

Laura Gröndahl

Mitä lavastuksen tekniikka sanoo?

Tässä artikkelissa käsittelen lavastustaiteen tekniikkaa osana esityksen taiteellista ilmaisua. Lähdän siitä, että lavastuksen tekniikka ei ole neutraali väline, vaan se on myös itsessään esitys, joka sanoo jotain sekä työn taiteellisista lähtökohdista että yhteiskunnan tekniikkasuhteista yleisemmin. Erilaisten esitystekniikoiden valinta sisältää aina myös arvoja ja asenteita. Aloitan keskustelun näyttämökoneistoja koskevalla pohdiskelulla, mutta laajennan lavastustaiteen tekniikan tarkoittamaan koko tilallis-visuaalisen ilmaisukoneiston toimintaa, joka perustuu kokemusten jaettavuuteen. Artikkelin keskeisessä osassa tukeudun Christopher Baughin ajatukseen, jonka mukaan moderni lavastustaide voidaan ymmärtää eräänlaisena esitystilannetta palvelevan näyttämökoneen rakentamisena, tekniikkana itsessään. Pohdin sen kautta kysymystä erilaisten lavastustekniikoiden sisältämistä merkityksistä. Lopuksi tarkastelen tapaustutkimuksena kahden suomalaisen nykylavastajan, Tiina Makkosen ja Kati Lukan, tapaa käyttää tekniikkaa työssään.

1. Esityksen tekniikka – tekniikan esitys

1.1. Tekniikan oletettu näkymättömyys

Kaikessa taiteessa on tekniikka¹: muusikko hallitsee soittimensa, taidemaalari siveltimensä, tanssija ruumiinliikkeensä. Lavastuksen tekniikasta puhuttaessa tulevat kuitenkin yleensä ensimmäisinä mieleen erilaiset näyttämökoneistot, ripustussysteemit, lattianostimet, pyörönäyttämöt ja valokalustot. Nykyaikainen näyttämö muistuttaa enemmän huipputeologialla varustettua teollisuus- tai tutkimuslaitosta kuin perinteisen taiteilijan työvälineitä. Minkälainen suhde tämänkaltaisella massiivisella tekniikalla voi olla taiteen tekemiseen ja kokemiseen? Miten taiteilija työskentelee vä-

lineellä, joka muodostuu koneista, laitteista, ihmisistä ja organisaatioista? Miten ne tulevat osaksi taiteellisia sisältöjä?

Timo Airaksinen erottaa perinteiset tekniikat, kuten soittotaidon, nykyaikaisesta koneiden ja laitteiden tekniikasta sillä perusteella, että ensin mainittua arvioidaan tyylikriteerein, jälkimmäistä taas tehokkuuden, helpokäyttöisyyden ja varmuuden perusteella.² Sen mukaan laiteteknologiaan lukeutuvassa lavastenostimessa olisi tärkeintä, että se liikkuu tasaisesti eikä pudota taakkaa kenenkään niskaan. Tämä käsitys vahvistuu, jos lukee Birger Grönholmin vuonna 1988 kirjoittamaa teatteritekniikan oppikirjaa:

Näyttämötekniikan tehtävänä on luoda monipuoliset mahdollisuudet ja hyvät olosuhteet taiteelliselle toiminnalle antamalla välineet ja menetelmät, joiden avulla taiteelliset ideat ja näyttämön käyttö voidaan toteuttaa joustavasti ja taloudellisesti.

[--] kun näyttämötekniikan laitteiden ja koneistojen suomia mahdollisuuksia käytetään väärin, esim. silloin kun aiheettomasti erehdytään leikittelemään teknisillä keinoilla. Tällöin voidaan sanoa syntyvän mekanisoitua taidetta. Syy on silloin käyttäjissä – ei tekniikassa.³

Näinhän yleensä ajattelemme arkipäivän tekniikasta: kodinkoneittemme on palveltava tarkoitustaan niin hyvin, ettei meidän tarvitse kiinnittää niihin ylimääräistä huomiota. Vastaavasti Grönholm olettaa, että näyttämötekniikan tehtävä on mahdollistaa lavastuksen taiteellisten ja henkisten sisältöjen ilmaiseminen, ei esiintyä itse. Pidämme kyllä taidemaalarin siveltimevetoja tai soittimen ääntä esteettisen kokemuksen oleellisena osana, mutta jos teatterista poistuessamme muistamme sisällön asemesta lavastusten vaihdot ja rakenteet, alamme helposti epäillä esityksessä olleen jotain vikaa. Kuitenkin jos lavastuksen tekniikka olisi pelkkä väline, joka ongelmattomasti siirtää ajatellut suunnitelmat näyttämölle, tulisi lavastuksen taiteellisten sisältöjen sijaita jossain oman toteutuksensa ulkopuolella; olla olemassa ennen omaa ilmenemistään. Oman käsitykseni mukaan tämä ei ole mahdollista, vaan McLuhanin klassista lausetta lainaten väline on aina myös viesti.

Vapauttaessaan tekniikan taiteellisesta vastuusta Grönholmin kirjoitus heijastelee insinööriperinteessä vahvasti vaikuttanutta asennetta, joka Karl-Erik Michelsenin mukaan merkitsee pysyttäytymistä tekniikan käyttöön liittyvien arvokeskustelujen ulkopuolella ja keskittymistä ainoastaan mahdollisimman hyvin toimivien välineiden suunnitteluun.⁴ Päämääriä,

ideologisia valintoja ja arvoja koskevat kysymykset on jätetty humanisteille ja yhteiskuntatieteilijöille, jotka puolestaan eivät ole olleet kiinnostuneita tekniikasta eivätkä osanneet käsitellä konkreettisten laitteiden valmistukseen ja käyttöön liittyvää hiljaista tietoa. Tekniikan historiasta on toki kirjoitettu paljon, mutta se on usein kuvattu sisäsyntyisenä kehityksenä, jossa uusi ja parempi laite aina syrjäyttää edellisen. Tähän edistykseen liittyviä arvovalintoja ei ole nähty, koska uusimman tekniikan on automaattisesti oletettu tuottavan parhaan vaihtoehdon.⁵ Näin teknologia on Michelsenin mielestä suljettu eräänlaiseen ”mustaan laatikkoon”, jonka vuorovaikutusta yhteiskunnallisten ja kulttuuristen ilmiöiden kanssa ei ole ymmärretty. Vain harvat ovat huomanneet, että ”koneet tekevät myös politiikkaa”⁶. Michelsenin väitettä soveltaen kysyn, tekevätkö näyttämökoneet esityspolitiikkaa? Voiko näyttämötekniikka olla myös taidetta?

1.2. Tekniikka esiintyjänä

Kysymys tekniikasta taiteena nousi mieleeni *Katto-Kassisen*⁷ esityksessä Helsingin Kaupunginteatterin suurella näyttämöllä, kun mietin, miten nykyaikaisiin digitaalisiin elokuvatehosteisiin tottunut katsoja lopulta suhtautuu vaijereiden varassa killuvaan näyttelijään? Temppu viehätti varmasti monia, mutta tuskin illusorisella uskottavuudellaan, vaan pikemminkin leikkimielisenä insinööritaidon näytteenä, vähän niin kuin pienoismallia katsoessamme ihailemme käsityön pikkutarkkuutta ja huolellisuutta. Oleellista ei ollut eläytyminen näyttämön fiktion, vaan riemu siitä, että esityskoneisto suoritti oman performanssinsa toteuttamalla sille annetun tehtävän. Esitystilannetta voisi verrata sirkusakrobaattiin, joka esittää taituruuttaan, ei fiktiivistä roolihahmoa. Trapetsiesityksen tavoin tekniikkänäytöksen viehätys perustuu myös kutkuttavaan tietoisuuteen epäonnistumisen riskistä ja jopa todellisesta vaaramomentista – kukapa ei katsomossa nauttisi kulissin kaatumisesta väärällä hetkellä.

Tältä pohjalta voi ajatella, että teatteritekniikka esittää kahdella tasolla. Se toteuttaa tarvittavat rakenteet, näyttämövaihdot, tehosteet ja temput, mutta samalla esittää omaa kykyään suoriutua tästä tehtävästä. Tämä ulottuu myös varsinaisten esitysten ulkopuolelle. Ennakkomainonta kasvattaa katsojien jännitystä, miten luvattu illuusio toteutetaan. Isojen teattereiden kotisivuilla ja esittelylehdissä julkaistaan näyttämötorneista tai valo-ohjaimoista kuvia, jotka tuovat mieleen avaruusteknologian. Kulissien taakse järjestetään opastettuja turistikierroksia, ja uusien näyttämölaitteiden hankinnat ylittävät uutiskynnyksen. Näin teatteri voi vahvistaa mielikuvaa itsestään modernina instituutiona, joka sijoittaa uusimpiin innovaatioihin.

Toisaalta yhteiskuntaamme hallitseva kova teknologia voi osoittaa kykynsä palvella pehmeitä arvoja taidelaitoksessa.

Jon McKenzie on kirjassaan *Perform Or Else* rinnastanut teknologian ja taiteelliset esitykset, mikä ensi silmäyksellä vaikuttaa oudolta. Yhteys kuitenkin löytyy, kun ajattelee englanninkielisen sanan *perform* merkitystä sekä esityksenä että suorituksena; ennen kaikkea näyttönä riittävän hyvästä suorituksesta. ”Teknologian performanssi” tarkoittaa testattavan laitteen osoittamaa tehokkuutta sille annetussa tehtävässä joko laboratoriossa tai kentällä, kuten vaikkapa teatterin lavalla. Toisinaan testattavalle laitteelle asetetut kriteerit, kuten edullisuus ja turvallisuus, saattavat olla keskenään ristiriitaisia, tai niitä voi olla vaikea mitata, mikä pätee moniin laadullisiin ominaisuuksiin. Se vaatii neuvottelua ja tasapainoilua eri ominaisuuksien välillä, mikä tekee testituloksesta erilaisten arvojen ja ideologisten valintojen poliittisen näyttämön.⁸

Airaksisen ehdottamat laitetekniikan arviointikriteerit, tehokkuus, helpokäyttöisyys ja varmuus, eivät siis ainakaan teatterissa ole absoluuttisia ominaisuuksia, vaan riippuvat käyttäjän tarpeista ja tavoitteista. Jos kyse on näyttelijän lennätyksestä, on tärkeintä tietenkin turvallisuus. Useimmiten kuitenkin voidaan osoittaa eri laitteiden palvelevan eri tarkoituksia eri tavoin. Esimerkiksi Helsingin Kaupunginteatterin ensimmäiset motorisoidut valonheittimet hankittiin 1990-luvulla nimenomaan musikaalien tarpeisiin. Ne mahdollistivat hienot visuaaliset valotehosteet, mutta niiden tuulettimet pitivät niin kovaa ääntä, että ne peittivät puhedraaman hienovaraisemman ilmaisun alleen.⁹

Teattereiden käyttöönsä valitsema tekniikka ei ole neutraalia siinäkään mielessä, että olisi mahdollista osoittaa yksiselitteisesti tehokkain väline lavastusten toteuttamiseen. Perinteisen insinööriajattelun mukaan teknologian kehitys perustuu uusimman luonnontieteellisen tutkimuksen avulla tuotettuun parhaaseen mahdolliseen ratkaisumalliin, joita on periaatteessa olemassa vain yksi.¹⁰ Teatterissa voi kuitenkin aina toimia myös toisin. Lentämisen illuusio voidaan toteuttaa yhtä hyvin jalat tukevasti näyttämön lattialla kuin uusimpien nostolaitteiden avulla. Kyse ei ole ainoastaan siitä, minkälaista tekniikkaa päätetään käyttää, vaan myös siitä, kuinka sitä käytetään ja miten se kehystetään omaksi esitykseksen. Suoritus saattaa olla tarkoituksellisen kömpelö, jolloin valittu tekniikka ikään kuin ivaa omaa toimimattomuuttaan. Voisi ajatella, että tekniikan performanssi on paitsi tietyn näyttämökoneiston suoritus, myös kyseiseen tekniikkaan liittyvän arvomaailman tarkastelua ja kommentoimista.

1.3. Näyttämisen koneisto

Valittu esittämisen tapa vaikuttaa esitettyyn asiaan. On helppo ymmärtää, että kaksiolotteiseen kulissiin maalattu merimaisema herättää erilaisia mielleyhtymiä kuin näyttämön täyttäminen oikealla vedellä. Tulkitsemme ensin mainitun kuvaksi, merta edustavaksi ikoniseksi merkiksi. Se saattaa kertoa esimerkiksi näyttelmän henkilöiden etäisestä suhteesta luontoon tai heidän epätoivoisesta yrityksestään nähdä maailma kauniimpana kuin se on. Jälkimmäinen vaihtoehto perustuu veden fyysiseen läsnäoloon, joka tekee siitä näyttelmän kontekstissa todellisen ja vaarallisen elementin, johon voi hukkuu. Kyse ei kuitenkaan ole pelkästään mereen tai sen äärellä tapahtuvaan näyttelmään liittyvistä assosiaatioista. Tietyn tekniikan käyttäminen reflektoi itseään sekä teatterin tekemisen välineenä että yleisemmin yhteiskunnassa käytettävän teknologian edustajana. Maalattu kulissi voi muistuttaa historiallisista perinteistä, videotykillä projisoitu meri nykyaikaisesta mediateknologiasta. Oikean veden käyttäminen pyrkii irti perinteisistä näyttämökoneistoista – mutta juuri tästä ”tekniikattomuudesta” tai pikemminkin sen valinnasta tulee oma tekniikkansa.

Laajennan seuraavassa tekniikan käsitettä tarkoittamaan kaikkea toimintaa, tekoa ja ajattelua, joiden kautta esityksen näyttämöllepano tapahtuu. Lavastustaiteilijalle se voi merkitä eräänlaista kollektiivista, käytännön esimerkkien ja työkokemuksen kautta omaksuttua osaamista, jonka pohjalta subjektiivinen ilmaisu syntyy.¹¹ Lavastamisessa ei ole kyse pelkästään materiaalien elementtien järjestelystä, vaan yrityksestä tuottaa mielikuvia, tunteita ja ajatuksia toisissa ihmisissä. Freddie Rokemin mukaan teatterin visuaalisen apparaatin tehtävä on pelkistetysti sanoen esittää, mitä katsojan halutaan näkevän.¹² Näin ajatellen lavastuksen tekniikka voi yksinkertaisimmillaan olla näyttelijän sana tai ele, joka piirtää maiseman mielikuvituksen nähtäväksi, kuten Shakespearen näytelmien vuorosanoihin on kirjoitettu.

Nykyteatterin käytössä on rajattoman laaja skaala erilaisia tekniikoita, joiden avulla voi tehdä asioita näkyviksi ja koettaviksi. Pohjimmiltaan niissä kaikissa on kyse ihmisten kyvystä jakaa havaintoja, kokemuksia ja niihin liittyviä merkityksiä. Siten lavastus tekniikkana on eräänlainen kokemusta tuottava koneisto, jota leimaa ”dialektinen vuorovaikutus sisäisen mielen ja ulkoisen maailman välillä”.¹³ Tapa, jolla esitys lavastetaan, perustuu oletukseen tietynlaisten kokemusten jaettavuudesta ja merkityksellisyydestä.¹⁴ Lavastusta tehdessämme tai katsoessamme käytämme eräänlaista tilallis-visuaalista kieltä, jonka avulla yksityinen kokemus on ainakin jossain määrin tuotavissa yhteiseen tietoisuuteen.

Kielen tavoin lavastuksen tekniikka tuottaa oman horisonttinsa, jonka puitteissa asioita voi joko sanoa tai jättää ilmaiselemattoman piiriin. Siksi kyse ei voi olla vain läpinäkyvästä välineestä, joka ongelmattomasti siirtäisi sisältöjä lähettäjältä vastaanottajalle. Teknisten välineiden valinnasta ja käyttämisen tavasta tulee itsessään puhetta. Tekniikan ”sanasto” perustuu siihen, mitä mahdollisia vaihtoehtoja tiedämme olevan olemassa; semioitiikan kielellä voisi puhua tekniikan paradigmoista. Esimerkiksi tyhjän näyttämön ja pelkistettyjen lavaste-elementtien käyttö ovat usein osoitus tekijöiden tietoisesta ja ideologisesta valinnasta olla käyttämättä monimutkaista tekniikkaa.

2. Moderni näyttämökone

2.1. Kone näyttämön metaforana

Valitsemalla käyttöönsä tietyn lavastustekniikan teatterin voi ajatella ottavan osaa yleisempään teknologiaa koskevaan keskusteluun, joka kulttuurin koneistuksessa tulee aina vain ajankohtaisemmaksi. Siinä voi karkeasti erottaa kaksi perinteisesti vastakkaista linjaa, joiden juuret juontavat aina valistuksen ja romantiikan väliseen kiistaan 1700-luvun lopulle.¹⁵ Teknooptimismi luottaa uusien keksintöjen aina ratkaisevan eteen tulevat ongelmat, teknopessimismi uskoo koneiden kehityksen vievän ihmiskunnan vääjäämättömästi kohti tuhoa. Molemmat perustuvat käsitykseen tekniikasta autonomisena voimana, joka etenee omalla painollaan ilman että kykenisimme vaikuttamaan siihen. Ensin mainittujen mielestä ihmisten on viisainta mukautua teknisiin innovaatioihin, koska ne toteutuvat joka tapauksessa; jälkimmäiset eivät näe mahdollisuutta tekniikan positiiviseen ohjaamiseen.

Tekniikkaan kohdistuvia tunteita ja asenteita tutkinut Hannu Salmi hahmottaa useita tasoja niissä reaktioissa, joita uudet laitteet herättävät ihmisissä.¹⁶ Hän mainitsee esimerkiksi välittömän kokemuksen, kuten höyrykoneen herättämän pelon, sekä keksinnön todellisen ja kuvitellun vaikutuksen käytännön elämään. Kiinnostavimpia teatterin kannalta ovat symbolinen ja filosofinen taso, joilla tekniikka alkaa edustaa jotain laajempaa ilmiötä tai luo maailmanjärjestyksen periaatteen ja näkemyksen ihmisestä ja kosmoksesta. Esimerkiksi 1600-luvun luonnontieteellinen edistys tuotti käsityksen universumista, ihmisestä ja yhteiskunnasta jättiläismäisenä kellokoneistona. Koneesta tuli periaate, jonka kautta maailma ja sen toiminta ymmärrettiin.¹⁷ Sama rationalistinen maailmankuva kiteytyi aikakauden teatterikoneistoissa, joissa kulissit vaihtuivat sujuvasti köysistöjen ja hammasrattaiden avulla. Näyttämön rakenne ja toimintaperiaate säilyi

pitkälti samanlaisena aina 1800-luvun lopulle saakka kannatellen mukanaan kartesiolaista katsetta.¹⁸

Christopher Baugh ehdottaa modernin näyttämön kestävimmäksi metaforaksi konetta:

I want to suggest that the metaphor of the *scene as a machine* – as a physical construct that theatrically locates and enables the public performance – represents one of the earliest, and has proved to be one of the most long-lived, *leitmotifs* of scenographic research and experiment during the twentieth century. There is a significant parallel between the radical scientific enquiry into the innermost operation of all matter by clearing away surface texture and detail, and the discarding of all attempts at scenic illusion in order to examine the inner mechanics of the place of performance.¹⁹

Esimerkkejä koneistetuista moderneista näyttämöistä on helppo löytää. Meyerholdin biomekaniikka vei konemetaforan ehkä pisimmälle ulottessaan tarkoituksenmukaisuuden ja tayloristisen tehokkuuden koskemaan myös näyttelijää. Oscar Schlemmerin mekaaninen baletti muutti näyttämön abstraktien muotojen tanssiksi. Piscator kokeili liukuhihnoja ja projisointitekniikoita, joita Josef Svoboda kehitti taikuuteen saakka. Baugh aloittaa oman analyysinsä Edward Gordon Craigista ja Adolphe Appiasta. Heidän luonnoksissaan lavastus oli abstrakti arkkitehtoninen rakennelma, joka ei viitannut esittäviin merkityksiin. He hahmottivat näyttämön keskeneräisinä esitystiloina, jotka muokkautuivat näyttämötoiminnan, ei fiktion tarpeiden mukaan.²⁰ Toisin sanoen lavastuksen tehtävänä ei pidetty illusorisen paikan kuvaamista, vaan tilallisen apparaatin rakentamista esitykselle. Näyttämöä itseään alettiin tietoisesti ajatella ilmaisun välineenä; koneena, jonka avulla esitys voidaan toteuttaa. Myös Bertolt Brechtin lavastaja Caspar Neher vertasi teatteriesityksen valmistamista kaikkine vaiheineen, niin aineettomine kuin aineellisine elementteineen, koneen rakentamiseen. Esityksen alkaessa yhteisesti rakennettu kone käynnistettiin.²¹

Rokemin mukaan Brechtin visuaalis-tilallista ajattelua kuvaava ”planeetaariomalli” pyrki vapauttamaan teatterin arkkitehtonisen tilan rajoituksesta.²² Esityksen näkökulmaa on oltava mahdollista vaihtaa, ja tapahtumat on voitava saada näyttäytymään eri tavoin. Tämä muistuttaa planeetaariota, jossa taivaankappaleiden liike kuvataan eri suunnista. Sitä voi ajatella eräänlaisena modernia tilakäsitystä vastaavana näyttämökoneena.²³ Tilassa olevien kappaleiden järjestys ei ole absoluuttinen, vaan perustuu niiden

keskinäisiin suhteisiin, joita esityksen ohjaaja-lavastaja voi loputtomasti muuttaa ja järjestellä uudelleen. Brechtiläisittäin loitonnetun, sikaria polttelevan katsojan paikka on kuitenkin pysyvästi planetaarion nojatuolissa, esityksen tilan ulkopuolella.

2.2. Liian hyvä kone?

Jotta teatteritila kykenisi vastaamaan tähän muuttuvuuden haasteeseen, sen tulisi kyetä tarjoamaan joustavat puitteet esityskohtaisten näyttämökoneiden rakentamiselle. Moderni teatteriarkkitehtuuri onkin pyrkinyt mahdollisimman monikäyttöisiin näyttämöratkaisuihin, joita voidaan muovata tekijöiden tarpeiden ja tavoitteiden mukaisesti. Tavoitteena on ollut neutraali näyttämö, kuuluisa tyhjä tila, joka ei pyri rajoittamaan esityksen vapautta luoda oma todellisuutensa. Sen seurauksena näyttämörakennuksesta ja esittämisen koneistosta on tullut joka paikassa samanlainen musta laatikko; globalisoituvaan maailmaan sopiva, historiaton ja paikaton monitoimikone, jossa tekijöiden visiot voivat vapaasti näyttäytyä.

Kun ensimmäiset suuret modernit teatteritalot 1960-luvulla valmistuivat, nuoret ohjaajat ja lavastajat, kuten Kalle Holmberg, Kari Liila, Markku Sirén ja Juha Lukala, päästettiin ennakkoluulottomasti kokeilemaan niiden rajoja ja mahdollisuuksia.²⁴ Monet tuloksista ovat jääneet suomalaiseen teatterihistoriaan esimerkkeinä taiteellisesta uudistumisesta ja luovuudesta. Myöhemmin teatterintekijöiden suhde neutraaliin, valmiista konventioista tyhjennettyyn esitystilaan on kuitenkin usein ollut kriittinen. Seuraavat kommentit ovat Teatterimuseon vuonna 1988 toimittamasta *Teatteri tilassa* -vuosikirjasta²⁵:

Tällä hetkellä tuntuu siltä, että teatterilla on suurempia vaikeuksia niille varta vasten rakennetuissa tiloissa kuin tilapäisissä ulkopuolisissa tiloissa.²⁶

Näyttämöllä olen aina jotenkin toisella tavoin pulassa kuin muihin tiloihin tehdessäni. Tilannetta hankaloittaa se, että suomalaiset teatterirakennukset ja monitoimitalot ovat niin uusia, siistejä ja hygieenisia. Mikä tahansa elämää nähnyt tila on heti mielenkiintoisempi.²⁷

Istutaan mustassa teatterikoneessa tietämättä missä lennetään. Istutaan kansainvälisessä koneessa, jossa vain lentoyhtiön nimi erottaa koneen toisesta samanlaisesta. Istutaan McDonaldissa,

jossa vain kaupungin nimi kertoo sijainnin.

[–] tällainen tila teettää lavastajalla suunnattomasti töitä. Miten rakentaa uusi teatteri tämän tilattoman teatterin sisälle? Miten saada karakteri tilalle, jolta puuttuu oma arkkitehtuuri?²⁸

Vaikuttaa siltä, että teatterirakennuksen hyvä toimivuus – tehokkuus, helpokäyttöisyys ja varmuus, joita Airaksinen esitti hyvän laitetekniikan kriteereiksi – ei suinkaan ole itsestäänselvästi tärkein arvo teatterissa. Jossain tapauksissa se saatetaan kokea jopa taiteellisten pyrkimysten esteeksi. Välineellisyyden ja funktionaalisuuden sijasta teatteritilalta kaivataan elämän jälkiä, todellisuuden kosketusta ja kokonaisvaltaista kokemuksellisuutta. Sitä varten esityksiä on viety outoihin paikkoihin, vanhoihin tehtaisiin tai hylättyihin huviloihin, jotka saavat katsojan aistimaan ympäristön tavallista voimakkaammin.

Laitosteattereita moititaan usein siitä, että ne rajoittavat haluttua tekemisen tapaa. Organisaation ja tuotantomallin suhteen näin usein onkin, mutta rakennuksen ja tekniikan osalta väitän, että tilanne on monimutkaisempi, osin jopa päinvastainen. Joukkopako teatterin ulkopuolisiin, huonosti varustettuihin ja epäkäytännöllisiin tiloihin kertoo, että esityspaikalta kaivataan myös vastusta ja haastetta. Sitä laitosteatterit nimenomaan eivät tarjoa. Joustava, hyvin toimiva näyttämökone annetaan liian valmiina, eikä funktionaalisuuteensa piiloutuva rakennus herätä kiinnostusta.

Löydettyissä esitystiloihin, joissa lavastuksen välineitä ei ole ennalta olemassa, tulee lavastamisesta näyttämön ja sen tekniikan perustamista, esitystilan raivaamista oloihin, joita ei ole tarkoitettu teatteriksi. Vaikka käytännön ratkaisut kuten katsomon rakentaminen työllistävät lavastajaa, on tämänkaltaisessa tehtävässä keskeisintä itse esityksen ehtojen luominen. Tarkoitin tällä sellaisen ihmisten välisen tilanteen pystyttämistä, missä jokin voi näyttäytyä arkitodellisuudesta poikkeavalla, itsessään merkityksellisellä tavalla, esteettisenä ja teatterillisena kokemuksena. Löydettyjen tilojen viehäytys perustuu kenties osin siihen, että tämä esitystilanteen perustaminen jää ikään kuin näkyville osaksi esitystä.

2.3. Uuden näyttämökoneen keksiminen

Baughin näyttämökone-metafora kertoo mielestäni jotain hyvin oleellista modernin lavastajan taiteellisessa identiteetissä tapahtuneesta muutoksesta. Maalattujen kulissien aikakaudella lavastaja sovelsi käsityötaitojaan ja kuvataiteellista näkemystään valmiiseen koneistoon, joka asetti jokaisen esityksen suurin piirtein samanlaiseen tilaan. Ennalta annetun tekniikan

käyttämisen sijasta moderni lavastaja on pikemminkin koneen suunnittelija, joka keksii itse oman tekniikkansa. Taidokkaasta käsityöläisestä tulee Pelle Peloton, jolta löytyy tuore ja omaperäinen ratkaisu jokaiseen mahdolltomankin tuntuiseen tehtävään.

Suomalaisesta lavastustaiteesta nostaisin esimerkiksi Måns Hedströmin, joka poikansa kertoman mukaan saattoi ”ajautua omaan todellisuuteensa, jossa kaikki oli mahdollista ja jossa pyöränkin pystyi keksimään uudelleen”.²⁹ Tunnistan tässä hyvin oman muistikuvani Hedströmistä innostavana opettajana ja näen ajatuksellisen yhteyden David Wilesin tulkintaan tyhjästä tilasta poliittiseen radikalismiin ilmauksena.³⁰ Siinä teatteri sanoutuu irti turmeltuneesta menneisyydestä ja maallisesta materialismista, aloittaa alusta, pyyhkii pöydän puhtaaksi ja keksii niin pyörän kuin näyttämönkin uudelleen.

Hedström tuli tunnetuksi KOM-teatterin lavastajana 1970- ja 80-luvuilla. KOMin esityksille luonteenomaista olivat kokonaisvaltaiset, mutta äärimmäisen pelkistetyt lavastusratkaisut, jotka perustuivat kekseliäisiin oivalluksiin. *Kuolemanlaivassa* piehtaroiitiin savivellissä, *Myrsky* syntyi mustasta muovista, *Tervahanhi* porontaljoista, *En kvinna* naisten alusvaatteista. Strindbergin *Uninäytelmässä* Åbo Svenska Teaterissa 1982 esitys sijoitettiin katsomoon ja yleisö näyttämölle.³¹ Teknisesti yksinkertainen tyyli oli syntynyt käytännön sanelemana, kun KOM alkuaikoina esiintyi ainoastaan väliaikaisissa ja alkeellisissa kiertuetoimiloissa. Tekniikan puute ja teatterin köyhyys olivat Hedströmille ”ennen muuta haaste, toinen tapa ajatella ja lähteä suunnittelemaan lavastuksia ja puvustuksia”.³² Pelkistetty tyyli muodostui taiteelliseksi ja ideologiseksi tavaramerkiksi, joka jatkui sekä KOMin saatua vakituisen esitystilan että Hedströmin myöhemmin siirtyttyä työskentelemään laitosteattereissa.

KOMin kiertuetoiminta ja sen edellyttämä tekniikka ilmensivät teatterin ideologiaa, jonka tavoitteena oli viedä esitykset sinne missä ihmiset ovat ja siten tarjota vaihtoehtoa porvarilliseksi koetulle laitosteatterille. Toisaalta toiminnallisen minimalismin taustalla oli taideteollisen funktionalismin perinne, jonka Hedström oli omaksunut ennen kaikkea Kaj Franckin opeuksesta. Hedström itse kiteytti taiteelliset periaatteensa muutaman lauseen luennossa, jonka monien muiden tavoin kuulin opiskellessani lavastustaidetta 1980-luvun alussa. Hedströmin mukaan työskentelyn metodi määräsi lopputuloksen ja tyylin, mutta oli riippuvainen tavoitteiden valinnasta, työprosessista ja käytännöllisistä olosuhteista.³³ Taustalla on johdonmukainen materialismi: konkreettiset tekemisen tavat määrittävät sen, mitä ja miten voimme sanoa. Toisaalta työn menetelmät eivät tule annettuina, vaan

ne valitaan tietoisesti tavoitteiden mukaan. Jos haluamme muutosta teatterisiteitysten perustavanlaatuisen tyyliin, meidän on aloitettava työprosessin muuttamisesta tulemalla tietoisiksi tavoitteista.

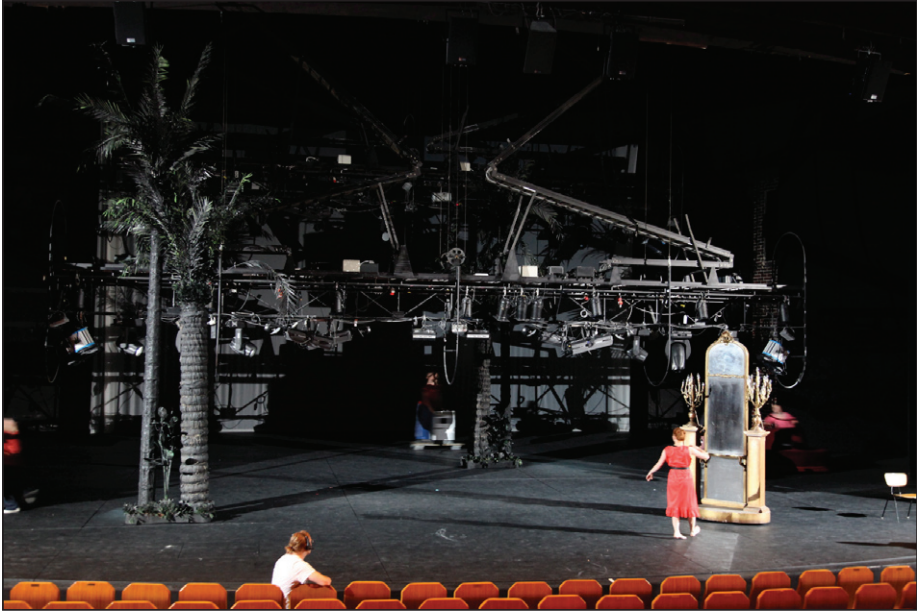
Tässä välähtää myös moderni idealismi: usko, että toimimalla toisin voimme uudistaa teatteria ja yhteiskuntaa – ja keksiä entistä paremman pyörän. Idealismin käänttöpuolena voi nähdä modernismille tyypillisen asenteen, jota kärjistään voisi nimittää ”kolonialistiseksi”. Taiteilijajenro valloittaa olemassa olevan tilan omalla tekniikallaan ja asentaa siihen haluamansa esityskoneiston. Mennyttä aikaa edustava teatteri muodostaa ongelman, jonka edistyksellinen taitelija ratkaisee uudella ja odottamattomalla tavalla. Tämä keksimistapahtuma jää näkyviin ja siitä itsestään tulee lavastuksen keskeinen väite.

2.4. Koneiden murskaajat

Laitosteattereiden kritiikki kohdistuu usein niiden massiivisiin teknisiin koneistoihin, jotka koetaan pinnallisten speaktaakkeliien välineiksi. Se joutune osittain siitä käytännöllis-taloudellisesta syystä, että myyntimenestykset tehdään suurille näyttämöille, joiden näyttävä lavastaminen yksinkertaisilla välineillä on hyvin vaikeaa. Rungas tekniikan käyttö yhdistyy kaupallisiin tavoitteisiin nähtyjen esitysten perusteella. Taustalla saattaa olla myös periaatteellisempi kysymys: raskasta teknologiaa pidetään vastakkaisena ihmisille arvoille. Michelsen toteaa suomalaisen kulttuurin torjuneen teknologisen ulottuvuuden, koska sen on koettu olevan ristiriidassa kansallisia luonteenpiirteitä koskevan myyttisen käsityksen kanssa:

Yksinäisyys, eristyneisyys, luonto ja ilmasto luovat kuvan yksilöstä, jolle materia, työvälineet, menetelmät, koneet, laitteet, järjestelmät, rauta- ja maantiet tai suuret urbaanit yhteisöt eivät merkitse mitään.³⁴

Teatterin kannalta on kiinnostavaa, että hän ottaa esimerkiksi suomalaisesta teknopessimismistä Jouko Turkan.³⁵ Myös Pentti Paavolainen on kiinnittänyt huomiota siihen, että Turkan lavastukset perustuivat miltei aina teknisesti helppoihin ja taloudellisesti edullisiin ratkaisuihin siitakin huolimatta, että hänen käytössään olisi ollut monipuolinen koneisto.³⁶ Tässä voi nähdä sekä ekologista vastuuntuntoa että halun palauttaa näyttämö ihmisen fyysisesti hallitsemaksi välittömän toiminnan tilaksi. Implisiittisesti tämä väite ulottuu myös muuhun yhteiskuntaan, kyseenalaistaen kovaa teknologiaa suosivat periaatteet. Toisaalta tässäkin on kyse tekniikasta.



Kuvat ovat Suuren näyttämön kurssin opiskelijatöistä Tampereen Työväen Teatterissa 1.–12.6.2009. Maisteritasoinen kurssi toteutettiin Teatterikorkeakoulun, Tampereen yliopiston näyttelijäntyönlaitoksen, Tutkivan teatterityön keskuksen ja Taideteollisen korkeakoulun näyttämölavastuksen suuntautumisvaihtoehdon yhteistyönä. Valokuvaaja Kimmo Karjunen.

Turkkalainen näyttelijä luo maailman ympärilleen hieman samaan tapaan kuin ensimmäinen ihminen tarttui kiveen ja muokkasi siitä työkalun tarpeisiinsa. Voisi ajatella, että näin inhimillinen toiminta ja vuorovaikutus asetetaan vastakohtaksi kalliille laiteteknologialle. Osoitetaan, että näyttämön tekniikka voi toimia myös toisin.

Näyttämökoneistoista riippumatonta estetiikkaa on viime vuosikymmeninä toteuttanut mm. Yövieraat-ryhmä Juha Hurmeen johdolla. He ovat pystyttäneet esityksiä mihin tahansa käytettävissä olevaan tilaan, hyödyntäen siinä tarjoutuvia mahdollisuuksia ja merkityksiä. Olen nähnyt Kustavin Kilpi-päivillä esityksiä mm. vanhan, sortuneen talon rauniolla, puutarhakeinin ympärillä, pihalle pystytetyllä lavalla ja piha-aitassa.³⁷ Yövieraiden lavastukset hyödyntävät teatterin leikkiluonnetta, joka sallii minkä tahansa esittää mitä tahansa. Visualisoinnin estetiikka ei ole Yövieraille vakava asia, vaan lavasteet voidaan tarvittaessa teipata kasaan retkipatjasta ja aaltopahvista. Tämä kertoo myös köyhän teatterin periaatteesta keskittyä oleelliseen, näyttelijän ja katsojan kohtaamiseen. Voisi ajatella, että lavastajan materiaaliset taidot ja keksinnöt korvautuvat esitystilannetta ylläpitävällä mentaalisella tekniikalla. Näyttämökone voi toimia myös pään sisällä – ja nimenomaan siellä.

3. Lavastajan tekniset välineet – kaksi tapausta

Käsittelen lopuksi kahden suomalaisen nykylavastajan, Tiina Makkosen ja Kati Lukan, tapaa käyttää näyttämöllepanon tekniikkaa taiteellisenä ajatteluna ja luovana suunnitteluna. En niinkään pyri analysoimaan heidän yksittäisiä teoksiaan vaan avaamaan niitä merkityksiä, jotka liittyvät tietynlaisten työmethodien, välineiden ja materiaalien valintaan. Fokus on työprosessissa, ei näyttämöteosten tulkinnoissa. Käytän lähdeaineistonani pääasiassa haastatteluja, minkä vuoksi pidän kirjoitustani enemmän keskusteluna kuin analyysinä. Kerron, minkälaisia tulkintoja mielessäni herää, kun katson ja kuuntelen arvostamieni kollegojen tapaa käyttää lavastuksen tekniikkaa.

Toivon pystyväni välttämään vaikutelman, että haluan luokitella lavastajia tietynlaisten teosten tekijöiksi. Siitä huolimatta olen näkevinäni kiinnostavan eron heidän välillään. Makkosen lavastuksissa korostuu ruumiillisuuden, fyysisen läsnäolon ja kokonaisvaltaisen aistikokemuksen tuntu. Lukan työt puolestaan toimivat fragmentaaristen visuaalisten kuvien keskusteluna tavalla, joka saa lavastuksen näyttäytymään eräänlaisena kielellisenä systeeminä. Yhtäältä olisi houkuttelevaa liittää ne modernin ja

postmodernin väliseen epämääräiseen rajankäyntiin. Toisaalta näen juuri ruumiillisuuden ja kielellisyyden suhteen yhtenä keskeisenä kysymyksenä, joka aktivoituu uusien esitystekniikoiden muuttaessa rajusti kokemusmaailmaamme. Virtuaalisten tilojen yleistyessä ruumiillisuuden ja materiaalisuuden kokemus tulee tärkeäksi, mutta yhtä lailla tarvitsemme välineitä, joiden avulla työstää elektronisten kuvavirtojen vaikutusta tajunnallisuuteemme. En pidä näitä asioita vastakkaisina, vaan saman asian eri puolina.

3.1. Tiina Makkonen ja näyttämön luonnonlait

Tiina Makkonen vertaa näyttämötekniikkaa esityksessä vallitseviin luonnonlakeihin:

Kun valitsee sen näyttämötekniikan, jota käyttää - käytetäänkö pyörönäyttämöä vai hydraulikkaa, tulevatko vaihdot sivusta, ylhäältä vai alhaalta - valitsee teokselle luonnonlait. Ne antavat liikkeelle suunnan ja vaikuttavat näyttelijän liikekieleen samalla tavoin kuin maailmassa vaikuttaa se, ollaanko vuoristossa vai rannikolla. Rakennetaan maailmaa sen ominaisuuksien pohjalta: syvyys, korkeus, leveys jne.³⁸

Ympäristön ehdoilla toimiminen määrittää ihmisen olemisen ja ajattelun tapaa. Se tuottaa myös mielikuvan maailman toimimisen periaatteista. Kulttuurimaantieteilijä Yi Fu Tuan puhuu myyttisestä tilasta, joka merkitsee käsitystä välittömästi koetun pragmaattisen paikan ulkopuolelle laajentuvan maailman rakenteesta.³⁹ Rannikon asukkaat ovat erilaisia kuin vuoristolaiset, koska he ovat tottuneet toisenlaisiin olosuhteisiin. Veneissä tasapainoilu tai jyrkkiä rinteitä pitkin kiipeily opettavat erilaiset liikkumisen tavat ja niiden myötä erilaisen maailmasuhteen ja tunteen omasta ruumiillisuudesta. Merenkävijä tottuu suunnistamaan laajoilla alueilla, kun taas vuorten keskellä oleva kylä saattaa jäädä kokonaan eristyksiin muusta maailmasta. Kunkin ympäristön asukkaalle kehittyy omanlaisensa käsitys ulkopuolisen maailman rakenteesta ja siinä soveliaasta toiminnan tavasta. Vastaavalla tavalla onnistuneessa esityksessä Makkosen mukaan ”tila ja näyttelijä ovat eläneet yhteisen elämän, jossa tila on kasvanut ja muokkautunut näyttelijän ympärille vähitellen ja näyttelijä ottanut tilan haltuunsa, tehnyt siitä omansa.”⁴⁰

Tietyn tekniikan käyttäminen merkitsee Makkoselle maailman perustavanlaatuisen rakenteen määrittelemistä. Kärjistäen tulkittuna ohjaaja ja

lavastaja toimivat eräänlaisina ”ensimmäisinä liikuttajina”, jotka päättävät näyttelijöiden toimintaa säätelevät aprioriset luonnonlait. Nämä lait voivat Makkosen mukaan olla miten surrealistisia tahansa, kunhan tekijät ratkaisuja tehdessään seuraavat niiden oikullista logiikkaa. Ymmärtääkseni tässä on kyse myös lavastuksesta syntyvistä merkityksistä. Jos esityksen logiikka sallii tulitikkulaatikon muuttua mielikuvissamme kuorma-autoksi, se myös muuttuu.

Lavastajalla on käytössään lähes rajaton varasto mahdollisia tekniikoita ja niiden mukanaan tuomia logiikoita. Kun lavastusta lähdetään suunnittelemaan, valitaan tästä varastosta sellainen ”tekno-logiikka”, joka tuntuu vastaavan näytelmän sisältöä. Lavastus on siten fyysisen muodon antamista niille henkisille rakenteille, jotka tekijät kokevat ominaisiksi esitykselle ja sen henkilöille. Voisi ajatella, että roolihahmojen sielunmaisema kuvataan esittämällä se psykofyysinen ympäristö, joka on muovannut heidät sellaisiksi kuin he ovat. Katsoja samaistuu heidän tarinaansa jakamalla fyysisen kokemuksen tilassa olemisesta. Siksi on tärkeää, ettei lavastus jää vain ulkopuolelta katsottavaksi kuvaksi, vaan tulee aistituksi koko ruumiin kautta.

Sitä varten mulla on lavastuksissa niin paljon röhelöisiä pintoja, että tunto siirtyisi. Herätetään aistimus fyysisestä kokemuksesta, joka on rikkaampi kuin pelkkä näkökokemus.⁴¹

Vaikka lavastuksen materiaallinen maailma ja sen luonnonlait ovat olemassa ”ensin”, syntyy niiden ilmaisuvoima ihmisen kokemuksesta ja kosketuksesta. Kyse on ”materian henkistymisestä”⁴² ja totuudellisuudesta. Makkoselle on tärkeää, että lavastus ei pyri jäljittelemään jotakin toista materiaalia eikä piilottamaan ominaislaatuiaan, vaan toimii ilmaisuna nimenomaan fyysisten ominaisuuksiensa kautta.

Jos lavastus ymmärretään niin, että asetetaan lavan päälle nähtäväksi, se on ok. Mutta jos se ymmärretään synonyymiksi rekonstruktioille, kuten ”lavastetaan rikos”, merkitys purkautuu siihen, että se on valhe. [-] Ihminen ei pohjimmiltaan pidä siitä, että valehdellaan. En halua loukata valehtelemalla – lavastus voi olla tehty, rakennettu, mutta ei teeskennelty, valehdeltu. Siinä on sama pieni ero kuin kuvittamisen ja kuvaamisen välillä, häilyvä raja.

Näyttämön ei pidä olla illuusio vaan mielen kuva jostain toisesta todellisuudesta. Illuusio-sana käsitetään usein väärin, esi-

merkiksi kun sitä käytetään maalatusta fondista. Jokainenhan näkee että se on maalattu; ei se ole illuusio. Illuusio on vaikka projisointi tai kun styroksi maalataan näyttämään kiveltä. Siinä on ajatus, että silmä erehtyy.⁴³

Makkonen viittaa aineen ”elementaarisiiin voimiin”, rauta ruostuu, puu halkeilee. Materiaali elää näyttämöllä omien luonnollisten prosessiensa mukaan ja tavallaan irtautuu lavastajan määräysvallasta. Imitaation tekijä voi muotoilla styroksista juuri haluamansa muotoisen kiven ja maalata sen valitsemillaan väreillä. Oikeaa kiveä käyttävä lavastaja joutuu alistumaan olemassa olevan materiaalin ehdoille, kuuntelemaan sen ominaisuuksia. Uskoakseni Makkonen tarkoittaa juuri tällaista vastavuoroista kohtaamisesta materian kanssa, kun hän puhuu käden viisaudesta:

Mua häiritsee se halveksunta, että jokin olisi vain käsityötä. Käden työ tuottaa ajattelua, se luo jotain, mitä maailmassa ei ole. Se on tutkimusta, taiteen tekemistä, se etsii ilmaisuja jollekin abstraktille [--] se on äärimmäisen abstraktia ajattelua, joka tapahtuu käden viisauksen kautta. Että löytyy materiaalille jokin kemiallinen kaava, joka toteuttaa ajatuksen. Uskon, että siinä välittyy katsojalle se kärsivällinen etsiminen.⁴⁴

Voisiko lavastuksen totuudellisuus merkitä sitä, että sen syntyprosessi on tavalla tai toisella näkyvillä ja ymmärrettävissä? Oikea kivi muistuttaa työstä, jota on tarvittu sen kantamiseksi paikoilleen. Lavastaja ei huijaa katsojaa, vaan jakaa tämän kanssa yhteisen kokemuksen siitä, miten materiaalia on työstetty. Tunnumme kiven raskauden, saven pehmeiden, paperin haurauden. Materiaali tuntuu todelliselta herättäessään oman ruumiillisen muistikuvamme kosketuksesta siihen. Lavastuksen vastaanotto tuottaa uudelleen⁴⁵ kokemuksen maailmassa olemisesta ja itsemme ulkopuolisten asioiden kohtaamisesta.

Toisaalta esitystilanteen keinotekoisuus saa arkipäiväisen materiaalin vaikuttamaan oudolta. Tavallinen kraanavesi vaikuttaa näyttämöllä magiselta, koska se tuntuu sisältävän enemmän merkityksiä kuin kykenemme tulkitsemaan. Yhtäältä se on vain vettä, jonka tutun kosketuksen voimme kuvitella ihollamme, mutta toisaalta tilanne kehystää sen näyttämölliseksi merkiksi, joka voi esittää mitä tahansa ja viitata mihin tahansa. Kaikki avoimiksi jäävät merkitykset kummittelevat vesilammikon ympärillä. Arkipäiväisen materiaalin kosketukseen ilmestyy eräänlainen aukko, josta voimme nähdä toiselle tasolle. Kenties aidon esineen ilmaisuvoima perus-

tuu osin juuri tähän ristiriitaiseen tunteeseen, joka syntyy konkreettisesti aistittavan materiaalitunnun ja avoimina lepattavien mahdollisten merkitysten välille. Tällainen illuusio ei ole valetta, vaan salaperäinen kyky nähdä poissaoleva läsnä olevassa, muodostaa ja ymmärtää merkityksiä. Näyttämön luonnonlakeja pystyttävän tekniikan tehtävä on tämän ilmiön mahdollistaminen.

3.2. Kati Lukka ja kommentoiva lavastus

Kokonaan toisenlainen maailmasuhde syntyy, jos lavastus saa muotonsa harjoitusprosessin aikana⁴⁶, kuten Kati Lukka kuvaa projisointitekniikan mahdollisuuksia:

Lavaste-elementit ovat väistämättä materiaalisia. Projisointeihin perustuva kuvamaailma antaa enemmän pelivaraa, vaikka totta kai rakenteet pitää olla tehtynä ajoissa. [--] Projisoinnilla voin vaihtaa kuvan puolen tunnein välein ja hakea sitä oikeaa kuvaa. Oleellista siinä on, että voi odottaa harjoitusprosessin alkamista ja kehittymistä; että voi katsoa mihin suuntaan juttu lopullisesti menee, ja sitten vasta tehdä ratkaisun. Toisaalta prosessissa elämisessä on myös kyse omasta päättämättömyydestä; siitä, ettei halua fiksata asioita ennen kuin näkee että se on hyvä.⁴⁷

Lukka kehittää lavastuksen visuaalisen ilmeen vasta nähdessään esityksen muotoutuvan. Tällöin hän ikään kuin kommentoi näyttämötapahtumia omalla työllään. Sen sijaan, että lavastus muodostaisi kiinteän maailman, jossa henkilöt toimivat, siitä tulee muuttuva pinta, joka reagoi tapahtumiin aineettomien heijastuskuvien avulla. Näyttämörakenteiden omat merkitykset häviävät vaihtuvien kuvien taakse, jotka puolestaan näyttäytyvät alkuperästään irrotettuina. Lukan näyttämön funktio on lähes päinvastainen kuin Makkosen. Se ei ole ennalta annettujen luonnonlakien hallitsema todellisuus, vaan erilaisten tulkintojen ja kommenttien muuttuva tila. Se ei tarjoa tukevaa, sisäisesti loogista maailmaa, jonka kanssa näyttelijä kampaillisi, vaan ailahtelevan pinnan, jossa voi näyttäytyä mikä tahansa hetkellinen ajatus. Lukan projisoitu näyttämökuvana on visuaalista puhetta, joka ei kiinnity mihinkään pysyvään. Tämä muuttaa lavastamisen luonnetta kielen kaltaiseksi keskusteluvälineeksi, joka ei ainoastaan tuota näytelmän maailmaa vaan myös tulkitsee sitä, kommentoi ja ironisoi. Ei liene sattuma, että Lukka kokee oman suunnitteluprosessinsa aiemmasta perinteestä poikkeavaksi:

Valmistuessani Taideteollisesta korkeakoulusta 1990-luvun alussa mulle oli syntynyt mielikuva, että lavastajalle pitää ensimmäiseksi tulla valtava ahaa-elämys, jokin perusidea, jonka kautta kaikki ratkeaa. Ensin mä yritin kaiken maailman metodeja ja poppa-konsteja, mistä se idea tulisi: luin illalla plaria ja yritin nähdä siitä unta... Helpotti, kun tajusin että se on enemmän työtä. Idea ei tule muuten kuin työstämällä ja purkamalla. En enää odota valaistumista, vaan lähdän tekemään. Saan kiinni jostain yhdestä kuvasta tai ajatuksesta, vaikka siitä että jonkun esityksen rytmi on sellainen, että näyttämökuvien pitää vaihtua liukuen. Se on kauhean tekninen asia, mutta siitä se lähtee ratkeamaan koko baletti. Tai esimerkiksi jossain kohtauksessa pitäisi olla sellainen tunnelma, että seinä nousee vastaan. Sitä sitten lähtee purkamaan, minkälainen lavastus siitä tulee, jos seinä nousee vastaan.⁴⁸

Tiina Makkonen on havainnut saman ilmiön nuorten lavastajien työskentelyssä laajemminkin:

Meidän ikäluokka etsii keskeistä metaforaa. Pitää ensin luoda esityksen logiikka ja sen maailman luonnonlait, joita tulee noudattaa – tai sitten rikos logiikkaa vastaan pitää olla tietoinen. Uudenlaisessa lavastamisessa tuotetaan fragmentteja; ei-metaforista lavastamista; toiminnallisia asioita, joiden ympärille rakennetaan. Heitetään fragmetteja yhteen ja katsotaan sitten minkälainen luonnonlaki niistä löytyy.⁴⁹

”Uusi” lavastaja ei päätä ennalta näytelmän maailman rakennetta, vaan antaa esityksen käytännöllisten ratkaisujen tuottaa omaa logiikkaansa ja reagoi siihen. Lavastus ei edusta apriorisia luonnonlakeja, jotka motivoisivat ja selittäisivät tapahtumien luonteen, vaan pikemminkin maailmasta tehtyjä hajanaisia, ristiriitaisia havaintoja, jotka eivät yhdisty johdonmukaiseksi jatkumoksi. Tämä tuntuisi luontevasti liittyvän Arnold Aronsonin näkemykseen postmodernista lavastuksesta, joka tekee yleisön tietoiseksi katsomiskokemuksesta sekä lainailee ja yhdistelee toisiinsa kuulumattomia elementtejä.⁵⁰ Digitaalinen tekniikka ja kuvankäsittelyohjelmat tarjoavat loputtoman, muokattavissa olevan kuvavaraston, josta voi ammentaa erilaisia palasia yhdisteltäväksi tilanteen mukaan.

Lukka puhuu paljon myös kliseisten kuvien kiinnostavuudesta. Niiden

voisi ajatella muodostavan eräänlaisen kuvavaraston kollektiivisessa tietoisuudessa. Hän on maininnut käyttävänsä usein tietoisesti stereotyyppisiä ja arkkityypisiä kuvia. Esimerkiksi Kansallisteatteriin vuonna 2004 tehdyn *Don Juanin* lavastus esitti eksoottista turistirantaa – tai ehkä pikemminkin lomakohteen rakentamaa illuusiota loputtoman aurinkoisesta ympäristöstä, jossa ikuinen rakastuminen on mahdollista.⁵¹ Yleisessä kielenkäytössä klisee tarkoittaa ideaa tai ilmaisua, joka on kulunut liiallisessa käytössä menettäen alkuperäisen – aikanaan ehkä hyvinkin uuden – merkityksensä ja muuttunut ennalta arvattavaksi.⁵² Kliseinen kuva elää siis vahvasti yhteisessä mielikuvituksessa, palautumatta ulkoisesta maailmasta tehtyihin välittömiin havaintoihin. Se ei kerro niinkään todellisuudesta kuin todellisuutta koskevista visuaalisista käsityksistämme, ennakko-oletuksistamme ja tulkinnoistamme. Näyttämöklisee ei viittaa ainoastaan ikonisesti kuvaamaansa ympäristöön, vaan myös siihen diskurssiin, jossa tämä kuvaamisen tapa on kulutettu loppuun. *Don Juanin* maisema saa merkityksensä suhteessa matkatoimistojen esitteisiin ja haalistuneisiin lomakuviin. Siksi se oikeastaan esittää sitä, miten esitämme paikkaa; puhuu puhumisen aktista itsestään.

Paljon syvemmällä tasolla näyttämö reflektoi omaa esittämistään Kristian Smedsin Kansallisteatteriin ohjaamassa *Tuntemattomassa Sotilaassa*⁵³, jossa osin reaaliaikainen, osin ennalta kuvattu videoprojisointi toimi esityksen keskeisenä elementtinä. Sen kautta lavalla olivat konkreettisesti läsnä sekä harjoitusprosessin vaiheet että lukemattomat teokseen sisältyvät kulttuuriset ja historialliset kerrostumat, myös esityksen nykyhetki. Tässä yhteydessä minua kuitenkin kiinnostavat eniten esityksessä liikkuvan kameran liveinä tallentamat otokset näyttämöltä ja katsomosta. Koin esitystapahtuman samanaikaisesti fyysisesti läsnäolevana ja kameran välittämänä kuvana. Seurasin sekä teatteria että videota, jotka muodostivat yhteisteoksen.

Mielestäni videon näyttämökäytössä kyse on enemmästä kuin siitä jos sinällään merkittävästä asiasta, että sen avulla esitystila voi ulottua koko maailman laajuiseksi, tai että kamera voi zoomata näyttelijän, katsojan tai minkä tahansa yksityiskohdan jättiläismäiseksi lähikuvaksi. Kyse on myös siitä, että itse kuvaaminen ja kuvatun toistaminen tulevat osaksi esitystä. Väitän, että teatterikentän läpäisevä ylenpalttinen innostus videoiden käyttöön ei johdu pelkästään uuden lelun viehätystä, vaan myös siitä, että halutaan tutkia, miten tekniset mediat lävistävät kokemusmaailmaamme. Sähköiset välineet ovat hallinneet arkipäiväämme jo vuosikymmenten ajan niin, että olemme oppineet katsomaan maailmaa tv-kameran läpi. Suuri

osa elämäämme vaikuttavista asioista, ihmisistä ja tapahtumista näyttäytyy meille vain kuvaruudussa aktualisoitumatta koskaan ulottuvillemme. Samalla elokuvallisen kerronnan logiikka, leikkaukset, siirtymät, zoomaukset ja panoroinnit siirtyvät osaksi sitä tapaa, jolla havainnoimme reaalista ympäristöä.

Kun video tuodaan elävään esitykseen, se muistuttaa median välittämistä maailmasuhteestamme. Toisaalta se nostaa esiin kysymyksen, voimeko koskaan kohdata asioita ”sellaisina kuin ne oikeasti ovat”. Tulemme tietoisiksi siitä, että havainto ja sen tulkinta ovat aina suhteellisia, näkökulmaisia ja kulttuuriin sidottuja. Voisi ajatella, että videokuvauksessa toimii ikään kuin mikroskooppina, joka suurentaa ja levittää normaalisti välittömänä koetun havainnon tarkkailun kohteeksi. Kameran ja kuvaajan läsnäolo näyttää meille oman näkemisemme uudelleen kyseenalaistaen esityksen nykyhetken välittömyyden ja havaintomme luotettavuuden.⁵⁴ Walter Benjaminia lainaten ”kamera tuo meille tietoa optisesti tiedostamattomasta samalla tavalla kuin psykoanalyysi kertoo meille viettimaailmamme tiedostamattomasta”⁵⁵.

Toisaalta kun kamera ja kuvaustapahtuma tuodaan näyttämölle, ne myös kehystetään osaksi esitystä. Kyse ei ole vain siitä, että kameran tekniikka kyseenalaistaa näyttämöllisen läsnäolon välittömyyden, vaan myös siitä, että näyttämötilanne tuo kuvaamisen ja videon esityksen uuteen valoon. Kameran käyttäjästä tulee toimija, joka on yhtä aikaa katsoja, esityksen tekijä ja tarkkailun kohteeksi joutuva esiintyjä. Kameran kyky toistaa tapahtumia tulee kriittisen tarkastelun kohteeksi samalla kun se paljastaa ”luonnollisessa” havainnossa piiloon jäävän näkemisen tekniikan. Voisi sanoa, että kamerankäyttö ja näyttämö dekonstruoivat toinen toistaan purkamalla näkemisen ja esittämisen itsestäänselvyyskäsitteitä.

4. Yhteenvetoa ja keskeneräisiä ajatuksia

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, että lavastuksessa käytetyn tekniikan voi ymmärtää osana taiteellista puhetta. Paradoksaalista kyllä, juuri väli-neellisyys tekee tekniikasta sekä näkymättömän että merkitsevän. Näkymättömän siksi, että se katoaa välittämiensä sisältöjen taakse; merkitsevän siksi, että sisällöt tulevat näkyviksi vain tekniikan välineissä. Näin ajatellen lavastustekniikkakin voi toimia kielen kaltaisena ilmiönä, joka ei ainoastaan siirrä merkityksiä tai toteuta tehtävää, vaan tuottaa omaa olemistaan ja maailmasuhdettaan. Kaikki havaintomme ja yrityksemme jäsentää niitä ovat jonkin median, kuten kielen tai tekniikan välittämiä. Siksi voi sanoa, että me olemme mediassa, emmekä voi ymmärtää maailmaa sen parem-

min kuin itseämme ottamatta sitä huomioon. Me voimme valita köyhän tekniikan lavastuksiimme, mutta emme silloinkaan ole tekniikan kielen ulkopuolella, vaan syvällä sen sisässä.

Me jäsenämme ja muokkaamme kokemusta maailmasta käyttämällä tiettyjä välineitä. Jokainen työkalu tuottaa omanlaisensa suhteen käyttäjän-
sä ja ympäristön välille. Kivikirves ja puskutraktori jättävät erilaisen jäljen metsään, mutta myös ihmismieleen. Se, miten ymmärrämme ja tulkitsemme maailmaa, riippuu siitä, minkälaisessa tekniikassa toimimme. Jos ajat-
telemme teatteria näkemisen ja kokemisen mahdollistavana apparaattina, se rekonstruoi eteemme aina jonkin tekniikan, jolla maailma näyttäytyy. Tämä tekniikka sanoo itsessään yhtä tärkeitä asioita – joskus tärkeämpiä-
kin – kuin ne ajatukset, jotka sisältyvät repliikkeihin, näyttämökuviiin ja tapahtumiin.

VIITTEET

- ¹ Sanat “tekniikka” ja “teknologia” ymmärretään useimmiten synonyymeinä.
Yleisin sanojen välille tehty merkitysero on, että “tekniikka” viittaa ainoastaan laitteisiin ja koneisiin, “teknologia” (*technen logos* = oppi tekniikasta) laajempiin järjestelmiin, mihin kuuluvat myös mm. ihmiset ja sosiaaliset suhteet (Lemola 2000, 9-15). Tekniikka-sanana taustalla on kreikan *techne*, joka merkitsee sekä taidetta että taitoa ja tempua. Aristoteles määritteli tekniikan järkipäiseksi pysyväksi tekemisvalmiudeksi.
- ² Airaksinen, 2003, 160.
- ³ Grönholm, 1988, 23-24.
- ⁴ Michelsen, 1999, 310-12.
- ⁵ Michelsen, 1990, 2000.
- ⁶ Michelsen, 1990, 151-159.
- ⁷ Ensi-ilta 21.4.2005, Helsingin Kaupunginteatterin suuri näyttämö
- ⁸ McKenzie, 2001.
- ⁹ Lukka, Toikka, 2005.
- ¹⁰ Michelsen, 1999, 310-12.
- ¹¹ Kiitän Liisa Ikosta huomion kiinnittämisestä tähän asiaan.
- ¹² Rokem, 1997, 29-36.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ William B. Worthen puhuu teatterin retorisesta ulottuvuudesta: ”Teatteri pyrkii saavuttamaan draamalle tietynlaisen merkityssisällön väittämällä, jopa edellyttämällä, että tietyn kaltaiset kokemukset ovat yleisön kannalta merkityksellisiä.” Worthen, 2005 (1992), 151.

- ¹⁵ Niiniluoto, 2000, 16-35.
- ¹⁶ Salmi, 1996.
- ¹⁷ Ibid, 194.
- ¹⁸ Kartesiolainen visio tarkoittaa, että havaitsija ja havainnon kohde, subjekti ja maailma ymmärretään toisistaan erillisinä. Näkemistä pidetään kokevasta subjektista riippumattomana optisena tapahtumana. Kartesiolaisen vision on nähty ilmenevän erityisen selvästi perspektiivipiirustuksessa ja teatterin näyttämöaukon kehityksessä. Kurkistusluukkuteatteri erottaa katsojan näyttämön ulkopuoliseen tilaan. Illuusioteatterin kehitys 1800-luvulla voimisti kehitystä pimennetyn katsomon avulla, jolloin yleisön fyysinen olemassaolo häivytettiin pois tietoisuudesta. Lavastus näyttäytyi ikään kuin objektiivisena, kaikille samalla tavoin hahmottuvana maailmana. Mm. Wiles, 2003, 4 -7, Crary, 1990, Jay, 1993.
- ¹⁹ Baugh, 2005, 46-47.
- ²⁰ Ibid, 49, 61
- ²¹ Ibid, 75.
- ²² Rokem, 1997, 36.
- ²³ Casey, 1997.
- ²⁴ Lyytinen, 2005, 56-77.
- ²⁵ Helavuori–Peurala, 1988.
- ²⁶ Långbacka, 1988, 81.
- ²⁷ Makkonen, 1988, 39
- ²⁸ Hedström, Måns, 1988, 43.
- ²⁹ Hedström, Klaus, 2007, 42.
- ³⁰ Wiles, 2003, 240-243.
- ³¹ Ollikainen, 2007; 90, 94-95, 108, 113-114, 124-125, 140-141, 156-157, 170-171, sekä omat esityskokemukset.
- ³² Karhu, 2005, 78.
- ³³ Luento lyhykäisyydessään kuului: 1. ellei tavoite ole selvä, tulee suunnittelusta spekulatiota ja keinoista itsetarkoitusta. 2. valittuamme keinot suunnittelutyön toteutukseen, meillä on metodi. 3. metodi määrää lopputuloksen muodon. 4. metodi on yhtä kuin hallittu työprosessi. 5. työprosessi on aina riippuvainen konkreettisesta tilanteesta: ihmisistä, koneista, rahasta, tiloista, ajasta, jne. 6. työprosessi pakottaa meidät valitsemaan metodin. 7. kun menetit pysyvät samoina, muoto vakiintuu. 8. tyylin sisällä tapahtuvia muutoksia voidaan kutsua muodiksi. 9. muodin vaihtamiseksi tarvitaan oikku – esikuva. 10. tyylin vaihtamiseksi tarvitaan vallankumous – oleellinen muutos työprosessissa. (Ollikainen, 2007.)
- ³⁴ Michelsen, 1990, 154.
- ³⁵ Michelsen, 2000, 62-89.
- ³⁶ Paavolainen, 1987, 156–161.
- ³⁷ *Ylistalon tuvassa, Albatrossin tarina, Lea, Kaaskerin Lundström*
- ³⁸ Makkonen, 2005.
- ³⁹ Tuan, 2005 (1977), 86.
- ⁴⁰ Makkonen, 1988, 39.
- ⁴¹ Makkonen, 2005.

- ⁴² Makkonen pohjaa ajattelunsa vahvasti Rudolf Steinerin antroposofiaan, johon en paneudu tässä yhteydessä laajemmin.
- ⁴³ Makkonen, 2005.
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ Viitataan tässä Richard Schechnerin käyttämään määritelmään esityksestä restauroituna käyttäytymisenä, jossa toistetaan jotakin merkitykselliseksi koettua tapahtumaa tai kokemusta.
- ⁴⁶ Harjoitusprosessiin perustuva työtapana ei rajoitu projisointitekniikkaa käyttäviin lavastuksiin. Paljon yleisempiä ovat kokeelliset esitykset, joissa fyysiset lavastuselementit suunnitellaan yhteisesti prosessin aikana. Se edellyttää tuotantomallilta joustavuutta, joka useimmiten on mahdollista vain vapaissa ryhmissä.
- ⁴⁷ Lukka, 2005.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Makkonen, 2005.
- ⁵⁰ Aronson, 2005, 14
- ⁵¹ Lukka, 2005.
- ⁵² Wikipedia
- ⁵³ Ensi-ilta 28.11.2007.
- ⁵⁴ Giesekam, 2007, 20.
- ⁵⁵ Benjamin, 1989, 161.

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Ahtiainen et al. 1990. *Historia nyt*, WSOY Helsinki.
- Airaksinen, Timo 2003. *Tekniikan suuren kertomukset, filosofinen raportti*, Otava, Helsinki.
- Aronson, Arnold 2005. *Looking into the Abyss*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Baugh, Christopher 2005. *Theatre, Performance and Technology: the Development of Scenography in the Twentieth Century*, New York, Palgrave 2005.
- Benjamin, Walter 1989 (1972). *Messiaanisen sirpaleita*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen, Esa Sironen. Suom. Raija Sironen, Tutkijaliitto, Gummerus, Helsinki. Alkuteos *Gesammelte Schriften*, 1972.
- Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place, A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Crary, Jonathan 1990. *Techniques of the Observer, on Vision and Modernity in nineteenth century*, Mass. MIT Press, Cambridge.
- Giesekam, Greg 2007. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. Palgrave, Macmillan, New York.
- Grönholm, Birger 1988. *Tekniikkaa näyttämöllä*, Helsinki, Valtion painatuskeskus.
- Hedström, Klaus 2007. ”Hetkiä isäni kanssa”. Teoksessa Anneli Ollikainen (toim.):

- Måns Hedström – teatterin visuaalinen suunnittelija*, Helsinki, Teatterimuseo, 39-43..
- Hedström, Måns 1988. ”Me rakennamme tilan esitystä varten” Teoksessa Hanna-Leena Helavuori – Aili Peurala (toim): *Teatteri tilassa*, FONDI Teatterimuseon vuosikirja 3, 43-47.
- Helavuori, Hanna-Leena, Peurala, Aili (toim.) 1988. *Teatteri tilassa*, FONDI, Teatterimuseon vuosikirja 3.
- Jay, Martin 1993. *Downcast Eyes, the Denigration of Vision Twentieth-century French Thought*. University of California Press, Berkeley (CA)
- Karhu, Merja-Liisa 2005. ”Visuaalinen suunnittelu Måns Hedström”. Teoksessa Heta Reitala (toim.) *Harha on totta*, Jyväskylä : Atena, (Gummerus), 78-81.
- Koski, Pirkko 2005 (toim.). *Teatterin ja historian tutkiminen*, LIKE Helsinki.
- Lemola, Tarmo 2000. *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki.
- Långbacka, Ralf 1988. ”Ei kyse ole arkkitehtuurista”. Teoksessa Hanna-Leena Helavuori – Aili Peurala (toim): *Teatteri tilassa*, FONDI Teatterimuseon vuosikirja 3, 81-89.
- Lyytinen, Kristiina 2005. ”Majesteettisen yksinkertaista – mitä kauneus vaatii toteutuakseen, Kari Liila (1943-1982)”. Teoksessa Heta Reitala (toim): *Harha on totta*, Atena Kustannus Oy, Jyväskylä 2005, 56-77.
- Makkonen, Tiina 1988. ”Pulassa näyttämöltä”. Teoksessa Hanna-Leena Helavuori – Aili Peurala (toim): *Teatteri tilassa*, FONDI Teatterimuseon vuosikirja 3, 37–41.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform Or Else: From Discipline to Performance*. Routledge, London.
- Michelsen, Karl-Erik 1990. ”Teknologian historia – tutkimuksen unohdettu ulottuvuus”. Teoksessa Ahtiainen et al. *Historia nyt*, WSOY Helsinki.151-159.
- Michelsen, Karl-Erik 1999. *Viides sääty, insinöörit suomalaisessa yhteiskunnassa*. Tekniikan akateemisten liitto, Suomen historiallinen seura, Helsinki.
- Michelsen, Karl-Erik 2000. ”Onko teknologialla menneisyyttä”. Teoksessa Tarmo Lemola (toim.) *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki, 62-89..
- Niiniluoto, Ilkka 2000. ”Tekniikan filosofia”. Teoksessa Tarmo Lemola (toim.) *Näkökulmia teknologiaan*, Gaudeamus, Helsinki, 16-35.
- Ollikainen, Anneli 2007 (toim.). *Måns Hedström – teatterin visuaalinen suunnittelija*, Teatterimuseo, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 1987. *Turkan pitkä juoksu: Jouko Turkan ohjaukset*, Gaudeamus, Helsinki.
- Rokem, Freddie 1997. ”From One-Point Perspective to Circular Vision: Some Spatial Themes and Structures in the Modern Theatre”, *Forum Modernes Theater*, Bd. 12/1 (1997) 29-36.
- Salmi, Hannu 1996. *Atoomipommilla kuuhun, tekniikan mentaalihistoriaa*, Edita, Helsinki.
- Tuan, Yi-Fu 2005 (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minneapolis Press, Minneapolis, London.
- Wiles, David 2003. *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press; Cambridge, New York.
- Worthen, William B. 2005 (1992) ”Moderni draama ja teatterin retoriikka”, Teoksessa

Pirkko Koski (toim.): *Teatterin ja historian tutkiminen*, LIKE Helsinki. Alkuteos *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*, 1992.

Painamattomat lähteet

Lukka, Kati 28.4.2005 ja 16.2.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.

Makkonen, Tiina 14.6.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.

Toikka, Ville 16.2.2005. Haastattelu Laura Gröndahl.

Nuotio, Kurt (ohjaus): *Katto-Kassinen*, kirj. Astrid Lindgren, Ensi-ilta 21.4.2005, Helsingin Kaupunginteatteri, Suuri näyttämö.

Smeds, Kristian (ohjaus): *Tuntematon sotilas*, kirj. Väinö Linna / Kristian Smeds. Ensi-ilta 28.11.2007, Suomen Kansallisteatteri, Suuri näyttämö. Televisiotaltiointi, Yleisradio 7.2.2009. www.tuntematonsotilas.com.