ja rekviisi- tään käyttö katoaa esityksen mukana. Nykyaikaisetkaan tallenteet eivät pysty

täysin välittämään näyttelijöiden ja katsojien välille syntyvää tilallista jännitettä. Pienoismalliin tai 3D-mallinnukseen voi sijoittaa pikku-ukkoja, mutta ne eivät kerro, miltä tuntuu olla fyysisesti tilan sisällä.

On toki muistettava, että lavastajilla alkoi vasta 1970-luvulla olla mahdollisuuksia harjoitusten seuraamiseen. Kokeilevia, näytelmän tulkintaa rakentavia lavastuksia on kyllä tehty Suomessakin 1900-luvun alkupuolelta lähtien, mutta vasta 1972 solmitut teatterialan työehtosopimukset antoivat lavastajille riittävästi työaikaa osallistua aktiivisesti esityksen tekemisen kaikkiin vaiheisiin. Samoihin aikoihin lavastustaide alettiin ymmärtää ohjauksen elimelliseksi osaksi, jonka suunnittelijan oli oltava perillä siitä mitä näyttämöllä tapahtuu.

Jos edelleen jatkamme aiemmin kuvattua Nellhausin ajatusta, jonka mukaan tiedonvälityksen muoto voi toimia metaforisena skeemana teatterin strategioiden muotoutumiselle,<sup>41</sup> voisimme ajatella, että tämänhetkinen voimakas yhteisöllisyyden ja prosessityöskentelyn virtaus nuorten teatterin tekijöiden keskuudessa liittyy uuden mediateknologian tuottamiin kokemuksiin. Olemme tottumassa interaktiiviseen tiedonvälitykseen, jossa vastaanottajan ja lähettäjän roolit sekoittuvat ja kaikkea tiedon hankintaa leimaa epävarmuus ja tietoisuus useiden tulkintojen ja selitysten mahdollisuuksista. Yksiselitteiden ymmärryksen ja faktojen tilalle on tullut neuvottelu, vastavuoroisuus ja postmoderni erilaisten näkökulmien samanaikaisuus, jotka tuntuvat siirtyvän teatterin tekemisen keskeisiksi strategioiksi. Siihen vaikuttanee myös nykyaikainen, ryhmätyöskentelyä painottava yleinen työkuulttuuri.

### Lavastaja tekijänä ja vastaanottajana

Koska lavastaja seuraa aktiivisesti näyttämöharjoituksia, hänen ammattitaitonsa kuuluu eräänlainen sukkulointi tekijän ja katsojan roolien välissä. Tässä olen erilaisessa asemassa kuin esimerkiksi näyttelijä, joka koskaan ei voi kokea omaa suoritustaan ulkopuolelta käsin. Esityksen mukana elävä lavastus on jotain, jossa tunnen olevani osallisena, mutta joka kasvaa ja kehittyy itsenäisesti omilla ehdoillaan osin tuntemattomaan suuntaan. Voin vain seurata sivusta tätä prosessia ja reagoida siihen omilla ratkaisuillani. Työskentelen jännitteisessä kentässä oman, itselleni tutun suunnitelmani ja sitä riepottavien vieraiden pyrkimysten keskellä. Kuta syvemmälle tähän kummalliseen vuoropuheluun sotkeudun, sitä merkityksellisemmäksi työprosessi yleensä muodostuu minulle. Oma työni muuttuu toisten käsissä itselleni vieraaksi, mutta juuri sen vuoksi siitä tulee äärimmäisen tärkeää ja innostavaa. Huomaan ilmiöitä, joita en tunne ja joita en ymmärrä, vaikka olen ollut mukana niitä tuottamassa. Jos tämä vaihe syystä tai toisesta ei toteudu, tunnen turhautuvani ja vieraantuvani työn ytimeästä.

Hermeneuttista tulkintaa korostavan taidekäsityksen mukaan taiteen vastaanottamisen ja tekemisen välillä ei ole jyrkkää eroa. Teoksen kokeminen on luova tapahtuma, ja taidetta tehdessään sitä myös vastaanottaa. Myös pragmatistifilosofi John Dewey kirjoittaa aiheesta:

Ellei maalari koe tietoisesti jokaisen siveltimenvetonsa vaikutusta, ei hänellä liioin ole tekemisistään tai työnsä suunnasta selvää käsitystä. Lisäksi hänen täy-

tyy nähdä jokainen yhteys asioiden tekemisen ja niille altistumisen välillä silmäläpittäen kokonaisuutta, jonka hän haluaa tuottaa. Juuri sellaisten suhteiden taajuaminen on ajattelua, vieläpä ajattelun muodoista vaativimpia.<sup>42</sup>

Deweyn mukaan taideteoksen tuottaminen ja vastaanotto on virheellisesti erotettu toisistaan taidefilosofian perinteessä. Sanat ”taide” ja taiteellisuus (*art, artistic*) viittaavat tekemisen taitoihin, kun taas estetiikasta puhuminen liittyy havaintoon, arviointiin, ymmärtämiseen ja nautintoon. Tämä erottelu antaa ymmärtää, että taide tulisi elämään ”jostain toisaalta”. Deweyn mielestä esteettinen kokemus kuitenkin syntyy, kun havaitsemme arkipäiväisten kokemusten jatkumossa piirteitä, jotka kristallisoituvat ja korostuvat niin, että niitä alkaa leimata yhtenäistävä laatu ja ne näyttävät meille järjestyneenä kokonaisuutena. Taiteilijan taito ei ole vain kykyä toteuttaa omia mielikuviaan, vaan siihen kuuluu erityinen herkkyys ymmärtää havaittujen ilmiöiden laatua ja tunnistaa niissä esteettiseltä kokemukselta vaadittua yhtenäisyyttä ja ”täydellistymistä”.<sup>43</sup> Taiteilija luomistyössään havainnoi jatkuvasti aktiivisesti omaa teostaan ja muokkaa sitä eteenpäin sen mukaan, miten sen tuottama kokemus vastaa hänen tavoitteitaan: ”Työskennellessään taiteilija ruumiillistaa havainnoitsijan näkökulmaa.”<sup>44</sup>

Deweyn mukaan kaikelle esteettiselle kokemukselle on ominaista tekemisen ja kokemisen tai läpikäymisen (*undergoing*) suhde – oli paikka sitten taiteen katsojan tai tekijän kokemuksesta. Tämän suhteen hahmottaminen on Deweyn mielestä tärkeä ajattelun muoto. Kenties siinä on myös yksi taiteilijan hiljaisen tiedon lähde. Taiteen tutkimuksessa on viime vuosikymmeninä kiinnitetty huomiota katsojan aktiivisuuteen Väitän, että tekijä- ja teoskeskeisessä tutkimusperinteessä edelleen unohtuu luovaan tekijyyteen kuuluva vastaanottava, altistuva ja kuunteleva puoli. Taiteilijaa ajatellaan turhan helposti yksipuolisesti suorittavana subjektina, joka toteuttaa sisäisestä mielestään nousevaa visiota.

Uskon, että liike luomisen ja vastaanoton välissä on erityisen keskeistä teatteriproduktiossa johtuen työn kollektiivisesta luonteesta. Teatterissa on paljon eri aloja edustavia tekijöitä, joiden on jatkuvasti keskusteltava keskenään siitä, mitä ollaan tekemässä. On tehtävä toisille näkyväksi sitä, mitä omassa päässä tapahtuu. Jotta päästäisiin eteenpäin, kaikkien on jaettava suurin piirtein samanlainen käsitys tulevasta esityksestä. Ehkä kuitenkin oleellisinta on se, että jokaisen teatterintekijän on kyettävä luovuttamaan omat taiteelliset tuotoksensa yhteiseen prosessiin, jossa ne usein näyttävät ennakoimattomalla tavalla. On kyettävä vastaanottamaan oma työnsä uudessa muodossa ja jatkettava sitä ehdoilla, jotka eivät ole enää ainoastaan omat. Lavastajan työssä tärkeää ei ole pelkästään kyky omaan suoritukseen, vaan suhde toiseen – siihen vierauteen, joka on työtoverien ajatuksissa, syntyvässä olevassa esityksessä, mutta myös oman työn jäljessä ja omissa ajatuksissa sellaisina kuin ne alkavat itselle näyttäytyä yhteisen prosessin myötä.

Monilla taiteen aloilla roolin vaihdos tekijästä kokijaksi käy niin helposti, että se tulee osaksi työprosessia ja näyttäytyy vain käden ja silmän saumattomassa yhteispelissä. Kuvataiteilija voi helposti astua pari askelta taaksepäin ja tarkastella keskeneräistä maalausta kriittisin silmin. Dewey huomauttaa, että arkkitehti joutuu viemään suunnitelmansa loppuun ilman välitöntä havaintoa rakennuksen

tuottamasta kokemuksesta.<sup>45</sup> Vastaavan ongelman voi tunnistaa lavastajan työssä. Teoksen tuottamisen ja kokemisen välinen matka kasvaa teatterin koneistossa helposti niin suureksi, että luova takaisinkytkentä tekemisen ja vastaanottamisen välillä ontuu. Työstä tulee helposti pelkkää suorittavaa tuottamista ilman vetäytymää, altistuvaa ulottuvuutta. Valmistamme teatteriesitystä teoksena, emme tapahtumana, palatakseni artikkelini alkupuolella käsittelemääni Wilmar Sauterin teoriaan. Jos sen sijaan pyrimme sallimaan lavastuksen tapahtumana, joudumme kohtaamaan odottamattomuutta, yllätyksellisyyttä, vaarallisuutta ja myös poliittista vastuullisuutta, mikä on suuri haaste ammatilliselle teatterille.

## Viitteet

- 1 McKinney & Butterworth 2009, 3.
- 2 Brecht 1991, 188.
- 3 Borgdorff 2011, 59; Johnson 2011, 141–151.
- 4 Sauter 2005, 26.
- 5 Sauter 2005, 27.
- 6 Gadamer 1989, 91–99.
- 7 Gadamerin käyttämä sana *der Spiel* voi tarkoittaa suomeksi sekä peliä että leikkiä, kuten englanninkielen sana *play*.
- 8 Gadamer, 1989, 145
- 9 States 1985, 25.
- 10 Holbein 1533.
- 11 Bleeker 2008, 27–28.
- 12 Bleekerin mukaan samalla tavalla toimii tieteellisen tekstin kertoja, abstrakti tiedemies, "who could speak for every man but was 'no man'." Bleeker 2008, 48.
- 13 Bleeker 2008, 38.
- 14 Kiitän tutkimusryhmä Figures of Touchin piirissä käytyjä keskusteluja ja erityisesti Sami Santasta näiden ajatusten esiintuomisesta ja ymmärtävästä selittämisestä.
- 15 Kunzmann 1997.
- 16 Bleeker 2008, 64–71.
- 17 Carlson 2006, 58–60.
- 18 Rokem 1997, 29.
- 19 Worthen 2005, 151.
- 20 Worthen 2005, 152.
- 21 Bleeker 2008, 43–44; Lehmann 2009.
- 22 Bleeker 2008, 46.
- 23 Diamond 2005, 169–183.
- 24 Butler 2006.
- 25 Carlson 2006, 11.
- 26 Carlson 2006, 11.
- 27 Aihetta ovat viime aikoina käsitelleet mm. Doreen Massey, Yi Fu Tuan, Edward Soja, Edward S. Casey.

- 28 Carlson 2006, 57.  
 29 Cresswell 1996, 286.  
 30 Cresswell 1996, 150–152.  
 31 Cresswell 1996, 153–154.  
 32 deCerteau, 1984, 92–98.  
 33 Paavolainen 2011 ja 2009.  
 34 Paavolainen 2011, 52.  
 35 Anttila 2005, 66.  
 36 Worthen 2005.  
 37 Sullivan 2011, 99–119; McConachie & Hart 2006.  
 38 Mm. Johnson 2011, 141–151.  
 39 Lakoff & Johnson 1999.  
 40 Nellhaus 2006, 76–94.  
 41 Nellhaus 2006, 76–94.  
 42 Dewey 2010, 62.  
 43 Dewey 2010, 65.  
 44 Dewey 2010, 65.  
 45 Dewey 1980, 51–52.

## Lähteet

- Anttila, Pirkko. 2005. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Hamina: Akatiimi.
- Baugh, Christopher. 2005. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*, New York: Palgrave Macmillan.
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Bleeker, Maaïke. 2008. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. New York: Palgrave Macmillan.
- Borgdorff, Henk. 2011. "The Production of Knowledge in Artistic Research." Teoksessa Biggs, Michael & Karlsson, Henrik, toim. 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York and London: Routledge, 44–63.
- Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi, Helsinki: Gaudeamus.
- Carlson, Marvin. 2006. *Esitys ja performanssi: kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola, Helsinki: LIKE (1996).
- Cresswell, Tim. 1996. *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- de Certeau, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life*, transl. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Dewey, John. 1980. *Art as Experience*. New York: The Berkley Publishing Group. a Perigee Book (1934).
- Dewey, John. 2010. *Taide kokemuksena*. Suom. Antti Immonen ja Jarkko S. Tuusvuori. Helsinki: Niin & näin (1934).
- Diamond, Elin. 2005. "Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan." Suom. Johanna Savolainen, teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: LIKE, 169–183 (1996).
- Gadamer, Hans-Georg. 1975. *Truth and Method*. Transl. by W. Glen-Doepel. London: Sheed and Ward (saksaksi 1960).



- Holbein, Hans Jr. 1533. *The Ambassadors*. The National Gallery, London.
- Johnson, Mark. 2011. "Embodied Knowing through Art." Teoksessa Biggs, Michael & Karlsson, Henrik, toim. 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York and London: Routledge, 141–151.
- Kunzmann, Stefan. 1997. *Bildbeschreibungen (Heiner Müller)*. Hochschule für Angewandte Kunst, Wien.
- Lakoff, Georg & Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen, Helsinki: LIKE (1999).
- McConachie, Bruce & Hart, F. Elizabeth (eds.). 2006. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London and New York: Routledge.
- McKinney, Joslin & Butterworth, Philip. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*, New York: Cambridge University Press.
- Nellhaus, Tobin. 2006. "Performance Strategies, Image Schemas, and Communication Frameworks." Teoksessa McConachie, Bruce & Hart, F. Elizabeth (eds.): *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London and New York: Routledge, 76–94.
- Paavolainen, Teemu. 2011. *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor and Meyerhold*. Acta Universitatis Tamperensis 1619. Tampere: Tampere University Press.
- Paavolainen, Teemu. 2009. "On Spectatorship, Objecthood, and the Enaction of Visual Experience." Teoksessa Laura Gröndahl, Teemu Paavolainen & Anna Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä, Näyttämö & tutkimus 3*. Suomen teatteritutkimuksen seura, <http://www.teats.fi/TeaTS3.pdf>.
- Rokem, Freddie. *Strindberg's Secret Codes*, Norwich, University of east Anglia, Norvik Press 2004.
- Sauter, Wilmar. 2000. "Teatteritapahtuma. Uusia alkuja." Suom. Johanna Savolainen, teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: LIKE, 14–29.
- States, Bert, O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Sullivan, Graeme. 2011. "Artistic Cognition and Creativity." Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York and London: Routledge, 99–119.
- Worthen, William B. 2011. "Moderni draama ja teatterin retoriikka." Suom. Johanna Savolainen, teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: LIKE, 150–167 (1992).