

Näyttämön etiikasta

JANNE PELLINEN



OHJAUKSEN KOULUTUSOHJELMA

OHJAUKSEN KOULUTUSOHJELMA

**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

✕ TAIDEYLIOPISTO

2016

OPINNÄYTETYÖ

Näyttämön etiikasta

JANNE PELLINEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 11.4.2016

TEKIJÄ Janne Pellinen	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Ohjauksen koulutusohjelma		
NIMI Näyttämön etiikasta	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ 60 s.		
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI: <i>Paratiisi</i> , ensi-ilta 29.1.2016, Teatterikorkeakoulu. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Tämän kirjallisen opinnäytteen tarkoituksena on kartoittaa taidekäsitystäni ja suhdettani etiikkaan teatterintekijänä. Se on yritys hahmottaa millä tavalla eetokseni näkyy näyttämöllisessä ajattelussani sekä suunnata analyttinen katse jo tekemiini esityksiin ja niiden prosesseihin. Tarkastelen asettamaani kysymystä taiteen eetoksesta suhteessa filosofiseen ja taiteesta kirjoitettuun ajatteluun, joissa kysymys etiikasta tuntuu mielestäni keskeiseltä. Lähdemateriaali koostuu lähinnä länsimaisesta filosofisesta ajattelusta. Käytän lisäksi viittauskohteena muita taideteoksia, jotka ovat toimineet minulle inspiraationa ja keskustelukumppaneina lähestyessäni kysymystä näyttämön etiikasta.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa käyn läpi ajatteluni taustoja sekä kirjallisen työn tutkimuksellisia lähtökohtia ja rajauksia. Kysymyksenasettelun ja metodologian lisäksi pyrin määrittelemään termin <i>etiikka</i>.</p> <p>Toisessa luvussa valaisen lukijalle henkilöhistoriaani ja kerron lyhyesti miten päädyin lakimiehenä teatterin pariin ja miten päädyin linkittämään kysymyksen oikeudesta teatteriin ja taiteeseen.</p> <p>Kolmannessa luvussa käsittelen mm. Emmanuel Levinasin, Slavoj Žižekin ja Andrei Tarkovskin ajattelua etiikasta ja taiteesta, ja pyrin hahmottamaan näiden pohjalta omaa taidekäsitystäni ja eetostani.</p> <p>Neljännessä luvussa lähestyn kysymystä näyttämön etiikasta ohjaamieni esitysten ja valitsemieni aiheiden näkökulmasta. Pohdin ajatusta hahmoista ja niihin samaistumisesta, esitän havaintojani näytelmätekstien kanssa työskentelystä ja lopulta käsittelen kokemuksiani omien tekstien kirjoittamisesta näyttämölle.</p> <p>Viidennessä luvussa analysoin esitysteni estetiikkaa ja estetiikan suhdetta eetokseeni. Keskityn erityisesti opinnäytteeni taiteelliseen osioon <i>Paratiisi</i>. Käsittelen taiteellisen osioni taiteellisia lähtökohtia sekä toteutusta, etenkin tilan näkökulmasta. Luvun loppupuolella keskityn tarkastelemaan ajatuksiani näyttelijäntyöstä ja näyttämöstä ihmettelyn ja tutkimisen paikkana.</p> <p>Kuudennessa luvussa kokoan yhteen ajatuksiani aikaisemmin käsittelemästäni. Pyrin hahmottamaan, minkälaisen maiseman äärelle pohdiskelu omasta taidekäsityksestä ja eetoksestani on minut saattanut, ja minkälaisia kysymyksiä oivallukset asettavat tulevaisuutta varten ammattiin valmistuvana teatteriohjaajana.</p> <p>Päädyn työssäni lopulta lopputulokseen, että taidekäsitykseni ja eetokseni mukainen näyttämö on perimmiltään tutkimisen ja ihmettelyn paikka. Se on välineeni kommunikoida ja jakaa maailmassa olemisen kokemusta ja siihen liittyviä mahdollisimman tarkkoja, henkilökohtaisia havaintoja vilpittömyyden ja aukiolon kautta. Itselleni kysymys etiikasta ja moraalista on perustavalla tavalla osa näyttämöä ja sen loppumatonta merkityksellisyyden kysymistä - väitän, että näyttämö on arkkietiikan kysymisen ja ilmenemisen paikka. Etiikka tarkoittaa kuitenkin käytännössä myös omien taiteellisten valintojen, työskentelymetodien, harjoittelun ja toisen kohtaamisen ja huomioonottamisen jatkuvaa arviointia. Teatterin tekemisen merkityksellisyyden löydän löytämiäni havaintojen perusteella myös Tarkovskin jalanjäljillä taiteen moraalista sekä sen ihmistä jalostavasta ja kauneuteen ja hyvään suuntaavasta ominaisuudesta.</p> <p>Päädyn nähdäkseni toiveikkaan tulevaisuudenkuvan ääreen: taiteella on merkitystä.</p>			
ASIASANAT Teatteri, ohjaus, tilojen dramaturgia, ympäristönomainen esitys, näyttelijäntyö, taide, estetiikka, filosofia, etiikka, moraalit, arkkietiikka, Franz Kafka, Antigone, Tehching Hsieh, Slavoj Žižek, Emmanuel Levinas, Andrei Tarkovski, Jane Campion, David Lynch, Dante Alighieri, Jumalainen näytelmä, Paratiisi			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	9
<i>Aluksi</i>	9
<i>Kysymyksenasettelu ja metodologia</i>	10
<i>Mitä on etiikka?</i>	11

2. HERÄÄMISIÄ	12
<i>Elämäni oikeustieteen parissa</i>	12
<i>Kättilöopistolta Teatterikorkeakouluun</i>	13

3. LEVINAS, ŽIŽEK JA TARKOVSKI - KESKUSTELUJA ETIIKASTA, TAITEESTA JA SEN MORAALISESTA IMPERATIIVISTA	16
<i>Levinasin kasvot</i>	18
<i>Žižek ja taide</i>	21
<i>Taide ja moraalit; Andrei ja kuohkeat sielut</i>	23
<i>Sivuhuomatuksia taiteen poliittisuudesta</i>	25

4. AIHEISTA	29
<i>Suhteesta hahmoihin - Rakkauskirjeitä Josef K:lle ja Antigonelle (sekä Hsiehille)</i>	29
<i>Dialogista ja painista näytelmätekstien kanssa</i>	34
<i>Omat tekstit - kohtaamisia kuoleman kanssa</i>	37

5. EST-ETIIKASTA	40
<i>Auteuriudesta ja prosessin etiikasta</i>	40
<i>Paratiisin est-etiikkaa: Tila- ja katsojasuhteesta</i>	44
<i>Ajatuksia näyttelijäntyön est-etiikasta</i>	50

6. LOPPUPÄÄTELMIÄ	53
<i>Johtopäätelmiä</i>	53
<i>Lopuksi</i>	54

LÄHTEET	57
---------	----

1. JOHDANTO

Aluksi

Lähelle on vaikeinta nähdä; omaa työtä, sen lainalaisuuksia ja perimmäisiä syitä.

Teatterin samanaikainen kaameus ja lohdullisuus liittyy samaan ikuisen paluun piirteeseen esitysten tekemisessä: aina on aloitettava alusta. Koen teatterin tekemisen hyvin maanis-depressiivisenä työnä, jossa pahimman keskeneräisyyden, epäuskon ja maanisen uupumuksen keskellä löytää itsensä paitsi teoksen olennaisten kysymysten ääreltä, myös teatterin tekemisen perusteiden kysymisen ääreltä - mikä on se syy, mikä saa aina uudestaan ja uudestaan sukeltamaan kaaoksen keskelle?

Tätä kirjoittaessani ympäröivä maailma ja sen tulevaisuuden näkymät näyttävät hyvin synkkinä. Omat murheeni ja riittämättömyyden tunteeni tuntuvat melko merkityksettömiltä, kun ne suhteuttaa maailman tilanteeseen vuonna 2016. Omasta taiteen tekemisen mielekkyydestä puhuminen asettuu laajempaan kontekstiin, kun maailma näyttää olevan liekeissä - koen vilpittömästi vaikeaksi nähdä valoa tunnelin päässä, ja usko ihmiseen on koetuksella. Euroopan kamaralla soditaan, pommit räjähtelevät ja inhimillisen kärsimyksen määrälle ei näytä löytyvän rajoja. Tuntuu mahdottomalta yrittää puhua polttavista, maapallon tulevaisuuden kannalta ratkaisevista ajankohtaisista ongelmista, kun jo pelkästään ihmisten harmoninen rinnakkaiselo tuntuu saavuttamattomalta. Miten tulisi käsitellä sitä kasvavaa voimattomuuden, epätoivon ja kyynisyyden tunnetta, joka kalvaa maata oman eettisen ajattelun alta?

Tämän kirjallisen opinnäytteen piti alun perin käsitellä ohjaajan poeettista kuvittelua ja tila-ajattelua, mutta aihe muuttui lopulta kysymykseksi omasta maailmakuvasta ja näyttämön etiikasta. Luulen, että syy tähän on yksinkertaisesti se, että on puhuttava siitä, mistä minun on nyt puhuttava: taiteen tekemisen mahdollisuuksista, mielekkyydestä ja perimmäisistä syistä.

Tähän aiheeseen liittyy ainakin seuraavanlaisia kysymyksiä:

*Mikä on mielestäni taiteen tehtävä?
Minkälaisia esityksiä (nyt) pitäisi tehdä?
Millä tavoin esityksiä tulisi tehdä?*

Yritän löytää tämän kirjallisen työn kautta vastauksia näihin kysymyksiin; pyrin hahmottamaan omaa maailmankuvaani, taidekäsitystäni ja eetokseni suhdetta näyttämöön. Toivon päätyväni sellaisen maiseman äärelle, josta avautuu toivon ja rakkauden horisontti.

Lopputyöni on omistettu Tiialle, Aapolle ja Kaiukselle, joita ilman koulunkäyntini ei olisi ollut mahdollista. Olen onnellinen siitä, että opiskelun ulkopuolella - eli kotona - on ollut muutakin ajateltavaa kuin teatteri. Välillä koulussa on tuntunut siltä, että maailma on pelkkää teatteria, kun asia on itse asiassa juuri päinvastoin.

Kysymyksenasettelu ja metodologia

Tämän kirjallisen opinnäytteen tarkoituksena on pohtia taidekäsitystäni ja sen suhdetta etiikkaan.¹ Se on yritys hahmottaa millä tavalla eetokseni näkyy näyttämöllisessä ajattelussani sekä suunnata analyyttinen katse jo tekemiini esityksiin ja niiden prosesseihin. Tarkastelen asettamaani tutkimuskysymystä suhteessa länsimaiseen filosofiseen ja taiteesta kirjoitettuun ajatteluun, joissa kysymys etiikasta tuntuu mielestäni keskeiseltä. Lähdemateriaali koostuu lähinnä länsimaisesta filosofisesta ajattelusta. Käytän lisäksi viittauskohteena muita taideteoksia, jotka ovat toimineet minulle inspiraationa ja keskustelukumppaneina lähestyessäni kysymystä näyttämön etiikasta.

Ensimmäisessä luvussa käyn läpi ajatteluni taustoja ja lähtökohtia. Toisessa luvussa valaisen henkilöhistoriaani ja kerron miten päädyin teatterin pariin. Kolmannessa luvussa käsittelen minua inspiroinutta länsimaista filosofista ajattelua taiteen ja etiikan saralta, ja pyrin hahmottamaan näiden pohjalta omaa taidekäsitystäni. Neljännessä luvussa lähestyn kysymystä etiikasta ohjaamieni esitysten aiheiden näkökulmasta. Viidennessä luvussa analysoin esitysteni estetiikkaa ja sen suhdetta eetokseeni, keskittymällä erityisesti

¹ Koen aiheelliseksi rajata tämän työn ulkopuolelle keskeisen kysymyksen näyttämön representaation etiikasta, joka liittyy mm. sukupuoleen ja rakenteelliseen väkivaltaan.

opinnäytteeni taiteellisen osioon *Paratiisi*. Kuudennessa luvussa päädyn johtopäätöksiin ja pyrin asettamaan kysymyksiä tulevaisuutta varten.

Mitä on etiikka?

Esa Saarisen *Filosofia*-teoksessaan antaman yleisen määritelmän mukaan etiikka on moraalifilosofiaa, joka tutkii filosofian osa-alueena moraalisen toiminnan olemusta. Etiikka osana filosofiaa voidaan jakaa kolmeen pääalueeseen: 1) deskriptiivis-analyyttiseen etiikkaan, joka erittelee ja vertailee erilaisia eettisiä järjestelmiä; 2) normatiiviseen etiikkaan, joka pyrkii muotoilemaan yleisiä periaatteita oikealle toiminnalle ja toisen kohtelulle; ja 3) metaetiikkaan, joka tutkii itse etiikan luonnetta ja perusteita.²

Saarisen edellä mainitun jaottelun mukaan tarkastelun pääpaino on kohdassa 3). Pyrin tosin hahmottamaan omaa eettistä ajattelua suhteessa omaan taustaani lakimiehenä ja pohtimaan etiikkaa (normatiivisessa mielessä) teatterin tekemisen kontekstissa, mutta lähinnä minua kiinnostaa kysyä, mitä ajattelen pohjimmiltaan ajattelen näyttämön ja etiikan suhteesta. Metaetiikan sijasta haluaisin kuitenkin puhua *arkkietiikasta*³, joka minulle tarkoittaa etiikan alkuperän etsimistä ja kysymistä, omassa tapauksessani erityisesti taiteen ja näyttämön kautta.

Etiikkaa on jo lähtökohtaisesti se, että yritän ajatella ja kirjoittaa siitä. Se on eettisen näkökulman ottamista ja suhteen kysymistä suhteessa esitysten tekemiseen. Kuten ohjaaja Pauliina Hulkko on todennut, esityksen tekemiseen liittyy jo lähtökohtaisesti kysymys sen olemistavan ja olemassaolon oikeutuksesta.⁴ Teatterin ja esitysten tekemisen voi siis nähdä eettisen merkitystä kysyvänä ja tutkivana toimintana. Tässä kirjallisessa työssä etiikka määrittyy kysymyksenä kulloinkin siitä valittavasta positioista, mistä käsin näyttämöä tarkastelee. Olen suhteessa näyttämöön katsojana, ohjaajana, esiintyjänä tai osana kulloistakin yhteisöä. Jokaisessa suhteessa kysymys etiikasta näyttäytyy erilaisena. Yritän avata näitä erilaisia näkymiä eettiseen sekä päätyä lopulta jonkinlaiseen kokonaiskuvaan näyttämön etiikasta.

² Saarinen 1994, 252 - 255.

³ Termiä on käyttänyt ainakin ranskalainen filosofi Philippe Lacoue-Labarthe.

⁴ Hulkko 2013, 10.

2. HERÄÄMISIÄ

Elämäni oikeustieteen parissa

Koen, että menneisyyteni oikeustieteen parissa vaikuttaa keskeisellä tavalla maailmankuvaani ja käsitykseeni taiteesta ja teatterista.

Valmistuin vuonna 2002 Helsingin yliopiston oikeustieteellisestä tiedekunnasta ja ehdin toimia lakimiehenä kahdeksan vuotta ennen kuin pääsin viimeinkin - seitsemännellä yrittämällä - teatterikorkeakouluun opiskelemaan. Olen usein yrittänyt ymmärtää, miksi alun perin päädyin lukemaan lakia. Yhtenä keskeisenä syynä oli varmasti poroporvarillinen taustani, sillä vaihtoehtoina Westendin kaveripiirissäni ja vanhempien puheissa uravaihtoehtoina olivat lakimiehen lisäksi lähinnä ekonomi, lääkäri tai diplomi-insinööri. Humanistisista aloista - tai korkeakouluun pyrkimättä jättämisestä - ei ollut puhettakaan, enkä villeimmissäkään kuvitelmissani osannut haaveilla urasta taiteilijana. Muistan, että minulla oli joku kunnianhimoinen mutta melko hahmoton suunnitelma, johon liittyi näkymä kansainvälisestä, liikejuridiikkaan liittyvästä urasta lakimiehenä.

En ole koskaan ollut yhtä onnellinen kuin vuonna 1996 oikeustieteellisten opintojeni alussa. Kuitenkin jo toisena vuonna aloin epäillä uranvalintaani. Koin selittämätöntä ahdistusta, enkä pystynyt hahmottamaan, miksi olin ylipäänsä pyrkinyt opiskelemaan oikeustiedettä. Suuntauduin opiskeluissani opiskelukavereideni vanavedessä liikejuridiikan opintoihin, enkä pysähtynyt kertaakaan opiskeluaikana pohtimaan, mitä kaiken opiskelemani taustalla oikeastaan lymyää ja miten se kaikki liittyy omaan maailmankuvaani tai eetokseeni. Jälkikäteen tuntuu hämmästyttävältä, etten tullut opiskeluaikoina ajatelleeksi käsitteitä *etiikka* tai *moraali*. Joltain oikeushistorian kurssilta muistan, että lakimiehiä kutsuttiin kauan sitten ”oikeudenmukaisuuden papeiksi”⁵ ja tälle hohotimme luentosalin perällä.

Vasta kun aloitin opiskelun vuonna 2010 teatterikorkeakoulussa tajusin, että kysymys moraalien ja etiikan pohdiskelusta saattoi kuin saattoikin olla olennainen vaikutin oikeustieteelliseen pyrkimisen taustalla. Vasta tuolloin

⁵ Nyt ajattelen, että tuo voisi olla mahdollinen taiteilijan määritelmä.

osasin kysyä itseltäni, olisiko korostunut oikeudenmukaisuudentaju ollut syynä ensin oikeustieteellisessä opiskelulleni ja myöhemmin taiteilijaksi ryhtymiselle? Nyt ajattelen, että oli.

Toisena opiskeluvuonna tuntemani ahdistus johtui jälkikäteen ajatellen siitä ristiriidasta, että olin kuvitellut alitajuisesti pääseväni jollain tavalla moraalin ja etiikan kysymysten äärelle oikeustieteellisessä, mutta suuntautuessani yritysjuristiksi nuo kysymykset eivät tuntuneet olennaisilta. Vasta kolmikymppisenä tajusin, että ehkä sittenkin olisin sopinut paremmin humanistisille aloille. Päädyttyäni lopulta elokuvaohjaajaliiton lakimieheksi, missä tehtävässä olen toiminut opintojeni ohessa, olen vasta kokenut olevani mielekkäässä lakityössä taiteilijan oikeuksia puolustaessani.

Kätilöopistolta Teatterikorkeakouluun

Aloitin teatterin tekemisen alun perin oikeustieteellisessä opiskellessani perinteisten opiskelijänäytelmien eli *spexien* parissa. Teatteri oli minulle tuolloin harrastus, johon suhtauduin intohimoisesti ja joka oli minulle ensisijaisesti terapiaa - kärsin käsittämättömän kovasta ramppikuumeesta, mutta näyttämöllä kykenin voittamaan esiintymisen pelkoni. Vuonna 2000 eli neljäntenä opiskeluvuoteni päädyin puolivahingossa esityksen ohjaajaksi, kun muita halukkaita ei löytynyt. Muistan vieläkin esikoisohjaukseni *Yhtiön* ensi-illan jälkeisen hurmiomaisen tunnelman. Minusta tuntui käsittämättömältä, että saimme aikaiseksi esityksen. Teatterin tekemiseen liittyi voimakasta ylpeyttä, yhteisöllisyyttä, kunnianhimoa ja nähdynsi tulemisen kokemusta. Ennen kaikkea, löysin teatterin tekemisestä merkityksellisyyttä, jota olin opiskeluaikani elämäni kaivannut.

Kun suoritin oikeustieteellisen loppuun syksyllä 2002, olin jo ehtinyt pyrkiä Teatterikorkeakouluun näyttelijäntyön ja dramaturgian koulutusohjelmiin. En ollut päässyt ensimmäisiä vaiheita pidemmälle. Jostain syystä välttelin ohjauksen koulutusohjelmaan pyrkimistä. Ajattelin jostain syystä, että se olisi kaikista koulutusohjelmista epäkiinnostavin vaihtoehto. Päätin kuitenkin kokeilla myös tuota reittiä, sillä olin fiksautunut siihen, että kouluun oli päästävä tavalla tai toisella. Toista kertaa ohjauksen koulutusohjelmaan pyrkiessäni vuonna 2005 pääsin yllättäen viimeiseen vaiheeseen. Koin pääsykokeissa valaistumisen; *en tiedä miksi, mutta tätä osaan ja haluan*

tehdä. En päässyt tuolloin sisään, ja alkoi monivuotinen limbo, jonka aikana aioin jo monesti luovuttaa kouluun pyrkimisen. Pyrin lopulta seitsemän kertaa ohjaajantyön koulutusohjelmaan ja olin neljä kertaa viimeisessä vaiheessa. Olin sinnikkäästi päättänyt pyrkiä aina uudelleen ja uudelleen, mennä vaikka läpi harmaan kiven päästäkseni sisään.

Joka vuosi pyrkiminen tuntui kuitenkin vaikeammalta ja vaikeammalta. Olin antanut mielestäni edellisellä kerralla aivan kaikkeni, enkä tiennyt - raadilta saamastani palautteesta huolimatta - mitä olisin voinut tehdä paremmin. Kun pyrin viimeistä kertaa kouluun, olin vakaasti päättänyt, että kerta saisi jäädä viimeiseksi. Olin kolmekymmentäkolmevuotias, ja muut kanssapyrkijät tuntuivat nuortuvan vuosi vuodelta. Pyrkiminen alkoi tuntua nöyryyttävältä ja uuvuttavalta. Kaiken lisäksi Tiia oli viimeisillään raskaana ja laskettu aika asettui juuri pääsykokeiden kohdalle; oli siis ylipäänsä epäselvää, pääsisinkö osallistumaan kokeisiin. Kokeet alkoivat lopulta ja etenin kolmanteen vaiheeseen. Lapsi ei halunnut syntyä, ja odottelimme jo synnytyksen käynnistämistä, kun supistukset alkoivat viimein pääsykoeviikkoa edeltävänä lauantaina. Synnytys sujui hyvin, ja Kaius tuli maailmaan klo 4.08 sunnuntai-aamuna Kätilöpistolla. Seuraavana aamuna klo 9.00 alkoivat pääsykokeet ja jatkuivat koko viikon aamusta iltaan. Tiia oli vauvan kanssa kotona, esikoisemme Aapo oli mummolassa ja minä majailin patjalla Aapon huoneessa, että sain nukutuksi pääsykokeiden lomassa.⁶ Kokemus oli totaalisen absurdi, etenkin, kun sain lopulta tietää päässeeni sisään kouluun. Ironista kyllä, juuri se, etten pystynyt tällä kertaa keskittymään ”pyrkimiseen” vaan pyörin pääsykokeissa rakkaudellisessa, kaiken pehmentävässä vauvasumussa, oli luultavasti keskeisin syy kouluun sisäänpääsyyn.

Yksi olennainen seikka kouluun pääsemiseen liittyi kuitenkin raadin jäsenen, ohjaajan lehtorin Minna Harjuniemen antamaan ohjeeseen pääsykokeiden alussa. Se kuului jotakuinkin seuraavalla tavalla: *Ohjaa sellaisia kohtauksia, joita itse haluat nähdä*. Tämä yksinkertainen ohje tuotti itselleni mullistavan oivalluksen. Jälkikäteen on helppo sanoa, että ajatus on itsestään selvä, mutta sitä se ei minulle ollut. Olin jotenkin - ikuisen auktoriteettien miellyttämisen

⁶ Tässä yksi näkökulma taiteilijuuteen ja etiikkaan: sen sijaan että olisin viettänyt ensimmäisen syntymän jälkeisen viikon Kaiuksen kanssa, olin jahtaamassa unelmiani. Jos olen rehellinen, en koe lainkaan syyllisyyttä asiasta.

halussani - kuvitellut, että osoittaisin kykyäni ohjaamalla sellaisia kohtauksia, joita *kuvittelin* raadin haluavan nähdä. Oivalsin, että näyttämöllisen ajattelun henkilökohtaisuus, toisin ilmaistuna ja muodon löytäminen mahdollisimman tarkalle subjektiiviselle havainnolle on lopulta esityksen olennaisin lähtökohta. Luulen, että tämän ohjeen takia onnistuivat paljastamaan pääsykokeissa ensimmäistä kertaa jotain henkilökohtaista omasta ajattelustani, mikä aikaisemmin oli jäänyt yleiselle tasolle. Pidän edelleenkin tätä ohjetta henkilökohtaisuudesta, rehellisyydestä ja vilpittömyydestä tärkeimpänä taiteen tekemisen ohjenuorana.



3. LEVINAS, ŽIŽEK JA TARKOVSKI - KESKUSTELUJA ETIIKASTA, TAITEESTA JA SEN MORAALISESTA IMPERATIIVISTA

Kun kerron ihmisille taustastani, olen saanut usein vastata kysymykseen, mitä lakimiehen ja teatteriohjaajan ammateissa on yhteistä. Yksi vastaus kysymykseen on se, että kummatkin ovat ajattelutyötä, ja oikeustieteellisessä oppimastani ajatusten jäsentelystä koen olleen suuresti apua ohjaamisessa. Kuitenkin olennainen yhteys löytyy minulle kysymyksestä oikeudesta. Kuten aiemmin totesin, vasta Teatterikorkeakoulussa tajusin alkaa pohtia kysymyksiä moraalista ja etiikasta. Tajusin myös, että teatteri muistuttaa minua tuomioistuimesta, jossa yleisö istuu joutuu pohtimaan esitetyn asian äärellä kysymystä oikeasta ja väärästä:

”Teatterin tekeminen on perimmiltään etiikan näkyväksi tekemistä samanlaisen yhteisöllisen koneen avulla, suhteen ottamista oikeaan ja väärään, aivan kuten tuomioistuimessa.”

- Ote kandidaatin opinnäytteen kirjallisesta osiosta 2013

Ajatus teatterista moraalisenä tuomioistuimena liittyy nimenomaan teatterin yhteisölliseen luonteeseen. Siinä missä aikaisemmin lakimiehenä istuin lähinnä tietokoneen ruudun ääressä kirjoittamassa sopimuksia, teatterissa jouduin kysymään itseltäni, mitä haluan katsomossa istuville ihmisille todeta tai väittää esityksen kautta.

Teatteriteoreetikko Nicholas Ridout’n mukaan eettisen kysymyksen tuominen esityksen sosiaaliseen ja yhteisölliseen tilanteeseen tuottaa erityistä merkittävyyttä verrattuna esimerkiksi kirjallisuuteen tai elokuvaan nähden. Ridout’n mukaan tämä ei liity pelkästään siihen, että eettinen kysymys asetetaan katsojan pohdittavaksi, vaan myös siihen, että olemme korostetun tietoisia omasta katsojuudestamme eettisen kysymyksen äärellä. Olemme tietoisia muiden katsojien katsomisesta ja näin itse *katsojuus* on katseen kohteena. Tämä vuorovaikutuksellinen katsominen on erityislaatuista elävälle

esitystilanteelle.⁷ Ajatuksen voi viedä pidemmälle ja väittää, että esitys on itse asiassa etiikan kysymisen äärellä siitä huolimatta, käsitteleekö esitys varsinaista eettistä ongelmaa. Tämä johtuu teatterin yhteiskunnallisesta ja poliittisesta luonteesta itsestään. Kuten teatteriohjaaja Denis Guénoun toteaa, on teatteri olennaisesti poliittinen sen ihmisiä yhteen kokoavan, julkisen luonteensa vuoksi. Teatterin poliittisuus ei johdu niinkään siitä, Guénoun sanoo, mitä teatterissa esitetään, vaan siitä, että siellä ylipäänsä esitetään.⁸ Voidaan siis ajatella, että teatterin ele itsessään muodostaa aina kysymyksen arkkietiikasta ja että etiikan alkuperän kysyminen on teatterin yhteisön koollekutsumisen perustavanlaatuinen ele.

Se, että moraalien ja etiikan pohdiskelu ei tuntunut minulle olennaiselta oikeustieteellisessä, johtui myös siitä syystä, että sitä ei opiskeltu. Yhteiskuntamme, oikeusjärjestelmämme ja sitä myöten myös oikeustieteen opiskelu on voimakkaasti oikeuspositivistinen. Kuten oikeusfilosofian ja rikosoikeuden tutkija Ari Hirvonen toteaa, olemme ”lain ja oikeuden läpikäylyttämiä” ja kysymys oikeudesta ja moraalista on vetäytynyt marginaaliin. Oikeuden ilmeneminen positiivisina, muodollisesti pätevinä, läpinäkyvinä ja tehokkaina oikeusnormeina vastaa Hirvosen mukaan maailmassaolon tapaamme ja toimii osana tavoiterationaalista systeemiä, joka takaa modernin yhteiskunnan oikeudenmukaisuuden ja toimivuuden.⁹ Tämähän on tietysti myös hyvä asia: olisi melko hankalaa asettaa kaikki oikeuskysymykset moraalisen keskustelun alaiseksi. Ajattelen esimerkiksi, jossa jokaisessa tienristeyksessä pitäisi käydä neuvottelua siitä, kuka menee ensin...

Näin ajateltuna etiikka ja moraalit eivät varsinaisesti kuulu yhteiskunnan ja oikeusjärjestelmän piiriin - oikeuden ja taiteen välisestä suhteesta voikin mielestäni nähdä kiinnostavalla tavalla siten, että taide mahdollistaa moraalisen keskustelun oikeuspositivistisen ja normatiivisuuteen perustuvan järjestelmän ulkopuolella ja että taide mahdollistaa näin keskustelun perimmäisestä etiikasta eli arkkietiikasta.

⁷ Ridout 2009, 14-15.

⁸ Guénoun 2007, 13-15.

⁹ Hirvonen 2000, 12.

Perimmäisen etiikan kysymisen kautta huomaan löytäväni myös kysymyksen uskonnosta. Itse koen löytäneeni taiteesta paikan, joka täyttää jonkinlaista uskonnon kaipuutani; Taiteen ääressä voin olla perustavanlaatuisen olemisen ja sen mielekkyyden kysymisen äärellä. Uskallankin väittää, että taide on tästä syystä äärimmäisen tärkeää oikeuspositivistisessä ja tavoiterationaalisessa yhteiskunnassamme, joka suhtautuu pakkomielteenomaisesti hallintaan, rationaalisuuteen ja tehokkuuteen.

Levinasin kasvot

Kysymykseen etiikan merkityksestä suhteessa teatteriin ja näyttämöön olen löytänyt vastauksia tähän mennessä parhaiten ranskalaisen filosofin Emmanuel Levinasin ajattelusta. Levinasille etiikka ei ole pelkästään filosofian osa-alue, vaan koko filosofisen ajattelun perusta. Levinasin ajattelun mukaan etiikan ytimessä on suhde toiseen ihmiseen ja toiseuteen, joka ei ole palautettavissa omaan kokemukseen. Tämä toiseus saa Levinasilla ilmentymänsä *kasvoissa*, joiden kammottavaa outoutta ja syvyyttä tietoisuuteni ei voi ottaa haltuun, mutta jotka esittävät minulle eettisen vaatimuksen muodossa ”älä tapa”: Joudun toisesta noiden kasvojen kautta vastuullisiksi, halusin sitä tai en. Levinas kirjoittaa, että ”kasvojen tavoittaminen on alun perin eettistä”¹⁰, eli se mitä kasvot ovat, ei palaudu havaintoon. Levinasin etiikan pohjalta löytyykin ajatus, että yhteyttä toiseen ei tarvitse ajatella tietona, vaan yhteys toiseen ihmiseen voi olla myös läheisyyttä, kasvokkain oloa, astumista yhteisöön.¹¹ Levinasin mukaan perinteisen länsimaisen filosofian etiikka - kuten Aristoteleen *ethos* - keskittyi olemiseen ja itsen kehittämiseen ja tämä oli juuri sen ongelma.¹² Olemisen ja itsen sijaan etiikassa tulisi sen sijaan lähteä radikaalisti liikkeelle *toisesta*. Englantilainen teatterintutkija Nicolas Ridout sijoittaa Levinasin ajattelun historiallisen kontekstiin ja toteaa, että se on voidaan nähdä - ja on myös nähty - mahdollisuutena hahmottaa teatterin etiikkaa modernin rationaalisuuden aikakauden eettisten kriisien jälkeen.¹³ Levinasin ajatuksia

¹⁰ Levinas 1996, 73.

¹¹ Mts., 13.

¹² Ridout 2009, 52.

¹³ Tästä Ridout esittää esimerkkinä toisen maailmansodan aikaiset kauheudet, kuten Natsien keskitysleirit.

myötäillen esityksen voi nähdä omaan subjektiviteettiin sukeltamisen sijaan mahdollisuutena kohdata toinen ja toisen hauraus.¹⁴

Levinasin ”kasvotusten olo” -ajattelu onkin inspiroinut teatterin ja performanssin tekijöitä esityksen etiikan tutkimisessa. Kasvotusten olossa¹⁵, on kysymys toisen eettisestä kohtaamisesta ja vastuun ottamisesta toisesta - oman haavoittuvuutensa molemminpuolinen paljastaminen mahdollistaa avoimuuden, dialogin ja erilaisuuden hyväksymisen. Tässä mielessä esitys voisi ”lunastaa uudelleen” paikkansa moraalisenä instituutiona nimenomaan kohtaamisen paikkana.¹⁶

Toisaalta Ridout toteaa, että Levinasin ajattelu suhteessa teatteriin on jo lähtökohtaisesti ongelmallista. Millä tavalla esitys voi todella olla toiseuden kohtaamista eikä vain empatiaa ja samanmielisten hymistelyä? Millä tavalla esitys voisi paljastaa, asettaa kohdattavaksi radikaalisti toisen; Voisiko se tapahtua esimerkiksi outouden, häiritsevyyden, katkoksen kautta?¹⁷

Konkreettisena teosesimerkkinä Levinasin kasvoihin liittyen haluan tuoda esiin tänä keväänä ensi-iltansa saaneen Tuntematon pakolainen - dokumenttielokuvan. Elokuvan loppukohtauksessa, joka tapahtuu pakolaisleirillä, tuntemattomaksi jäänyt poika tuijottaa kameraan usean minuutin ajan. On vaikea sanoa, kuinka kauan tuijotus kestää, sillä aika pysähtyy. Taustalla toiset lapset leikkivät, aikuiset keskustelevat, joku kävelee ohi vauva sylissä. Poika tuijottaa järkähtämättä kameraan, totinen ilme pysyy kasvoilla, katse ei väisty. Nuo kasvot ovat konkreettinen esimerkki Levinasin kuvailemista kasvoista... en voi kääntää katsettani pois, vaan se on lukittu tuohon katseeseen, joka esittää minulle tyhjentyttömän eettisen kysymyksen ja vaateen.

Etiikka näyttäytyy itselleni hyvin ihmiskeskeisenä. Koen myös tämän hyvin ongelmalliseksi. Ajatus ilmastonmuutoksesta aiheuttaa minussa jatkuvaa

¹⁴ Ridout 2009, 8.

¹⁵ Kohtaamista voidaan ajatella sekä suhteessa yleisö-esiintyjä että yleisö-esitys.

¹⁶ Ridout 2009, 54. Ymmärrän Ridout'n viittaavan tällä uudelleenlunastamisella mm. siihen moraaliseen tehtävään, joka mm. antiikin tragedialla katsotaan olleen.

¹⁷ Ridout päättyy omassa ajattelussaan siihen (suhteessa Platonin uudelleentulkintaan), että teatterin eettinen potentiaali piilee juuri siinä hetkessä, kun teatteri luopuu eettisyydestään. Mts., 70.

huolta - miten voisin teatterintekijänä puhua etiikasta ohittamatta tätä problematiikkaa - eikö yhteisö ole muutakin kuin ihmisten välinen yhteisö? Voisiko näyttämöä ajatella myös paikkana, jossa etiikka olisi muutakin kuin ihmiskeskeisyyttä? Kuvataiteilija Terike Haapoja on pohtinut paitsi teatterin merkityksellisyyden perustaa paitsi ihmisten välisenä kanssakäymisenä, myös teatterin eettisestä ulottuvuutta suhteessa ei-inhimilliseen. Arnold Bearleantin ajatuksia mukaillen Haapoja kirjoittaa, miten *toisessa* aukeavan syvyyden ratkaisematon mysteeri on teatterin mahdollisuus ja ehto, ja tuossa ratkeamattomuudessa aukeaa teatterin eettinen tila - tässä toisen kasvojen tuijottelussa on myös mahdollisuus ajatella kysymystä suhteesta muuhunkin kuin ihmiskeskeiseen ajatteluun, sillä kysymys ei-inhimillisen tavoittamattomuudesta palautuu samaan kysymykseen toisen kasvojen käsittämättömyydestä ja niiden asettamasta eettisestä vaateesta.¹⁸ Näin Levinasin ajattelun valossa näyttämön perustavanlaatuisen merkityksen kysyminen asettuisi myös mielekkäällä tavalla suhteessa ei-inhimilliseen. Kasvot eivät siis välttämättä ole ihmisen kasvot, vaan mahdollisesti myös luonnon tai eläimen kasvot.

Kysymys Levinasin etiikasta ja näyttämöstä täydentyy päässäni vielä ranskalaisen filosofin Philippe Lacoue-Labarthen ajatuksilla subjektin mimesiksestä. Lacoue-Labarthen ajattelussa subjekti on jatkuvassa mimeettisessä suhteessa ”toisiin” subjekteihin, jotka pitävät sitä otteessaan ja joiden äänet halkovat subjektia omilla äänillään. Samalla tavoin kuin Lacoue-Labarthe ajattelen, että olen taiteilijana aina opettajieni, kollegoitteni, taiteilija-idoleitteni, ystäväni, perheeni ja rakkaitteni äänien kyllästävä ja halkoma. En tiedä, kuka minussa puhuu milloinkin, ja lopulta *toiseuden* kohtaaminen on myös näiden omassa päässä kaikuvien *toisten* äänien kanssa käytävää loputonta keskustelua.¹⁹

Minulle Levinasin ajattelu toimii yhtenä reittinä näyttämön etiikan ajatteluun. Samalla tavoin, kuin Levinasille etiikka on perimmäistä filosofiaa, on näyttämö minulle pohjimmiltaan moraalin ja etiikan kysymisen, ilmenemisen ja toteutumisen paikka. Dramaturgi ja filosofi Pärttyli Rinne on todennut, että

¹⁸ Haapoja 2011, 80.

¹⁹ Hirvonen ja Lindberg 2009, 13.

Levinasin kasvot voivat myös toimia vertauskuvana taiteesta itsestään, sen ihmettelystä ja kohtaamisesta. Rinteelle taiteilijan suhde taiteeseen tulisikin tarkoittaa taiteen merkityksen ja ensimmäisen taidekäsitteilyn kysymistä: ”Miksi tehdä taidetta? Kenelle tai mille kokee olevansa vastuussa siitä mitä tekee?”, kysyy Rinne.²⁰ Mielestäni Rinteen ajatus summaa hyvin yllä esitetyt ajatukset.

Kokemukseni mukaan asettamani kysymys teatterin arkkieettisyydestä rakentuu aina suhteessa ympäröivään todellisuuteen ja aikaan, johon suhteessa taidetta tehdään. Kaiken keskellä on kuitenkin kysymys taiteen merkityksestä ja ensimmäisen taidekäsitteilyn kysyminen.

Žižek ja taide

Ohjaaminen tuntuu olevan ns. henkimaailman hommia. Se, mitä ajattelen *taiteesta* voin yrittää ”ymmärtää” intuitiivisesti, mutta sitä on vaikea käsitteellistää analyyttisen ajattelun kautta. Ehkä tästä syystä olen hellinyt slovenialaisen Slavoj Žižekin yhtä määritelmää taiteesta. Žižek ei itse puhu teatterista, ja hänen esimerkinsä löytyvät usein lähinnä elokuvan parista. Minulle Žižekin ajatukset soveltuvat kuitenkin myös esityksen taidekäsitteilyn hahmotukseen.

Kirjoittamassaan esseessä filosofi Janne Kurki analysoi Žižekin ajatusta taideteoksesta seuraavasti:

”Taiteellisen toiminnan menestyneisyys riippuukin taiteilijan kyvystä manipuloida taitavasti taideteokselle keskeistä tyhjyyttä ja sen resonointia niissä elementeissä, jotka piirittävät tuota tyhjyyttä. Jopa kaikkein harmonisin taideteos on tässä mielessä *a priori* fragmentaarinen. Täten voidaan selittää ”Milon Venuksen paradoksi”: kyseisen patsaan torsoutta ei koeta puutteena, vaan siitä on tullut positiivinen tekijä patsaan esteettisessä vaikutuksessa.”²¹

Taideteoksen vaikuttavuus tai merkittävyys liittyy toisin sanoen Žižekillä siihen, miten taideteoksen elementit resonoivat taideteokselle keskeisen

²⁰ Rinne 2004.

²¹ Kurki 2004, 22.

tyhjyyden ympärillä, eli miten kirkkaasti tai tarkasti teoksen keskeinen tyhjyys, tai tarkemmin ottaen fantasian²² lävistäminen kauneutena tai kauhuna - artikuloituu. Esimerkkinä siitä, että keskeisen tyhjyyden täydentämisyritykset - jotka Žižek toteaa *kitschin* strategiaksi - eivät onnistu ovat esimerkiksi yritys täydentää Milon Venuksen torso-patsaan puuttuvat ruumiinosat tai esimerkiksi kirjoittaa romaani aiheesta, mitä Emily Brontën *Wuthering Heights* -romaanin Heathcliffe puuhaili ennen kuin palasi takaisin nummille menestyksekkäänä ja rikkaana miehenä: tällaiset täydentämisyritykset ovat aina korvattavissa ja siten *a priori* sekundäärisiä. Siinä missä fantasia peittää reaalisen, kauhun ja mahdottomuuden, Žižekin mukaan todellinen taide - erona melodraamasta ja kitschistä - lävistää fantasian ja tuo esiin alkuperäisen mahdottomuuden. Tähän perustuu taiteen traumaattinen vaikutus, kyky paljastaa (itse lisäisin tähän: kauneudessaan ja tarkkuudessaan) jotain kammottavaa.²³ Tähän on helppo samaistua, ja haluan antaa teosesimerkin asian tiimoilta.

Olen käyttänyt useaan otteeseen ennakkosuunnitteluprosessissa²⁴ kuolemanpelon aiheesta puhuessani David Lynchin elokuvia, ja eritoten *Mulholland Drive* -elokuvan kohtausta, jossa mies haluaa kohdata häntä riivaavan kaamean painajaisen rekonstruoimalla unen oikeassa elämässä. Kyseessä on kohtaus amerikkalaistyyllisessä diner-ravintolassa, jonka takana sijaitsevalla autiolla kujalla mies on unessaan kohdannut kammottavan hahmon, jonka kasvot eivät jätä miestä rauhaan. Hän kertoo unesta tuttavallensa - tuttava on myös unessa läsnä - samaisessa kahvilassa ja pyytää tätä avuksi näyttelemään unen tapahtumat oikeassa todellisuudessa, jotta pääsisi eroon riivaavasta unestaan selvittämällä, mitä kujalta ”oikeasti” löytyy. Tuttava suostuu miehen pyyntöön, ja kun unesta löytyneet koordinaatit ovat samassa konstellaatiossa (tuttava seisoo baaritiskillä, tekee jonkun sovitun eleen jne.) ja miehet kävelevät ulos ravintolasta kohti takakujaa, alkaa unen todellisuus jo elokuvan katsojan näkökulmasta sekoittumaan oikeaan todellisuuteen - lopulta mies todella kohtaa kujalla häntä vaanivat hirvittävät

²² Fantasian, reaalisen ja imaginäärisen käsitteet liittyvät ranskalaisen psykoanalyytikon Jacques Lacanilta käsitteisiin, joita Žižek määritelmässään käyttää, ja joita Kurki avaa esseessään tarkemmin.

²³ Žižekissä kiinnostavaa on juuri se, että hän soveltaa psyyken dynamiikan toimintaa teoretisoivia käsitteitä mm. analysoidessaan elokuvia, kuten *Pervert's Guide to Cinema* -dokumenttielokuvassa, jossa Žižek käy läpi Hollywood-elokuvia omintakeisella tyyllillään.

²⁴ Mm. Etydissä *Sent på jorden* ja etenkin klassikko-ohjauksessani *Syntymäpäiväjuhlat*.

kasvot, jotka vilahtavat hetkeksi myös valkokankaalla. Mies vaipuu kuolleena maahan, tuttavansa käsivarsille. Eikö tässä kohtauksessa ole kysymys ole juurikin tuosta fantasian läpäisevästä traumaattisesta reaalisen kohtaamisesta?²⁵

Žižek on toiminut inspiraationa näyttämölliselle ajattelulleni, jonka ytimessä on maailman ihmettely näyttämön taiteen kautta; Žižekin käsitteitä käyttäen haluaisin ajatella, että näyttämön keskiössä on fantasian lävistävä tyhjyys, joka asettaa jatkuvasti ja loputtomasti kysymyksen arkkietiikasta. Tässä on mielestäni hieno määritelmä taiteelle.

Taide ja moraalit; Andrei ja kuohkeat sielut

Esitin aiemmin ajatuksen taiteen merkityksen kysymisestä, jota ajattelen usein ohjaajana. Minkä takia teen esityksiä, minkä ääreen haluan ohjaajana kutsua ihmiset koolle? ”Miksi tehdä taidetta? Kenelle tai mille olen vastuussa siitä mitä teen?

Kävin tätä opinnäytettä varten läpi koulun aikaiset ohjaussuunnitelmani. Valitsemani näkökulmat tai väitteet - joita olen ottanut suhteessa esityksen pohjana olleisiin teksteihin - ovat olleet niiden perusteella seuraavanlaisia (näytelmän nimi suluissa):

- *Usko ja toivo parempaan tulevaisuuteen (Sent på jorden);*
- *Vapautuminen (Syntymäpäiväjuhlat);*
- *Naivistinen usko romanttiseen rakkauteen (En natt i mörkret - på spaning efter kärlekens vildaste stränder);*
- *Rakkaudenosoitus kuolleille (Antigone Reloaded); ja*
- *Ihmiskeskeisen ajattelun kyseenalaistaminen ja siihen liittyvä lohdullisuus ja toivo (Perplex)*

Olen yrittänyt miettiä, miten olen päätenyt näihin aiheisiin. Niiden perusteella maailmankuvani näyttää ihmeen kristillisenä - sieltä nousevat esiin keskeisinä usko, toivo ja rakkaus (jotka ovat myös kristinuskon teologisia

²⁵ Omassa näyttämösovituksessani klassikko-ohjauksessani eli Pinterin Syntymäpäiväjuhlassa - jossa pyrin kyseisestä kohtauksesta inspiroituneena - löytämään näyttämöllisen muodon eksistentialistiselle kuoleman ja kauhun kohtaamiselle. Sama teema eli kuoleman eli mahdollottoman toiseuden kohtaaminen on toistunut useasti muissakin ohjauksissani.

hyveitä). Jos minulla on vapaus valita mitä haluan väittää maailmasta esityksen kautta, miksi haluan puhua toivosta, kauneudesta ja rakkaudesta enkä jostain muusta?

Luulen ymmärtäväni, mitä venäläinen elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski tarkoittaa todetessaan, että taiteilijan luomisen vapaus ei oikeastaan ole vapautta, vaan taiteilijaksi astuessaan ihminen ”joutuu oman taiteilijankohtalonsa vangiksi”²⁶. Tarkovskin ajattelussa tässä on kyse velvollisuudesta, jota taiteilijalla on taidettaan ja yleisöään kohtaan, mutta luen ajatuksen myös siten, että taiteilijan on puhuttava siitä, mistä on puhuttava, mistä on pakottava tarve puhua.

Tunnistan ohjaisaiheista myös suhteeni Tarkovskin humanistiseen käsitykseen taiteen moraalisesta tehtävästä. Vaikka Tarkovskin kristillinen päätös on välillä vähän liikaa, on vaatimus taiteen moraalisesta tehtävästä toiminut minulle jonkinlaisena johtotähtenä tai jopa uskonkappaleena. Minun on nimittäin vaikea keksiä parempaa tehtävää kuin se, minkä Tarkovski on poeettisesti nimennyt taiteen keskeiseksi tehtäväksi - ihmisen valmistamisen kuolemaa varten, sielun kuohkeuttamisen ja sen suuntaamisen kohti hyvää.²⁷ Minua koskettaa paitsi Tarkovskin toivo ja usko hyvään ihmisessä, myös usko siihen, että taide voi olla ihmistä moraalisesti jalostavaa ja ihmiskunnan yhteiseloa vahvistavaa.²⁸

Olen miettinyt paljon kysymystä taiteen jalostavasta funktiosta. Haluan uskoa, että taiteella todella on ihmistä jalostava tehtävä, ja itse ainakin koen, että taiteella on ollut minuun sellainen vaikutus. Omassa taiteessani haluan jakaa eksistentiaalisen kokemuksen kauneudesta ja subliimista - se liittyy kaipuuseen, toiseuden tai mahdottoman rajapinnan kohtaamiseen (tästä esimerkkinä tähtien tai horisontin tuijottelu) - joka saa sieluni kajahtelemaan ja pyrkimään kohti kauneutta, totta ja hyvää. Tämä kokemus subliimista onkin minulle lopulta esitysteni keskeinen aihe.

²⁶ Tarkovski 1989, 217.

²⁷ Mts., 73. Samalla Tarkovski toteaa, että taiteen tehtävänä ei ole levittää aatteita tai saamaan ihmiset omaksumaan ajatuksia.

²⁸ Tämä liittyy perenniaalisen humanismin käsitteeseen, jonka perusta on Platonin ja Aristoteleen filosofiassa ja liittyy edelleen itselleni tunnistettavaan transmoderniin maailmankuvaan, josta ohjaajantyyön lehtori Eero-Tapio Vuori on joskus minulle vinkannut. Huhmarniemi 2001, 491-495.

SAUNAKOHTAUS.

Istun löylyssä Levinasin, Žižekin ja Tarkovskin kanssa.

Keskustelussa tuskin päästään lopulliseen yksimielisyyteen taiteen, etiikan ja moraalin suhteesta, mutta uskallan löylynheiton lomassa esittää arvon herroille oman synteesini siitä, miten heidän ajattelunsa ymmärrän suhteessa teatterintekijänä: ”Taiteen ytimessä - jonka ympärillä resonoivat teoksen tarkkoihin henkilökohtaisiin havaintoihin perustuvat elementit jatkuvasti virtaavissa ja muuttuvissa kauneuden konstellaatioissa - sijaitsee alkuperäinen tyhjyys, joka asettaa jatkuvasti ja lakkaamatta kysymyksen etiikan alkuperästä ja ihmisen elämän merkityksestä.” Ennen kuin Tarkovski ehtii avata suutaan, ehdin lisätä ” - ja taiteen tehtävänä on jalostaa ihmistä ja suunnata häntä kohti kaunista ja hyvää!”

Sivuhuomatuksia taiteen poliittisuudesta

Vuoden 2007 toimin Todellisuuden tutkimuskeskuksessa (jäljempänä ”TTK”) tutkimusvastaavien Pilvi Porkolan ja Janne Saarakkalan ohjaajan assistentteina. Aiheena oli: *Miten esittää yhteiskunnallista aihetta?* Muistan, että aihe ei herättänyt minussa minkäänlaisia intohimoja, kun kuulin siitä ensimmäisen kerran. Ajatukseni oli silloin - ja on tavallaan edelleenkin - että minua ei yksinkertaisesti kiinnosta yhteiskunnallisuus ja poliittisuus, ainakaan päiväpolitiikka. Lisäksi ajattelin, että taiteen ja politiikan suhde on jotenkin liian hahmoton ja epäinspiroiva. Tuolloin tuntuu olleen vielä käynnissä monenlaisia asiaan liittyviä keskusteluja, joiden anti oli suurin piirtein ”kaikki on poliittista”. Miten lähestyä jotain niin harmaata ja isoa aihetta - oli muistaakseni reaktioni tutkimusaiheeseen.

Luonnollisesti näkökulma avartui ja tarkentui vuoden aikana työpajojen, esitysten, interventioiden ja kansainvälisen yhteistyön myötä. Isoin anti oli tiettyyn tutkimukselliseen teemaan sitoutuminen, jonkinlainen oivallus siitä, että taiteilijana olen väistämättä suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja ohjaamani esityksen väistämättä väittävät siitä jotain.

Haluan vielä avata kahta havaintoa taiteeseen ja poliittiseen liittyen:

Ensimmäinen liittyi TTK:lla pidettyyn demoon ja siihen liittyvään keskusteluun, jossa puhuttiin teatterin poliittisuuden mahdollisuuksista. Minulle jäi mieleen erään nuorisojärjestöpoliitikon kommentti, joka meni suurin piirtein seuraavasti - *poliittinen taide ei oikein osu maaliinsa, vaan menee aina vähän ohi*. Voi olla, että muisto on epätarkka, mutta minua ajatus jäi mietityttämään. Missä mielessä taideteos voi koskaan olla poliittinen? Eikö taiteen idea ja olemus ole juuri siinä, että se ei voi puhtaasti sitoutua mihinkään poliittiseen agendaan, vaan sen keskiössä on oltava tyhjiys ja vapaus? Tähän palaan seuraavassa kappaleessa. Poliittisen taiteen lähtökohtainen ongelma ja paradoksaalisuus on tässä: Jos teos ”osuisi maaliinsa” yllä mainittua ilmaisua käyttäen, olisi se propagandaa (tai mainos) ja siten se ei mielestäni enää olisi taidetta.²⁹

Toinen havainto liittyy Kööpenhaminan vierailuun TTK:n kanssa vuonna 2007. Kyse oli Eurooppalaisesta yhteistyöprojektista, jossa oli mukana tekijöitä meidän lisäksi Ruotsista, Tanskasta, Saksasta sekä Isosta-Britanniasta, josta mukana oli The Red Room -niminen, yhteiskunnallisesti kantaaottava ja radikaalisuudestaan tunnettu teatteriryhmä. Muistan keskustelun, jossa The Red Roomin dramaturgi purki turhautumistaan siitä, että yhteistyöprojektin esitykset eivät olleet riittävän poliittisia ja provokatiivisia. Lisäksi hän oli tuhtunut *Lumo I - esitys uudesta työstä* -esityksestämme, jonka oli ohjannut Pilvi Porkola ja jossa toimin esiintyjänä. Dramaturgin mielestä oli perin kyseenalaista, että keikistelimme marmoroitujen työkalujen kanssa ja esittelimme näkymättömiä taideteoksia, kun samanaikaisesti maailmassa - ja keskuudessamme Euroopassa - kärsittiin merkittävistä humanitäärisistä kriiseistä. Muistan olleeni tuhtumuksesta äimissäni, enkä osannut kuin vasta jälkikäteen muotoilla vastauksia ja argumentteja dramaturgin kärkeviin mielipiteisiin. The Red Roomin oma esitys samalla festivaalilla käsitteli Ison-Britannian maahanmuuttopolitiikkaa - aihe, joka nyt on aivan eri tavalla Suomessakin ajankohtainen kuin tuolloin - ja oli hyvin yhteiskuntakriittinen. Esityksen keinoihin kuului melodraaman lisäksi videoprojisoinnit, joissa esiteltiin dokumentaarista materiaalia, jossa

²⁹ Tarkovski viittaa kirjassaan Tolstoin päiväkirjamerkintään 21.3.1858: ”Poliittinen sulkee pois taiteellisen, sillä vakuuttaakseen on edellisen oltava yksipuolista!” Tarkovski 1989, 81.

näkyi silvottujen ihmisten ruumiita. Viesti oli, että nämä kyseiset ihmiset kohtasivat karmivan kohtalonsa siitä syystä, että heidän turvapaikkahakemuksensa oli hylätty. Kotimaahan palauttaminen aiheutti näiden ihmisten kuoleman, ja oli toisin sanoen näille ihmisille byrokraattinen päätös oli kuolemantuomio. Aihe oli todella riipaiseva, mutta itse esitys oli aivan hirvittävän huonoa teatteria - osoittelevaa, alleviivaavaa ja mielikuvituksetonta tykitystä, jossa katsojalle ei jäänyt mitään oivaltamisen tilaa. Jälkikäteen olisin halunnut sanoa, että tarkoitus *ei* pyhitä keinoja, tai että vaikka aihe on huutavan tärkeä, se ei kuitenkaan ole tekosyy huonolle esitykselle. Olisin myös halunnut sanoa, että ainoa aihe, mistä taiteilija voi puhua, on se aihe, mistä hän kokee pakottavaa tarvetta puhua. Oivaltavuus ei voi lähteä yleisestä vaan taiteilijan tarkasta havainnosta, joka Red Roomin esityksestä mielestäni tyystin puuttui.



Lopputyöni taiteellinen osio *Paratiisi* on myös herättänyt minussa yhteiskunnallisia kysymyksiä. Esityksen ideana oli lähestyä – 40-vuotiaan porvaritaustaisen valkoisen heteromiehen maailmankuvan ja sen mukaisen lähestymiskulman hyvin tiedostaen – ohjaajan henkilökohtaista maisemaa ja sen jakamista. Minulle esitys oli myös sen kysymistä, minkälaisen esityksen voin tehdä tässä ajassa ja yhteiskunnassa. En pidä itsestäänselvyytenä sitä, että voin toteuttaa esityksen Teatterikorkeakoulun isoimmalle näyttämölle, rakennuttaa sinne hulpea lavastus ja puhua itsestäni ja kesämökillä olemisen

autuudesta. Ajattelen – vaikka en kenties riittävän usein - että olen todella etuoikeutetussa asemassa. Olen saamassa päätökseen toista korkeakoulututkintoa, joista ainakin kuulemani legendan mukaan ensimmäinen eli oikeustieteen kandidaatin tutkinto oli halvin ja jälkimmäinen eli teatteriohjaajan kallein, hävittäjälentäjäkoulutuksen jälkeen. On siis ehkä perusteltua yhteiskunnan näkökulmasta kannalta kysyä, että mitä minun taiteilijana odotetaan tehtävän, tai pikemminkin, mitä minä itse odotan itseltäni taiteilijana suhteessa yhteiskuntaan. Mikä oikeus minulla on tehdä taidetta? Mistä taiteessa pitäisi puhua juuri nyt? Onko taiteessa perusteltua puhua - yhteiskunnan hulpeilla varoilla - mökillä olemisesta ja omista henkilökohtaisesti havainnoista, kun lähellä on sotaa, kurjuutta, kärsimystä?



4. AIHEISTA

Yritän tässä kappaleessa suunnata katseeni taaksepäin ja tarkastella aiemmin ohjaamiani esityksiä sekä näkökulmia suhteessa esitysten lähtökohtana olleisiin teksteihin. Yritän hahmottaa, mistä olen halunnut ohjaamieni esitysten kautta halunnut puhua, tarkastella tai väittää. Miten tekemäni aiheiden ja tarkastelukulmien valinnat heijastavat eetostani ja taidekäsitystäni, joita avasin edellisessä kappaleessa? Aloitan suhteistani teksteihin ja hahmoihin, ja etenen sitten käsittelemään ajatuksiani näytelmätekstien parissa työskentelystä, päätyen lopulta kokemuksiini omien tekstien kirjoittamisesta näyttämölle.

Suhteesta hahmoihin - Rakkauskirjeitä Josef K:lle ja Antigonelle (sekä Hsiehille)

Näin jälkikäteen pystyn nimeämään, että yksi keskeinen minua puhutteleva teema on *kohtuuttomuus*. Kohtuuttomuuden aihe on teatterissa hyvin keskeinen. Draama käyttää keinoinaan kärjistämistä ja liioittelua, mutta kohtuuttomuus on kiinnostavaa, sillä se saa aikaiseksi minussa sielullista liikehdintää ja brechttiläisittäin ajatellen tuo kohtuuttomuus pakottaa minut katsojana ottamaan moraalisen position käsiteltävään asiaan.³⁰ Olen miettinyt, mikä tekijä yhdistää niitä tekstejä, joita olen halunnut lähestyä näyttämön kautta? Huomaan että kohtuuttomuuden aihe on ollut keskeinen useassa valitsemissani näytelmätekstissä - etenkin Kafkan *Oikeusjutussa*, Büchnerin *Woyzeckissa*, Pinterin *Syntymäpäiväjuhlissa* ja Sofokleen *Antigonessa*. Kaikissa on sama perusasetelma - keskellä seisoo kohtuuttomien olosuhteiden armoilla oleva hahmo, jolla ei ole tilanteesta minkäänlaista ulospääsyä. Hahmo yrittää toimia parhaansa mukaan pyristellä vapaaksi, mutta tuhoutuu vääjäämättä. Draaman mekaniikkaan kuuluu toki jo lähtökohtaisesti strategia, jossa protagonistia laitetaan mahdollisimman tukalaan tilanteeseen, ja seuraavaksi kasataan esteitä hahmon tavoitteiden eteen.³¹ Itselleni kyse on enemmänkin eksistentiaalisesta havainnosta, hahmon sisään menemisestä; huomaankin lähestyväni poikkeuksetta

³⁰ Muistiinpano Draaman perusteet -kurssilta (2010): Draama olettaa tietyn moraalisen pohjan, jonka kautta tunteet manifestoidaan kun taas eppinen teatteri pakottaa katsojan pohtimaan moraalialue valinnan tekemiseen pakottamisen kautta.

³¹ Aristoteles toteaa, että tragedia pyrkii kuvaamaan hahmot "parempina" kuin mitä he todellisuudessa ovat. Aristoteles, 13.

näytelmätekstejä tällä tavoin - hahmoihin samaistumisen kautta. Minulle kyse ei kuitenkaan ole niinkään hahmon psykologiasta³², vaan haluan kysyä tietynlaista arkkietiikkaa, joka samaistumieni kohteena olevien hahmojen taakse kätkeytyy. Voi olla, että yritän laittaa itseni hahmon positioon, kysyäkseni omaa luonnettani ja eetostani. Käytän alla kahta esimerkkiä, joissa hahmo on ollut keskeinen lähtökohta esityksen aiheen kannalta.

Ensimmäinen esimerkki löytyy Kafkan *Oikeusjutusta*, joka on tekstinä minulle erityisen rakas. Tunnen erityistä empatiaa tarinan keskushenkilöä Josef K:ta kohtaan. Olen joskus todennut Maarit Ruikalle, että jos haluaisin tehdä vain yhden näytelmän uudestaan ja uudestaan, se olisi näyttämösovitus *Oikeusjutusta*³³. Tarina on yksinkertaisuudessaan seuraava: Arvostetussa asemassa oleva, kaikin puolin säntillistä elämää toteuttava Josef K huomaa eräänä aamuna tulleen pidätetyksi. Hän pyrkii kaikin keinoin vapautumaan syytöksistä ja taistelemaan kohtalooaan vastaan, mutta mitä enemmän hän yrittää, sitä mahdottomammaksi tehtävä osoittautuu. Josef K teloitetaan lopulta ilman, että hänelle koskaan selviää, mistä häntä edes syytettiin. Minulle *Oikeusjutun* näyttämösovituksen keskeisin kohta se, jossa Josef K. intoutuu pitämään puheen julkisessa kuulemistilaisuudessaan. Josef K puolustaa koppavasti omaa moraalikäsitteistään ja kyseenalaistaa hänelle käsittämättömänä ja moraalittomana näyttäytyvä oikeuden toimivallan. Omasta eetoksestaan ja yleisön kannustuksesta hurmaantuneena Josef K ei ymmärrä lainkaan mistä todella on kysymys, ja ainoastaan huonontaa puheenvuorollaan oikeudellista asemaansa. Tästä kaameasta väärinymmärryksestä ja samanaikaisesta *hybriksestä* - joka tuo mieleen antiikin tragedian hahmon kohtalokkaan uhman jumalia kohtaan - syntyy traagista komediallisuutta, mutta tavallaan tämä teatterillinen kohta (sillä Josef K seisoo samanaikaisesti näyttämöllä ja oikeuden istunnossa) romaanin sisällä on minulle myös kuva teatterista: esityksestä, jossa Josef K vaatii oikeutta itselleen, vaikka ei tiedä mitä oikeastaan edes vaatii ja suhteessa mihin. Kafkan nerokkuus on mielestäni siinä, että Josef K:n lisäksi myös

³² Sana *ethos* viittaa alkuperäisesti hahmoon tai luonteeseen (engl. *character*), ja kuten Ridout toteaa, etiikan kannalta ole niinkään kiinnostavaa tutkia hahmoa psykologisesta näkökulmasta, vaan pohtimalla, mitä hahmon luonteeseen kuuluu ja mitä ei. Aristoteleen ajattelun mukaan etiikka on yksilön luonteen ominaisuus, ja etiikan (ja elämän) tarkoituksena on yksilön jalostuminen kohti hyvää. Ridout 2009, 3, 9-10.

³³ Toinen oikeustieteelliseen ohjaamistani spexeistä oli sovittamani Kafkan *Oikeusjuttu*.

lukija jää tietämättömäksi, mistä Josef K:n oikeusjutussa oli lopulta kysymys. Olennaista asetelmassa onkin juuri se, että alkuperäistä syytä ei Josef K:n kohtuuttomalle kohtalolle voida nimetä. Absurdi ja traaginen komiikka liittyy tilanteen älyttömyyteen ja kohtuuttomuuteen, johon myös minun on lukijana samaistuttava, sillä en ole Josef K:n yläpuolella vaan yhtä tietämätön oikeuden sisällöstä. Asetelma paljastaa kaaoksen ja kauhun, mikä näennäisen järjestyksen alla piilee: ei ole olemassa mitään oikeutta. Oikeusjutun absurdi asetelma ja samaistuminen Josef K:n kohtaloon pakottaa minut näin kysymään ei niinkään positiivista oikeutta vaan lain perimmäistä kysymystä, lain kysymystä itsessään. Kysymys etiikasta, jonka Oikeusjuttu asettaa, ei voi tästä syystä koskaan tyhjäntyä.

Toisen näkökulman arkkietiikkaan olen löytänyt Sofokleen tragediasta Antigone, jonka parissa työskentelimme uusi musiikkiteatteri -kursilla vuosina 2013-2014 ja sittemmin kesällä 2015 Ateenassa. Antigonen rikos on tarinassa kuningas Kreonin antaman lain uhmaamisessa; Antigone hautaa veljensä Polyneikeen kuninkaan kiellosta huolimatta ja asettuu näin puolustamaan pyhiä ja ikiaikaisia, pyhiä perheeseen liittyviä oikeuksia.³⁴ Antigone suorittaa hautaamisrituaalin tietoisena kuolemantuomiosta, joka teosta seuraa ja ottaa kiinni jäädessään uhmakkaasti ja ylpeästi vastuun teostaan. Kreon tuomitsee Antigonen haudattavaksi elävältä luolaan, jossa tämä tappaa lopulta itsensä hirttäytymällä.

Aluksi tunsin suurta vastustusta Sofokleen tragedian tekstiä kohtaan. Teksti tuntui kerta kaikkiaan liian etäiseltä, että siihen saisi jonkinlaista mielekästä otetta. (Miten kiitollinen olenkaan jälkikäteen, että olin pakotettu tutustumaan siihen!) Jotta pystyin saamaan mahdollisimman tarkan ja henkilökohtaisen suhteen tekstiin tragediaan, ratkaisin esityksen lopulta siten, että saavuin itse ohjaajan roolissa näyttämölle kohtaamaan Antigonen ja kertomaan tälle samaistumispinnasta, jonka olin löytänyt.³⁵ Minulle

³⁴ Hirvonen kirjoittaa edelleen ranskalaisen psykoanalyytikon Jacques Lacanin ajatteluun viitaten, että Antigonen kuolemassa ei ole kyse pelkästään perheen sisäisestä ja valtion lakia vastustavasta velvollisuudesta, vaan "(...) ihmisen olemiseen fundamentaalisesti kuuluvasta tavasta olla olemassa merkityksellisenä ja mielekkäänä. Pelissä on panoksena kieli itsessään, koko symbolinen järjestys, kulttuurin ja kielen mahdollisuus sen suhteessa Toiseen." Hirvonen 2000, 377.

³⁵ Antigonea näyttelevä Anne-Mari Alaspää pysyi koko ajan "roolissa" ja ideana oli näyttämöllistää tuota välissämme olevaa 2500 vuoden kuilua, jonka ylitse yritimme käydä dialogia, sekä toisaalta käydä

Antigonessa oli kysymys lähinnä kohtuuttomuudesta; kohtuuttomista kohtaloista ja kohtuuttomista valinnoista - sekä kaikista perimmäisimmästä kohtuuttomuudesta eli kuolemasta ja sen kohtaamisesta. Siinä missä Kafkan Josef K ei koskaan ymmärrä lakia, minkä rikkomisesta hän on tuomittu kuolemaan, ymmärtää Antigone alusta asti tekonsa seuraukset. Tässä mielessä asetelma on päinvastainen, ja toki myös tyylilajillisesti vastakkainen: siinä missä Oikeusjuttu on absurdin komediallinen, on Antigone haudanvakava.

Sofokleen Antigonen arkkieettisyys tulee näkyviin siinä, että Antigonen ”oikeinoleminen ei perustu mihinkään”, kuten oikeusfilosofian ja rikosoikeuden tutkija Ari Hirvonen toteaa, ” - ei jumalalliseen oikeuteen, joka jo murtuu, eikä moraalis-juridiseen oikeudenmukaisuuteen, joka on vasta tulossa”. Hirvonen väittää, että tässä katkoksesta tai murtumassa on Antigonen oikeinoleminen, oikeuden ”välähdys”. Vaikka tragedian tulkitseminen psykologisesti on mielestäni epäkiinnostavaa, tulkitseen Antigonen hahmon epäröinnin ja kuolemanpelon - joka edeltää lopun uhmakkuutta - saapuvan kuoleman edessä kuitenkin sellaiseksi inhimilliseksi samaistumisinnaksi, joka avaa kysymyksen perustavanlaatuisesta merkityksellisyyden kysymisestä. Mitä jos kuoleman turhaan? Mikä lopulta on merkityksellistä? Mikä on sellainen oikeuskäsitys, jonka edestä voisin kuolla? Perimmäinen haaste oli minulle ymmärtää Antigonen toimintatilojen logiikkaa. Kysymys ei ole psykologinen vaan arkkieettinen, ja Antigonen toiminnan motivaatio oli minulle teoksen keskeinen ja merkitsevä tyhjyys. Antigone tutkii moraalien perustavia rakenteita, yksilön ja yhteisön välistä suhdetta ja tässä mielessä myös itse teatterin merkityksellisyyttä. Niin kuin Hirvonen pohtii, tragediasta ilmenevä oikeinolemisen tapa pystyy viittaamaan positiivisen oikeuden tuolle puolelle, oikeudenmukaisuuden kysymiseen: Antigone pystyy parhaimmillaan paljastamaan jotain olennaista oikeudesta itsestään, sillä Antigonessa on minulle pohjimmiltaan kysymys näyttämön arkkietiikasta.

dialogia fiktiivisen ja ”todellisen” hahmon välillä. Esittelin omana itsenäni Antigonelle kuolleen isäni valokuvia ja sanoin ainakin ymmärtäväni sitä surua, jonka rakkaan menettäminen aiheuttaa.

Haluan lisäksi esittää kolmannen esimerkin, joka ei liity fiktiiviseen hahmoon. Esimerkki tulee tyystin erilaisesta kontekstista, korealaisyntyisen, New Yorkissa vaikuttaneen performanssi-taiteilija Tehching Hsiehin 70- ja 80-luvun vaihteessa tekemistä kestollisista esityksistä, joihin palaan usein ajatuksissani. Hsieh teki kuusi performanssia, joista viisi ensimmäistä oli vuoden pituisia, jotka olivat kaikki äärimmäisen askeettisia. Esimerkiksi ensimmäisessä performanssissaan³⁶ taiteilija vietti suljetussa häkissä kokonaisen vuoden, varusteinaan ainoastaan pesuastia, lamppu, ämpäri ja sänky. Vuoden aikana Hsieh pidättäytyi puhumasta, lukemasta, kirjoittamasta tai katsomasta TV:tä tai kuuntelemasta radiota.

Kaikista kohtuuttomin ja vinkein Hsiehin teoksista on kuitenkin hänen kestollisten esitysten sarjan viimeinen, kolmentoista vuoden pituinen teos³⁷, jonka alussa Hsieh antoi julkilausuman, jonka mukaan hän totesi tekevänsä kyseisen ajan taidetta näyttämättä sitä julkisesti. ”*Will make Art during this time. Will not show it publicly.*” Kolmentoista vuoden jälkeen Hsieh totesi ykskantaan pitäneensä itsensä hengissä ”*I kept myself alive. I passed the December 31st, 1999.*” Hsiehin teosten kohtuuttomuus - ja Žižekin termejä käyttäkseni teoksen ammottava tyhjiys - häiritsee ja riivaa minua. Hsieh muistuttaa minua tekijänä lisäksi siitä, että kohtuuttomuus voi löytyä paitsi sisällöstä myös muodosta.

Hsiehin teokset puhuttelevat minua jollain perustavanlaatuisella tavalla. Ei samaistuttavana traagisena ja kohtuuttomana kohtalona, kuten edellä mainituissa fiktiivisissä rakennelmissa, vaan todellisena, kohtuuttomana ja minua riivaavana läsnäolona - tai siis tarkemmin ottaen poissaolona, joka voi myös näyttäytyä eettisen kysymisenä. Toisen poissaolon, olemisen ”varjon” voisi kenties nähdä esityksellisyyden ja speaktaakkelin saturoimassa nykyisyydessä yhtenä näkökulmana eettiseen³⁸. Näin ajatellen Levinasin kasvot voisivat olla kohdattavissa yhtäläillä niiden poissaolon tai *kummittelun* kautta.

³⁶ *One Year Performance 1978-1979 (Cage Piece)*

³⁷ *Tehching Hsieh 1986-1999.*

³⁸ Ks, myös Ridout 2009, 61-62. Ridout itse päätyy lopputulokseen, että teatterin eettisyys ilmenee juuri siinä hetkessä, kun teatteri luopuu eettisyydestään. (Mts., 70) Jotain samankaltaista ajattelen suhteessa Hsiehin teoksiin; ne eivät kohtuuttomuudessa vaadi minulta mitään, ja juuri tämä ei-minkään-vaatiminen asettaa minut radikaaliin eettiseen vastuuseen.

Dialogista ja painista näytelmätekstien kanssa

Aloitan käymällä läpi kokemuksiani näytelmätekstien³⁹, ohjaamisesta joka on muodostanut ohjauksen koulutuksen keskeisen sisällön

Teatterikorkeakoulussa. Koen saaneeni koulusta hyviä kokemuksia näytelmätekstien ohjaamisesta sekä saaneeni siihen liittyvää ammattitaitoa. Koen kuitenkin (edelleenkin) ristiriitaisia tunteita näytelmätekstien ohjaamista kohtaan. Jumaloin proosaa, mutta näytelmätekstien lukeminen on mielestäni lähes poikkeuksetta rasittavaa ja epäinspiroivaa. En osaa sanoa, onko näytelmätekstien tulkitseminen näyttämölle itselleni lainkaan mielekäs tapa toteuttaa omaa näyttämöllistä ajattelua. Edustaako (draama)näytelmä lähtökohtaisesti sellaista muutokieltä, jonka koen itselleni tärkeäksi?

Koko koulun ajan suhde draamaan ja näytelmien ohjaamiseen on ollut minulle keskeinen kysymys, joka on jäänyt vastaamatta. Minkälaisia esityksiä haluaisin tehdä koulun jälkeen? Mikä voisi olla se ”hedelmällinen suhde draamaan”, jonka asetin itselleni tavoitteeksi aloittaessani koulun?

Teatterikorkeakoulussa ohjauksen opiskelun taustalla on vaikuttanut mielestäni voimakkaasti aihepähtöinen ajattelu suhteessa näytelmäteksteihin. Väite on toki polemisoitavissa, sillä ohjauksen opetuksessa ei ole oman kokemukseni mukaan ollut yhtenäistä metodologista linjaa.⁴⁰ Opetus on heijastellut kulloisenkin kurssin opettajan omia ajatuksia ohjaamisesta, kuten esimerkiksi ohjaustyöpajoissa, jotka ovat keskeinen osa näytelmätekstin ohjauksen opetusta ja siitä käytävää keskustelua. (Tämä on ollut mielestäni hyvä asia, mutta samalla se vaikeuttaa ohjaamiseen liittyvän ajattelun jäsentämistä, kun omassa päässä käyvät ristiin keskustelua useat opettajat, kukin omalla käsitteistöllään.) Joka tapauksessa *aihe* on ollut minulle hyödyllinen työkalu, kun olen työskennellyt näytelmätekstien kanssa. Se on tarkoittanut näkökulman ottamista ja tietoista suhdetta minulle annettuun tai itse valitsemaani tekstiin, joka on ollut esityksen lähtökohtana. Tämä suhteen ottaminen on tarkoittanut minulle käytännössä kontrapunkti-ajattelun

³⁹ Huomaan törmääväni tässä kohtaa kysymykseen käsitteistä *näytelmäteksti*, *draamateatteri* ja *nykyteatteri*. Huomaan itse liikkuvani jossain draamateatterin ja nykyteatterin rajapinnalla, mutta koulun aikana kysymykset teatterin eri lajityypeistä ja niiden erottelusta eivät ole tuntuneet jostain syystä relevanteilta. Käytän tässä tekstissä tästäkin johtuen termejä iloisessa sekamelskassa.

⁴⁰ Ehkä salainen sellainen on kuitenkin ollut olemassa?

soveltamista, jonka ohjaaja Saana Lavaste esitteli kantaesityksen ohjaamisessa liittyvässä seminaarissa Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2012. Kontrapunkti on Lavasteen esiintuoman ajattelun mukaan paitsi suhteen ottamista tekstiin, myös vastaan väittämistä ja ”vastakarvaan silittämistä”. Tämänkaltainen lähestymistapa voi parhaimmillaan tuottaa esitykseen syvyyttä ja monitulkintaisuutta - kuten asian tulkitsen - antamalla katsojalle mahdollisuuden nähdä teoksen useat, vastakohtaisetkin merkitystasot.

Vaikka haluaisin ajatella näytelmätekstiä yhtenä elementtinä - tai materiaalina - muiden lomassa, on se silti usein hallitsevassa asemassa. Olen pyrkinyt asettumaan tekstin kanssa mahdollisimman hedelmälliseen dialogiin ohjauksen näkökulmasta, mikä tarkoittaa tosin loppujen lopuksi sitä, että tekstin kanssa joudutaan käymään dialogia (tai painia) koko työryhmän voimin. Tästä konkreettinen - ja traumaattinen - kokemus on Marius von Mayenburgin kirjoittama *Perplex*, jonka ohjasin Teater Viirukseen keväällä 2015. Olin lukenut tekstin aikaisemmin ja se inspiroi minua. Meidän piti alun perin tehdä kokonaan toinen teksti, mutta koska se ei ehtinytkään valmistua ajoissa, päädyimme *Perplexiin*. Jo aloittaessamme olimme yhdessä ensemblen kanssa todenneet, että näytelmän loppu tuntui aivan mahdottomalta, oikeammin huonolta ja lattealta. Lisäksi teksti viittasi repliikkien tasolla teatteriin, johon teksti oli alun perin toteutettu eli Berliinin Schaubühneen. Olimme päättäneet ottaa haasteen vastaan ja ratkaista lopun toimivaksi. Tämän ratkaisun löytäminen ei kuitenkaan ollut kovin yksinkertaista. Huomasin pian, että näytelmän rakenne, joka tuntui huokoiselta ja avoimelta olikin hyvin jäykkä: jos sitoutui tekstin logiikkaan, muotoon ja sen tarjoamaan hahmojen narratiiviin, oli auttamatta pulassa jos halusi muuttaa näytelmän loppua. Vielä kaameampi herätys oli tajuta, että näytelmän loppu - jota olimme aikeissa muokata - oli aivan koko näytelmän ymmärtämiseen; jos siihen kajosi, se vaikutti koko näytelmän perustilanteeseen ja hahmojen logiikkaan. Olin aikaisemmissa prosesseissa tottunut työskentelemään siten, että näyttämötyöskentely on jatkuvaa tutkimista ja etsimistä, ja olin saattanut tehdä muutoksia aivan prosessin loppumetreille saakka. Nyt loppuratkaisun auki oleminen sai aikaiseksi jatkuva kysymisen siitä, mistä näytelmän ja esityksen perustilanteessa on kysymys. Vaikka jälkikäteen ajattelen, että näytelmän prosessi itse asiassa kertoi juuri siitä, mistä näytelmässä oli kysymys - hämmennyksestä ja hukassa

olosta. Samalla tavoin kuin näytelmän hahmoilta puuttui kyky ymmärtää ympäriltään jatkuvasti hajoavaa ja muuttuvaa todellisuutta, olimme me myös ulalla näyttämöllä ja sen äärellä. Tämä oivallus ei kuitenkaan ole jälkikäteen helpotusta tuova, vaan se saa silti minut tuntemaan samaa epäonnistumisen tunnetta, jota tunsin koko prosessin ajan ensi-iltaan saakka: Tätä näytelmää en onnistunut *ratkaisemaan*. Vaikka vihaan ilmaista asiaa tällä tavalla, pitää se kuitenkin jollain kaihtavalla tavalla paikkansa. Näytelmä sai kiitosta, mutta minua se jäi vaivaamaan. Luulen, että syynä tähän oli paitsi eksistentiaalisen samaistumispuoleisen ohuus tekstiin, kokemus alakynteen jäämisestä suhteessa tekstin väittämään maailmankuvaan ja eetokseen. *Perplex* oli minusta pohjimmiltaan kyyninen ja toivottomuudesta kertova teksti, mutta itse halusin puhua sen kautta toivosta. Lopputulos ei siis minusta ollut riittävän paljon toivoa herättävä - tai tarkemmin ottaen, se ei asettanut riittävän kirkkaasti kysymystä toivosta! Esityksen haasteena esitin itselleni vaateen teoksen tekemisestä merkitykselliseksi, mutta sen nihilistinen maailmankuva nauroi lopulta räkäisesti toivon- ja rakkaudentäyteisille ambatioilleni.

Turhautuminen draamatekstin kanssa käytävään vääntöön tuo myös mieleen dramaturgi Timo Heinosen draaman jälkeistä teatteria koskevan artikkelin. Heinonen pui kirjoituksessaan kriittisesti draamallisen teatterin tekstin ylivaltaa ja kritisoi teatteriteoreetikko Hans-Thies Lehmannin hengessä esityksen alistamista tekstin merkitykselle ja totalisoivalle tulkinnan metodille, jollaiseksi myös ohjaajan aihelähtöinen metodi mielestäni voidaan tulkita. Heinosen mukaan kyseisen lukutapa on eettisesti ongelmallinen sen moninaisuuden ja erilaisuuden kastroivassa ominaisuudessa.⁴¹ Väitän kuitenkin, että edellä kuvaamani, Lavasteen esittelemä kontrapunktiajattelu tuottaa parhaimmillaan dialogista ja eettisesti kestävämpää draamatekstin lukutapaa: Ajattelen että tekstin ja ohjauksen esittäessä vastakkaisia tai toisistaan poikkeavia väitteitä tai näkökulmia jää näiden väliseen tilaan ikään kuin halkeamia, murtumia tai pikemminkin avaruutta, jossa esityksen katsoja voi itse rakentaa omat tulkintansa ja asemoida itsensä ilman, että hänelle osoitetaan paikka ja tuputetaan annettuja ja valmiiksi tulkittuja ”totuuksia”. Myös dramaturgin kanssa käytävästä dialogista omaan koulun ajalta

⁴¹ Heinonen 2009, 17.

kokemuksia, jotka ovat linjassa tämän edellä mainitun ajattelun kanssa. Olen toki ollut onnekas, että ajatukseni ja mieltymykseni ovat käyneet yksiin (tai *kaksiin*) luokkakaverini Otto Sandqvistin kanssa. Hedelmällinen dialogi on syntynyt nimenomaan siitä, että olen pystynyt löytämään kontrapunktisen suhteen Sandqvistin teksteihin. Voisiko tämä olla eettisyyttä ohjaajan, dramaturgin ja tekstin välisessä suhteessa, tekstin moniäänisyyden ja mahdollistamista näyttämötekstin ”tulkinassa”?

Esitän lopuksi itselleni haasteen tulevaisuutta varten kysymyksen muodossa: Miten löytää sellainen työskentelymetodi ja -asenne, että uskaltaisin aina olla näytelmätekstin kanssa työskennellessä ihmettelyn, tutkimisen ja äärellä, vaikka tämä olisikin haastavaa, tuskastuttavaa ja vaatisi yli-inhimillisiä keskeneräisyyden sietämistaitoja? Voisiko kaipaamani ”hedelmällinen suhde draamaan” lopulta tarkoittaa jonkinlaista peräänantamattomuutta oman eetokseni suhteen? Voisiko näytelmätekstien tulkinan lähtökohtana olla muukin kuin aihelähtöinen lähestymistapa ja mitä se tarkoittaisi?

Omat tekstit - kohtaamisia kuoleman kanssa

Oman taiteellisen ajattelun kehittymisen kannalta antoisin kokemus tekstin kanssa työskentelystä Teatterikorkeakoulussa on ollut loppujen lopuksi omien tekstien kirjoittaminen näyttämölle. Koulun alussa olin vakuuttunut, etten osaa kirjoittaa näyttämölle. Vasta ohjauksen lehtorin Minna Harjuniemen antamasta subjektiivisuuden ja omakohtaisuuden vaateesta tekemisen lähtökohtana sai minut tajuamaan sen itsestään selvän asian, että minun ei tarvitse itse asiassa kirjoittaa jotain kuvitteellista kirjoittamisen auktoriteettia silmälläpitäen: ainoa ehdoton vaatimus, joka minun on itselleni asetettava, on havainnon tarkkuus - henkilökohtaisuus, vilpittömyys ja rehellisyys.

Kaksi itselleni tärkeintä ja henkilökohtaisinta ohjaustyötäni ovat olleet Pyry Nikkilän kanssa tekemäni laitoskiertue-esitys *Putoava mies* ja sekä taiteellinen lopputyöni *Paratiisi*. Kummankin esityksen tekstit ovat hyvin henkilökohtaisia, käsittelevät samaa aihetta ja sisältävät osittain jopa samaa tekstiä. Aiheen kannalta kyse on kummassakin esityksessä minulle samasta asiasta: elämän ja kuoleman välitilasta, rajapinnan kohtaamisen hetkestä, kaiken merkityksellisyyden kysymistä viime hetkellä. En tiedä osaanko edes kirjoittaa mistään muusta. Olen miettinyt miksi haluan palata saman aiheen

ääreen, ja mikä on lopulta näiden esitysten ele suhteessa katsojaan? Onko se oman kuolevaisuutensa ja kuolemanpelkonsa ääneen artikuloimista vai elämän merkityksellisyyden kysymyksen asettamista katsojan pohdittavaksi? Teatterin ominaislaatu on juuri ehkä tästä syystä minulle niin olennainen ja rakas, aihe itsessään: teatterin itsessään on hetkellistä, katoavaa ja se käsittelee näin jo taidemuotona kuolemaa ja elämän merkityksellisyyden kysymistä. Ehkä tässä on kyse Tarkovskin mainitsemasta halusta kuohkeuttaa katsojan sielua, käsitellä ja harjoitella yleisön kanssa kuolemaa ja valmistautua siihen.

Omien tekstien kanssa työskentely on tarkoittanut minulle muutakin kuin dialogin tai monologin kirjoittamista näyttämölle. Se on tarkoittanut myös suhteen ottamista olemassa olevaan teksteihin, kirjallisuuteen. Minua kiinnostaa käydä järkälemäisten historiallisten teosten - josta esimerkkinä Dante Alighierin *Jumalainen näytelmä* - kimppuun ja miettiä, mitä tarkoittaa näiden teosten kanssa työskentely näyttämön kautta. Opinnäytteeni taiteellisen osion pohjamateriaalina oli Danten Jumalaisen näytelmän *Paratiisi*. Siinä missä Danten *Helvetti* ja *Kiirastuli* ovat aistillisine sielujen kärsimysten kuvauksineen mehukkaita ja jännittäviä, *Paratiisi* on osista abstraktein ja sitä pidetään yleisesti tylsimpänä ja vaikeaselkoisimpana osana, vaikkakin lyhyesti kauniina.⁴² Minua kiinnosti haaste, miten voisi lähestyä näyttämön kautta kirjallista teosta - jossa ei ole lainkaan jännitteitä, ristiriitoja vaan ainoastaan ikuista tanssia valossa - näyttämön kautta, kun näyttämö ja etenkin draama perustuu mielessäni lähtökohtaisesti jännitteeseen ja ristiriitaan?⁴³ Esitys liittyi minulla kysymykseen, mitä haluan ohjaajan näkökulmasta esityksellä väittää tai välittää. Haluanko esittää maailman ristiriitaisuuden kenttänä vai olisiko mahdollista puhua harmoniasta, kauneudesta ja autuudesta?

Paratiisin ja muiden omien tekstieni ohjaamisprosessin aikana olen saanut seuraavanlaisen oivalluksen: toisten kirjoittaman näytelmätekstien kanssa haasteena on yleensä vaikeaa ymmärtää, mistä jutussa on lopulta kysymys;

⁴² Tästä lisää Tyyni Tuulion Jumalaiseen näytelmään kirjoittamassa johdannossa.

⁴³ Minua kiihotti nimenomaan ajatus dramaturgisesta tylsyydestä, mikä edelleen herätti kysymyksen siitä, mitä muuta jännite voi olla kuin hahmojen risteäviä intohimoja, ristiriitaa, ja niin edelleen. Mieti myös, miten näyttämöä voisi lähestyä mahdollisimman jännitteettömästi tai ristiriidattomasti.

omien tekstien, etenkin *Paratiisin* kanssa työskennellessäni tunsin tietäväni tarkalleen ottaen, mistä jutussa oli kysymys, mutta haaste oli löytää näyttämöllinen muodon sille henkilökohtaiselle havainnolle, jonka halusin katsojalle välittää. Vaikka työ on kummassakin työskentelytavoissa kiperää, on jälkimmäinen kuitenkin mielestäni lähtökohtana mieluisampi; henkilökohtainen kokemus ja eetos toimii intensiivisimmässä ja sokeimmissakin hetkissä majakkana, joka näyttää oikean suunnan työskentelylle ja muodon etsimiselle, aiheen näyttämöllistämiseksi.

”Kaikki taide pyrkii yksinkertaisuuteen, mahdollisimman yksinkertaiseen ilmaisuun, ja se merkitsee samalla syvimpiin syövereihin kurkottamista elämän uudelleenluomisessa. Mutta taiteessa onkin tuskallisinta löytää lyhin tie siitä, mitä haluaa sanoa tai ilmaista, lopulliseen muotoon, valmiiseen kuvaan. Pyrkimys yksinkertaisuuteen merkitsee tekijän oivaltamaa totuutta vastaavan ilmaisun muodon tuskallista etsintää.”⁴⁴
- Andrei Tarkovski



⁴⁴ Tarkovski 1989, 151.

5. EST-ETIIKASTA

Tässä kappaleessa käsittelen esitysteni estetiikkaa ja niiden suhdetta etiikkaan. Aloitan avaamalla ajatuksiani ohjaajantyöstä ja esitysten tekemisen prosessista, ja etenen käsittelemään esityksieni estetiikkaa. Keskeisenä tarkastelun kohteena on opinnäytteeni taiteellinen osio *Paratiisi*.

Auteuriudesta ja prosessin etiikasta

Ajatukseni ohjaajuudesta ovat muuttuneet paljon ajan myötä. Ensimmäisiä ohjauksia tehdessäni olin täysi despootti. Koin olevani innostava ohjaaja, ja luultavasti vimmainen energiani tarttui näyttelijöihin. Olin kuitenkin (mielestäni) miettinyt kaiken valmiiksi, ja kohtelin esiintyjä kuin mekaanisia nukkeja. Vasta myöhemmin aloin oivaltaa, että näyttämö voisi olla muutakin kuin paikka, jonne pyrin toteuttamaan plastisia päänsisäisiä kuviani, että kenties näyttelijöillä ja muilla työryhmän jäsenillä voisi olla jotain annettavaa; jotain sellaista, mitä en itse osannut edes kuvitellakaan. Minulla kesti tajuta, että itse en todellakaan keksi ”parhaimpia” ideoita, vaan ne syntyvät poikkeuksetta kollektiivisen työskentelyn tuloksena. Kehityskulku on ollut sellainen, että mitä enemmän olen esityksiä ohjannut, sitä enemmän olen pyrkinyt luovuttamaan vastuuta työryhmälle. Tämä on tavallaan paradoksaalista, sillä samanaikaisesti koen olevani tarkempi sen suhteen, mitä haluan nähdä näyttämöllä - olen siis tässä suhteessa kulkenut kohti dialogisuutta.

Ohjaajan rooli voi olla monenlainen. Lopulta kysymys on taiteellisen työryhmän välisestä sopimuksesta; miten vastuuta ja valtaa jaetaan. Teatterikorkeakoulun kandidivaiheessa ohjaukset ovat olleet melko ohjaajavetoisia, ja koen että sellaiseen meitä on myös kannustettu. Ohjauksen lehtori Minna Harjuniemi totesi muistaakseni Ohjaajantyön perusteet -kurssilla, että ohjaaja kantaa kuitenkin lopullisen vastuun esityksen toteutumisesta; jos esitys onnistuu, se on kaikkien ansiota, mutta jos esitys epäonnistuu, on se kuitenkin yksin ohjaajan syytä. Tämän ajattelu on sikäli johdonmukaista, että ohjaajalle on ainakin niissä yhteyksissä, joissa olen itse työskennellyt, annettu mielihyvin taiteellinen ja työnjohdollinen vastuu. Näin vastuun jakaminen - ainakin omissa ohjauksissani - ollut lopulta ohjaajan

päätettävissä, ja vastuu on jäänyt ohjaajalle. Koen ottavani ohjaajan vastuun mielelläni vastaan. Se on minulle luontevaa, ja saan jotain masokistista nautintoa siitä paineesta, joka minuun prosessin päävastuullisena kohdistuu. Voi olla, että kyse on itsepetoksen verhoamasta vallanhimosta, mutta koen kuitenkin lopulta aina olevani teoksen palveluksessa. Tämän suhteen haluan olla - ja olenkin - idealisti.

Pauliina Hulkko esittää väitöskirjassaan kysymyksen teatteriesityksen olemassaolon oikeutuksesta sekä 1) eettisen merkitystä tutkivana taiteellisena toimintana että 2) esityksen tekemiseen liittyvinä eettisinä valintoina. Teatterin eettiset kysymykset koskevat myös sen tekemisen käytäntöjä. Kysymys esityksen merkityksellisyydestä etiikan tutkimisen paikkana herättää myös kysymyksen siitä, heijasteleeko esitys esityksen taustalla olevia olosuhteita, puitteita ja kokemuksia harjoittelusta?⁴⁵

Tärkeimmän neuvon teatterin tekemisen prosessiin liittyen sain ohjaavalta opettajaltani Anna-Mari Karvoselta ohjatessani *Perplex*-esitystä Teater Viirukseen. Tuskaillessani näytelmätekstin haasteita ja niiden ”ratkaisemista” Karvonen ehdotti, että keskittyisin lopputuloksen sijasta prosessiin. Tämä on johdonmukaista - prosessiin keskittyminen on mielekästä ensinnäkin siitä syystä, että se on se ohjaajan työtä; haluanko todella tehdä aina työtäni maanisessa tilassa, lopputulosta tuskailen, vai tulisiko minun keskittyä tekemään harjoittelu mielekkääksi ja hedelmälliseksi? Kyse on myös siitä olenko täällä vai toisaalla. Eikö teoksen kannalta ole olennaista olla sen äärellä, tässä ja nyt? Toisekseen, jos lähdän siitä väittämästä, että esityksen tekeminen näkyy myös itse esityksestä, niin silloin prosessiin keskittyvä työskentely on myös lopputulosta kohti työskentelyä. Teoksesta voi parhaimmillaan näkyä prosessille annettu läsnäolo: Prosessin tutkimuksellisuus ja mielekkyys. En tarkoita tällä, etteikö lähestyvä ensi-ilta olisi myös hyvällä tavalla paineistava asia, mutta itseän kohdistuvat liialliset odotukset ja ahdistunut kiireen tuntu eivät oman kokemukseni mukaan tuota luovaa ja rentoa energiaa, joita pidän harjoituksissa ensiarvoisen tärkeinä.⁴⁶

⁴⁵ Hulkko 2013, 10 ja 310.

⁴⁶ Esityksen kokonaisprosessiin liittyy toki useita päällekkäisiä ja limittäisiä prosesseja, kuten ohjaajan, ennakkosuunnittelutyöryhmän ja koko työryhmän prosessi; tässä yhteydessä puhun nimenomaan koko työryhmän voimin tehtävästä esityksen kokonaisuuden luomisesta näyttämöllä.

Haluan uskoa, että esityksen tekemiseen liittyvät eettiset valinnat välittyvät esityksestä. Oma kokemukseni on, että esitys heijastelee tekijöidensä arvomaailmoja, työskentelyn etiikkaa ja esityksen tekemisen olosuhteita. Tähän liittyy seuraava kokemus, Otto Sandqvistin kirjoittaman *En natt i mörkret* -esityksen ohjaaminen Teatteri Takomolla, joka käsitteli aiheenaan romanttista rakkautta. Tulkintani mukaan teksti ironisoi naiivia uskoa romanttiseen rakkauteen, ja kontrapunktina tälle halusin uskoa tuohon naiiviin rakkauden ideaaliin. Taustalla oli jossain sattumoisin lukemani ruotsalainen lehtiartikkeli, jonka mukaan Victorian ja Danielin kuninkaalliset häät olivat tutkitusti lisänneet romanttisen rakkauden määrää Ruotsissa. Tästä tuli myös esityksen kunnianhimoinen tavoite: rakkauden määrän lisääminen maailmassa. Halusin, että tämä olisi myös esityksen harjoitusprosessin teemana, rakkaus, rakkauden kaipuu ja paljaana oleminen rakkauden edessä. Ajattelin, että johdonmukaisesti rakkaudellisuuden tulee olla myös osa harjoitusprosessia ja tapaa, jolla kohtelen työryhmää: rakkaus tulisi olla myös osa työskentelyn etiikkaa. Tämä ei kuitenkaan ollut helposti toteuttavissa, kuten sain huomata.

Yhdellä työryhmän jäsenistä oli henkilökohtaisia ongelmia, jotka vaikuttivat suuresti harjoitteluun ja siellä vallinneeseen tunnelmaan. Kulutimme tuntikaupalla harjoitusaikaa puidessa työryhmäläisen henkisiä ongelmia ja siitä seuranneita työskentelyn haasteita. Prosessin kuumeisimmassa vaiheessa tämä kaikki tuntui äärettömän turhauttavalta ja stressaavalta - olinhan paineistunut lähestyvistä ensi-illasta ja esityksen valmiiksi saamisesta. Vaikka yritin toteuttaa Raila Leppäkosken vuonna 2010 syksyllä Taiteilijan maailmankuva -kurssilta antamaa ohjetta ja keskittyä työntekoon - Leppäkoski sanoi, että positiivinen ja eteenpäin suuntautuva asenne korjaa tämänkaltaiset ongelmat - se ei tuntunut auttavan asiaa.

Jälkikäteen asia näyttäytyy erilaisena. Esityksestä tuli onnistunut ja se onnistui mielestäni välittämään sen mitä sillä tavoiteltiin - eikä esityksestä ollut aistittavissa mitään siitä kipuilusta, jota ongelmien puimiseen liittyi. Lopulta se, että ongelmia ei ohitettu, vaan ne käytiin läpi ja suhtauduttiin asiaan mahdollisimman rakkaudellisesti, oli luullakseni myös esityksen voitto.

Esityksen tekemiseen liittyvä jatkuvana haasteena, miten löytää tasapaino taiteen ja työn realiteettien välillä. Miten toteuttaa rakkaudellista työskentelyn etiikkaa ja olla samanaikaisesti tinkimätön taiteen tekemisen suhteen? Tämä liittyy osaltaan edellä mainittuun kysymykseen näyttämön etiikasta ja siitä, miten esityksiä tulisi tehdä.

Olen luonteeltani sovitteleva ja konfliktikammainen, mutta teatterin tekemisen kautta olen joutunut opettelemaan pois tästä luonteenpiirteestäni: Luovan työn prosessi ei kokemukseni mukaan siedä huonoa tai kireää työilmapiiriä, jollaiseksi pinnan alla piilevät jännitteet tai työryhmäläisten huolet sen helposti tekevät. Yritän viimeiseen asti tuottaa omalta osaltani rakkaudellista työilmapiiriä, jossa kaikki pystyisivät suuntaamaan luovan energiansa maksimaalisesti prosessiin. Kysymys, jota kuitenkin mietin - etenkin näin valmistumisen kynnyksellä - on, että minkälaisessa työyhteisössä ja kenen kanssa haluan työskennellä tulevaisuudessa? Miten voin toteuttaa ammatissani haluamaani taiteellisen työskentelyn etiikkaa erilaisissa instituutioissa ja vapaalla kentällä toimiessani?



Paratiisin est-etiikkaa: Tila- ja katsojasuhteesta

Esityksen lähtökohdista

Kokemukseni esitysten tekemisestä ja taiteelliset mieltymykseni löytyivät kouluun päästessäni paljolti teatterin tekemisen ulkopuolelta, kuten tanssista ja esitystaiteesta. Viimeiset kolme vuotta ennen opintojen alkua tein töitä aktiivisesti Todellisuuden tutkimuskeskuksessa, jonka huomaan vaikuttaneen paljon näyttämölliseen ajatteluuni: minua kiinnostaa todellisuuden ja fiktion rajapinta sekä uusien esitysmuotojen lakkaamaton etsintä. Viimeistä kertaa kouluun pyrkiessäni vastasin valintakoeraadin ”Mitä haluaisit tulevaisuudessa tehdä?” –tyyppiseen kysymykseen siten, että haluaisin löytää jonkinlaisen synteetin teatterin (draaman), esitystaiteen ja dokumentaarisen omakohtaisuuden välillä. Tämä ajatus jäi taka-alalle moneksi vuodeksi, tai hautautui kaiken kiireen, ahertamisen ja työskentelyn alle, mutta palasi uudelleen mieleeni lopputyön kynnyksellä. Minkälaista taidetta haluan tehdä? Miltä kuulostaa ”oma ääneni”? Kun minulla on vielä kerran Teatterikorkeakoulussa mahdollisuus tehdä mitä haluan - vailla tuotannollis-taloudellisia paineita - mitä haluaisin tehdä?

Lopputyöni taiteellinen osio *Paratiisi* oli yritys vastata tuohon kysymykseen. Se oli yritys artikuloida - aikaisemmin muotoilemani maksimiam noudattaen - mahdollisimman tarkka ja henkilökohtainen havainto maailmasta ja löytää sille mielekäs muoto näyttämöllä. Haaveilin esityksestä, jossa saisin toteuttaa vapaasti näyttämöllisiä mieltymyksiäni ja kokeilla jotain mahdollisimman kohtuutonta. Lähdin liikkeelle tilasta; ensimmäisissä ajatuksissani esityksessä ei ollut edes esiintyjä, tai maksimissaan yksi.⁴⁷ Keskeisin mielikuva tulevasta esityksestä oli iso valkoinen tila, jossa pilvet leijuvat ja keskellä tilaa yksi esiintyjä (ehkä minä itse) makaa riippukeinussa, ja mitään ei tapahdu.

Koin alun perin ahdistavaksi esityksen tekemistä juuri Teatterikorkeakoulun isoon Teatterisaliin. Haaveilin esityksen tekemisestä johonkin museoon tai galleriatilaan Helsingin keskustassa tai Suomenlinnassa, ja vältin mieleissäni viimeiseen asti black box –tilaa, joka tuottaisi mielestäni vääränlaista

⁴⁷ Pelkäsin, että jos esiintyjä olisi kaksi tai enemmän, alkaisi esitys heti mennä draaman suuntaan.

katsomisen tapaa. Halusin tutkia esityksessä autuasta tylsyyttä ja kestollisuutta, ja pohdin, että kenties museon tila ja museossa olemisen tapa tuottaisi itsessään oikeanlaisen suggestion, lukuohjeen esityksen katsomiseen. Kuitenkin tajusin pian, että hedelmällisin ratkaisu - ja kaikista pelottavin - olisi toteuttaa lopputyö nimenomaan Teatterikorkeakoulun Teatterisaliin. Koska teos oli itselleni (ja kahdelle muulle työryhmän jäsenelle) lopputyö, tulisivat koulun rakennukseen liitetyt merkitykset mahdollisesti osaksi esityksen sisältöä. Teatterin tila ei ole pelkästään abstrakti tila vaan osa tiettyä kulttuurista kontekstia, kuten ohjaaja Annette Arlander kirjoittaa. Näin tilaa voi myös käyttää paitsi esityksen atmosfääriä tukevana elementtinä, myös esityskomposition materiaalina ja lähtökohtana. Itse tila voi myös olla esityksen aiheena.⁴⁸ Samalla tavoin minulla oli olo, että Teatterisali ei ole mikä tahansa *black box* -tila, vaan koulun isoin ja samalla ”paineisin” tila. Halusin ottaa työryhmän kanssa haltuun tuon tilan esityksen maailman rakentamisen kautta, mutta ottaa esityksemme aiheeksi myös itse tilan, jossa se toteutetaan; taideinstituutioon, kouluna, henkilökohtaisten unelmien ja paineiden tyysijana.

Paratiisin tilallisesta dramaturgiasta

Jo varhaisessa vaiheessa haaveilin sellaisesta esityksen ratkaisusta, jossa yleisö kulkee esityksen eri osien välillä, tilasta toiseen. Konkreettinen toteutus seurasi tätä suunnitelmaa. Ensimmäinen osa esityksestä tapahtui koulun torilla, julkisessa ja avoimessa tilassa. Toinen osa tapahtui Teatterisalissa, jossa katsomo oli perinteisessä frontaali-suhteessa näyttämöön. Kolmannessa osassa yleisö toivotettiin tervetulleiksi lavastuksena toimineeseen mökkimaisemaan. Tämä kolmas ja viimeinen osio, josta käytimme työryhmän kanssa nimeä museo tai installaatio, oli ympäristönomainen: katsoja oli sisällä esityksen kehyksessä ja hän joutui tekemään valintoja tilassa olemisen ja katsomisen tai kokemisen suhteen.⁴⁹ Näin katsojakokemus muodostui jokaiselle tyystin erilaiseksi.

⁴⁸ Arlander 1998, 19, 31-32.

⁴⁹ Mts., 14. Termi ”ympäristönomainen” tulee teatterintutkija Arnold Aronsonilta, jonka ajatuksia yleisön ja esityksen suhteesta Arlander käy kattavasti läpi väitöskirjassaan.

Esityksen tilallinen (ja tilallis-ajallinen) kuljetus palveli mielestäni esityksen teemallista kuljetusta. Ensinnäkin ideana oli kuljettaa katsoja yleisestä ja julkisesta kohti henkilökohtaista; Teatterikorkeakoulun tori on kuitenkin julkinen tila, joka avautuu koko koulun todellisuuteen ja ulkomaailmaan, kun taas toisessa esityksen osiossa näyttämö muuttui fiktion maailmassa ohjaajan kuolemanjälkeiseksi maisemaksi. Kolmannessa eli viimeisessä osiossa ideana oli, että ohjaajan henkilökohtaisen maisemaan sisään astuttuaan katsoja saisi (ohjaajan poistuttua) ottaa suhteen tuohon maisemaan ja tutkiskella sitä suhteessa omaan ajatukseensa autuudesta.⁵⁰

Tilallinen kuljetus kytkeytyi myös ajatukseen todellisuuden ja fiktion leikistä; ensimmäinen osa oli muodoltaan ohjaajan pitämä luento Danten Jumalaisesta näytelmästä ja luennon lopuksi ohjaaja sai fiktiivisen sydänkohtauksen, ja kaksi luurankoa ilmestyi samanaikaisesti näyttämön sivuille ikään kuin kuoleman airuina. Seuraavassa osassa oltiin maagisen realismin tyyllilajissa fiktiivisessä maailmassa, kun taas kolmannessa osassa palattiin todellisuuden piiriin, vaikka viipyiltiin vielä fiktiivisen maailman lavastuksessa. Toisin sanoen Kolmannessa osassa nämä tasot limittyivät toisiinsa.

Itselleni tilallinen kuljetus oli myös tietynlaista erilaisten tyyllilajien tai pikemminkin taiteenlajien kanssa leikkimisen dramaturgiaa: ensimmäisessä osiossa halusin, että kuvataiteet ovat pääosassa: luennon projisoinneissa käytettiin Gustavo Dorén, William Blaken ja Sandro Botticellin kuvituksia Danten Jumalaiseen näytelmään, toisessa näyttämöllisessä osassa teatterilliset keinot ja ilmaisu oli pääosassa, kun taas viimeisessä osassa esitys käytti ympäristönomaisen esityksen keinoja ja pyrki antamaan katsojalle mahdollisuuden kokea konkreettisesti ja aistillisesti lavastuksen mökkimaisema, istuskelemalla laitureilla, saunoen, lettuja syöden ja niin edelleen.

⁵⁰ Ohjaaja lensi lopulta taivaaseen, ajan ja tilan tuolle puolen esitystilaa taakse viritetyn silkkiverhon taakse. Verhon takana ollut tila oli ainoa, johon katsojalla ei ollut pääsyä. Katsoja sai halutessaan pohtia mökkimaisemassa omia ajatuksiaan autuudesta, kuten todettiin Roy Boswellin ääneen lukemassa ohjaajan ”Viimeisessä tahdossa”.

Tilan dramaturgioihin liittyi toki olennaisena osana myös osioiden erilainen kestollinen ulottuvuus, ensimmäisessä osiossa tunnin kestänyt luento tutki ”luennon kesto”, lyhyen väliajan jälkeen alkanut toinen osio teatterillisen fiktion kesto (olkoonkin, että tätäkin osiota lähetettiin harjoittelemaan autuuden ja keston kautta.)⁵¹ Esityksen viimeinen osio päättyi lopulta katsojan autonomiaan, sillä katsoja sai itse päättää miten pitkäksi aikaa jäädä viipyilemään mökkimaisemaan. Aikaa oli varattu tähän kolmanteen osioon puolitoista tuntia. Osa lähti vartin jälkeen, osa letun syötyään. Jotkut olivat loppuun saakka. Jotkut lähtivät, mutta tulivat takaisin, mikä oli myös mahdollista.

Ylivoimaisesti eniten aikaa käytimme ennakkosuunnittelussa esityksen kolmannen, ympäristönomaisen teatterin logiikalla toimivan osion suunnitteluun. Millä tavalla katsoja ohjeistetaan olemaan tilassa niin, että hän tietää mahdollisimman selkeästi, mitkä tilan säännöt mitä katsojalta odotetaan? Millä tavalla tilassa kulkemista ja ajallista jatkumoa jäsennetään? Kysymys katsojan autonomiasta liittyi myös voimakkaalla tavalla katsojan kohtaamisen ja kohtelun etiikkaan.⁵²

Paratiisin eetoksesta

Esityksen tavoitteena - tämä liittyi siis esityksen dramaturgis-teemalliseen lähtökohtaan eli Danten Paratiisin autuaaseen tylsyyteen - oli luoda mahdollisimman pakoton tila, jossa katsoja voi istua, katsella horisonttiin ja haaveilla samalla tavoin kuin mökin riippukeinussa. Esityksen *eetokseen* liittyi kokemukseni maailmasta: kaikkea on vaan niin paljon, tällä hetkellä liikaakin, että taitelijan tehtävänä ei ole tuoda vaan lisää vaan pikemminkin ehkä vähentää, karsia; eli jäsentää, kirkastaa, muistuttaa, selventää. Haaveilin, että taiteen pitäisi maadoittaa ja saada hengittämään

⁵¹ Draamallisuus ui lopulta sisään esityksen logiikkaan, vaikka sitä välteltiin viimeiseen saakka ja lopulta koimme olevamme pakotettuja kirjoittamaan narratiivi pääkallolle (joksi olin siis itse luennon päätteeksi seuranneen kuoleman jälkeen muuntunut). Tilanne oli yksinkertaisuudessaan se, että pääkallolle ei suostunut vielä lähtemään ajan ja tilan tuolle puolen Vergiliuksen ja Beatricen saattamana, vaan halusi vielä muistella menneitä ja viettää hetken välitilassa ennen varsinaista ”ylösnousemusta”...

⁵² Vietimme todella paljon aikaa miettiessämme, miten toteuttaa (jos lainkaan) sauna. Pelkäsimme, että saunaan menemiseen olisi osalle liian suuri kynnyks, ja jotkut kokisivat ”epäonnistuneensa”, jos eivät uskaltaisi häveliäisyys- tai muista henkilökohtaisista syistä mennä saunaan. Päätimme kuitenkin toteuttaa saunan, mistä olen ikionnellinen; siitä tuli todellinen esityksen sielun työssija.

hyperventilaation sijasta, saada katsoja katsomaan maailmaa ja kuuntelemaan lintujen laulua, näkemään kauneutta. Taustalla oli myös oma mieltymykseni sellaisesta taiteen äärellä olemisesta kohtaan, jossa minulla on tilaa ajatella ja reflektoida näkemääni (eikä kaikkea tuputeta minulle ja sullota väkisin päähäni kuten esityksissä usein koen käyvän). Mietin, että voisiko esitys tuottaa samanlaista kokemusta kuin vaikkapa ulkomailla taidemuseossa käydessäni; voisiko se olla rentoa ja ihanaa taiteen äärellä olemista, inspiroitunutta haaveilua?

Kuten Arlander toteaa, ympäristönomainen esitys tapahtuu korostetusti paitsi tilassa, myös itsessään tilana, ja voi tästä syystä toimia päätteiden ja monitoreiden kautta maailmaa kohtaaville nykyihmisille myös muistuttajana maailmassaolosta - että me oikeasti ja konkreettisesti olemme maailmassa ja maailma on meidän ympärillämme.⁵³ Myös ranskalaisen taidekriitikon ja kuraattori Nicolas Bourriaudin kysymys taiteen mahdollisuuksista toisen kohtaamiseen ja suhteiden luomisesta maailmaan liittyy samaan asiaan: elämme todellisuudessa, joka on korostuneen esityksellinen ja suhteemme toisiimme ja maailmaan on välillinen ja poissaoleva.⁵⁴ *Jossakin oleminen* voikin toimia teatterin tekemisen lähtökohtana *toisaalla-olon* vaivaamassa nykyajassa. Teatterin tehtävänä voisi olla nimenomaan mahdollistaa katsojan tässä ja nyt -olemista sekä mielen että ruumiin tasolla, kuten Arlander kirjoittaa.⁵⁵ Juuri tästä ajatuksesta syntyi *Paratiisin* tilallinen lähtöajatus.

Kysymys taiteen mahdollisuudesta, todellisesta läsnäolosta ja kohtaamisesta, onkin mielestäni teatterin voima ja mahdollisuus. Tämä liittyy paitsi esityksen preesens-luonteeseen myös sen tilallis-tapahtumalliseen luonteeseen. Yleisössä istuessaan katsojat ovat tietoisia toisistaan, ja esitystapahtuma on yhteisöllinen. Yleisön siirtyessä eri osien välissä tämä tietoisuus oman kokemukseni mukaan korostuu, ja syntyy myös erilaista tietoisuutta suhteessa kanssakatsojiin ja omaan läsnäoloon. Kun *Paratiisin* kolmannessa ja viimeisessä ”näytöksessä” katsojat saivat viettää aikaa kesämökkimaisemassa,

⁵³ Arlander 1998, 55.

⁵⁴ Bourriaud 2002, 8. Tulkitsen Bourriaudin ajatuksen siten, että jos maailma on pelkkää esitystä ja speaktaakkelia, niin miten taide jonka keinona on esitys ja representaatio voi toimia maailmaan kytkeytymisen, yhteyden löytämisen välineenä?

⁵⁵ Arlander 1998, 21.

pyrittiin tila toteuttamaan siten, että se mahdollistaa sekä sosiaalisen yhdessäolon että toisaalta rauhallisemman yksinolon (sillä lukuohjeeksi oli annettu autuuden tutkiskelu, joka ainakin itselleni liittyy myös yksityiseen pohdiskeluun ja haaveiluun).⁵⁶

Inspiroidun Bourriaudin ajatuksesta, missä hän toteaa nykyisen taiteen - modernin projektin kriisin jälkeen - mallintavan ja toteuttavan todellisuuksia niiden julistamisen sijaan; taideteosten tehtävänä ei siis niinkään olisi enää kuvitteellisten utopioiden rakentaminen vaan aktuaalisesti paremmin eläminen ja toimiminen taideteoksen kautta.⁵⁷ Tämä ajatus on minusta inspiroiva ja lohduttava; voiko esitys luoda saarekkeen, jossa konkreettisesti toteutetaan parempaa maailmaa? Toivonkin, että *Paratiisissa* - sen laitureilla, löylyissä ja letunpaistopisteellä olleille - maailma oli sen läsnäolijoille ja todistajille tosi, kaunis ja hyvä.

Haluan vielä tämän kappaleen lopuksi esittää yhden teosesimerkin, joka liittyy kokemukseni mukaan samankaltaiseen aihepiiriin kuin yllä esittelemäni *Paratiisi*. Aune Kallisen koolle kutsuma *Sädekehät - täydellisen politiikka* Kiasma-teatterissa oli katsoja-kokijan näkökulmastani esitys, jonka estetiikka oli minulle voimakkaasti etiikkaa tutkivaa ja luovaa. Teoksen minulle katsojana antama maksimaalinen vapaus - kohdata, olla kohtaamatta, avautua tapahtumallisuudelle tai vain juoda kahvit ja ottaa nokoset - välitti minulle demokraattisuutta, yhdenvertaisuutta, sallivuutta ja läsnäolon mahdollistamista. Se oli mielestäni esimerkki Bourriaudin mainitsemasta paremman maailman mallintamista ja elämistä sen julistamisen sijaan.

⁵⁶ Esityksien pienestä lukumäärästä johtuen jouduimme kasvattamaan katsomon kokoa esitys esitykseltä - emme tohtineet käännättää ihmisiä *Paratiisista* pois - ja esityksen sosiaalinen puoli korostui tästä syystä meditatiivisen, rauhallisen yksinolon kustannuksella.

⁵⁷ Bourriaud 2002, 13.



Ajatuksia näyttelijäntyön est-etiikasta

Näyttämötyöskentely näyttelijöiden kanssa on ehdottomasti pelottavinta ja parasta ohjaamisessa. Harjoituksissa, kun kaikki on vielä keskeneräistä ja hapuillaan kohti esityksen maailmaa, on oikeanlaisen tunnelman ja työilmapiirin luominen mielestäni ensiarvoisen tärkeää. Ohjaajalla on mietön etuoikeus olla läsnä katsomossa, kun näyttelijät heittävät itsensä likoon ja paljastavat itsensä - mikä vastuu tähän liittyykään! Koulussa olen entisestään alkanut arvostaa työskentelytilanteessa herkkyyttä ja hienovirtteisyyttä. Kuten elokuvaohjaaja Jane Campion on todennut eräässä haastattelussa:

"The unconscious mind is quite like a shy pet, and you have to set conditions where it trusts that if it comes out you'll play with it and feed it, you won't ignore it, you won't scare it. Same with the actors and other collaborators, you want to get their unconscious selves to play with you as well because that's where the genius is. You have to create a very safe environment. I like to be able to say that, if I need to, that I'm confused what to do next. That I'm not really sure about the scene or I'm not feeling the drama. For me it's about the feeling you get. You feel in your body if it works or not. And if doesn't you have to say something, not to pretend. You

have to kind of explore it. One thing I believe in is that you have to stand up for vulnerability. Stand up for gentleness and softness. Because I think they are really powerful qualities. I think the so-called bluff leadership quality isn't really helpful if the actor is feeling anxious and nervous and trying to make them selves vulnerable. I always try to find a really relaxing and forgiving atmosphere."

Tunnistan hyvin voimakkaasti Campionin ajatukset henkilöohjauksesta ja työskentelyn ilmapiirin varjelemisesta, minusta melkein tuntuu, kuin olisin itse kirjoittanut nuo sanat. Samalla tavoin haluan puolustaa herkkyyttä ja hienovaraisuutta ohjaamisessa: ne ovat mielestäni ohjaajan tärkeimpiä ja arvokkaimpia ominaisuuksia, sillä niiden kautta näyttämön totuus ja kauneus aukeaa.

"Hauraus... miten ohuen langan varassa hyvät ideat hilataankaan paikalle, miten hellävaroin ne tulisi ottaa vastaan, pehmeästi ja katsoa niitä hetken rauhassa, rakastavan mutta tinkimättömän silmän läpi."

- Työpäiväkirja, 22.1.2014

Olen mielestäni hyvin sentimentaalinen ihminen. Lähestyn näyttämöä enemmän tunteiden ja intuition kuin älyn kautta. Minun on kuitenkin aina ollut vaikea ottaa vastaan näyttämöllä näytetyjä tunteita. Olen ihmetellyt, että minkä takia kyynelehdin vuolaasti Suomen voittaessa murtomaahiihtokilpailussa, mutta teatterissa tunteikas draamakohtaus jättää minut emotionaalisesti täysin kylmäksi - mitä enemmän lavalla huudetaan ja vuodatetaan kyyneliä, sen kauemmaksi tilanteesta ja sen emotionaalisesta sisällöstä etäännyin, ja alan katsella lamppuja. Väitän, että kyse ei ole harjaantuneesta katseesta, vaan näyttämön suhteesta todellisuuteen. Bertolt Brechtin teatteria ja ajatuksia käsittelevä kurssi syksyllä 2011 oli tässä suhteessa silmiä avaava. Vaikka Brechtin vieraannutus-metodista on puhuttu ja kirjoitettu maailman sivu, ovat Brechtin ajatukset - sellaisena kuin ne Berliiniläisen ohjaajan Enrico Stolzenburgin opetuksessa näyttäytyivät, edelleen ajankohtaisia ja käyttökelpoisia. Olennaisena oppina itselleni kurssilta jäi ajatus siitä, että esityksen on tuotava omat keinonsa läpinäkyviksi. Tämä liittyy esityksen etiikkaan siinä mielessä, että näin esitys ja sen tekijät asettuvat samaan tilanteeseen, samalle tasolle katsojien kanssa

ja antautuvat tapahtumallisuudelle alttiiksi. Esityksen tekijöiden rehellisyys ja vilpittömyys, - joita pidän kaikista korkeimmassa arvossa - näkyy näin myös esityksen keinojen läpinäkyvyydessä.

Esimerkkinä tästä toimii näyttelijäntyön lehtorin Jukka Ruotsalaisen näyttelijöille ohjaama Shakespeare-kurssi syksyllä 2011. Kurssin materiaalina käytettiin Shakespearen *Romeo ja Julia* -näytelmää. Muistan elävästi esityksen erään kohtauksen, jossa luokkalaiseni Maija Andersson (ent. Arhola) tuli katsomon eteen ja kertoi yleisölle, että yrittäisi nyt itkeä. Muistaakseni kyseessä oli kohtaus, jossa Romeo oli juuri kuollut. Kun kyyneleet alkoivat viimein valua - Maijan reflektoidessa ääneen, kuinka vaikeaa näyttämöllä itkeminen teknisesti oli - olin todella liikuttunut ja kosketettu. Englantilaisen Forced Entertainment -ryhmän ohjaajan Tim Etchellsin sanoin en tuossa hetkessä ollut enää esityksen katsoja vaan todistin jotain, joka tapahtui silmieni edessä: olin tilanteen osallinen, osa leikkiä johon minut kutsuttiin.⁵⁸ Tunnelma oli latautunut, sillä näyttelijäntyössä oli riskinottoa, rehellisyyttä ja keinojen läpinäkyvyyttä. Haluaisin kutsua tätä tietynlaiseksi *preesensin etiikaksi*, jossa sekä esiintyjä että katsoja jakavat kokemuksen näyttämön todellisuuden ihmettelystä.

Edellä kuvatussa kokemuksessa näkyy mieltymykseni tietynlaiseen näyttelijäntyön laatuun. Ensimmäisestä kouluohjauksesta lähtien olenkin halunnut nähdä omissa esityksissäni mahdollisimman sitoutunutta, vilpittöntä ja rehellistä näyttelijäntyötä. Useissa ohjaussuunnitelmissani olen kutsunut tätä tyyliä vilpittömäksi naivismiksi,⁵⁹ jonka lähtökohtana on jatkuva ihmettely, aukiolo ja näyttämön merkityksellisyyden lakkamaaton kysyminen.

⁵⁸ "We are watching the people before us, not representing something but going through something, They lay their bodies on the line ... and we are transformed - not audience to a spectacle but witnesses to an event." Etchells 1999, 49.

⁵⁹ Haluaisin sanoa: *Postmodernia, jossa pamppailee sydän.*

6. LOPPUPÄÄTELMIÄ

Johtopäätelmiä

Mitä ajattelen juuri nyt teatterista?

Minulle näyttämö on perimmiltään tutkimisen ja ihmettelyn paikka. Se on välineeni kommunikoida ja jakaa maailmassa olemisen kokemusta ja siihen liittyviä mahdollisimman tarkkoja, henkilökohtaisia havaintoja. Kun istun katsomossa, tuntuu näyttämö asettavan minulle aina saman kysymyksen: *mistä tässä kaikessa lopulta on kysymys?* Näyttämö itsessään asettuu kysymään omaa merkitystään. Mitä enemmän olen esityksiä tehnyt, sitä enemmän huomaankin ihmetteleväni näyttämöä itseään; esityksien yksi keskeinen aihe näyttäisi olevan siis näyttämö itse.

Olen tässä kirjallisessa työssä esittänyt kysymyksen näyttämöni etiikasta, ja tullut siihen tulokseen, että minulle kysymys etiikasta ja arkkietiikasta on perustavalla tavalla osa näyttämöä ja sen merkityksellisyyden jatkuvaa ja loputonta kysymistä. Etiikka tarkoittaa kuitenkin myös käytännönläheisiä asioita, kuten omien taiteellisten valintojen, työskentelymetodien, harjoittelun ja toisen kohtaamisen ja huomioonottamisen eettistä arviointia. Muita ohjeita tämän suhteen en osaa itselleni antaa ammattiuraa varten kuin kehotuksen suoraselkäisyydestä, rakkaudesta ja jatkuvasta etiikan kysymisestä.

Katson maailmaa ja näen paljon toivottomuutta. Haluan kuitenkin uskoa hyvään ihmisessä ja ihmisyydessä. On jaksettava väittää, että juuri taiteen ja näyttämön äärellä tuota uskoa ja toivoa on löydettävissä.

—

Kirjallisessa kandityössäni avasin teatterikäsitystäni klassisten arvojen eli totuuden, kauneuden ja hyvyyden näkökulmasta. Laadin tuolloin listan asioista, joita hyvän esityksen tulisi sisältää.

”Kuten aiemmin lainatusta etydin ohjaussuunnitelmasta kävi ilmi, häpeän ja vältän nyrkinheristämistä ja manifesteja. Jos kuitenkin asetun puolustamaan hyvää, koen että on pakko yrittää hahmottaa sitä, minkälainen on hyvä (ja samalla kaunis sekä tosi) esitys:

1. *Hyvä esitys on mahdollisimman kirkas, avoin ja rehellinen;*
2. *Hyvä esitys ei saa aliarvioida katsojaa ja sen on tuotava keinonsa näkyville;*
3. *Hyvä esitys pyrkii avaamaan tilaa kommunikaatiolle, ymmärrykselle, toisen ja toiseuden kohtaamiselle;*
4. *Hyvän esityksen on toimittava rakkauden puolesta ja kyynisyyttä, vihaa, ennakkoluuloja ja eriytymistä vastaan;*
5. *Hyvän esityksen on saatava puhua asioista, jotka jäävät muuten sanomatta tai katveeseen (esimerkiksi puheenvuoron antaminen luonnolle, eläimille);*
6. *Hyvän esityksen tärkein tehtävä on luoda vapaata tilaa ajatella, auttaa näkemään totuutta, kauneutta ja hyvää maailmassa; taiteilijan tehtävänä on vaalia tuota vapautta, olla teoksen palvelijana, antaa teoksen avautua omalakisena maailmanaan”*

Voisin täydentää listaa vielä kolmella kohdalla:

7. Hyvän esityksen etiikka on myös esityksen prosessin etiikkaa;
8. Hyvän esityksen lähtökohtana tulee olla tekijöiden mahdollisimman tarkka havainto maailmasta;
9. Hyvä esitys kysyy jatkuvasti ja lakkaamatta taiteen tehtävää, kuohkeuttaa katsojan sielua ja luo merkityksellisyyttä lisäämällä inhimillisen viisauden ja toivon määrää maailmassa.

Lopuksi

Paratiisi oli pitkän jatkumon ja erään elämänvaiheen päätös. Esitys oli Danten Jumalainen näytelmä -esitystrilogian kolmas ja viimeinen osa. Ensimmäisen ja viimeisen osan väliin mahtui kymmenen vuotta, ja trilogian loppumisen myötä sulkeutui päätökseensä yhden taiteellisen työn lisäksi pitkä elämänjakso, johon kuului lakimiestyöstä luopuminen ja teatterin pariin ammattilaiseksi päätyminen.

Viime vuosina olen ollut useasti uupumuksen rajamailla. Minulla on ollut vaikeuksia sovittaa yhteen työ ja arki, perhe-elämä ja teatterin tekeminen. Vaikka olen hyvin tietoinen siitä etuoikeutetusta asemasta, joka minulle on

taiteilijana ja teatteriopiskelijana annettu, olen useasti ajatellut keskellä kuumeisinta työvaihetta, etten pysty ohjaamaan enää yhtäkään esitystä. Se tuntuu yksinkertaisesti liian vaikealta. Riittämättömyyden tunne on ylivoimainen. En saata ymmärtää, mistä löytää luovaa energiaa seuraavan teoksen tekemistä varten! Minkä takia en voisi tehdä vain yhtä esitystä, jossa sanon kaiken, ja sitä voisi esittää niin pitkään kuin henki pihisee...

Tätä kirjoittaessani 10-vuotias esikoiseni Aapo tulee kysymään minulta nukkumaan mennessään: ”Miksi sä halusit ohjaajaksi? ... kun sä joudut aina tekemään niin paljon töitä.”

Olen välillä halunnut perustella taitelijaksi ryhtymistäni sillä, että en halunnut enää olla töissä lakimiehenä ”kovien arvojen” yritysmaailmassa, jossa joutuu viettämään aikaa pois perheen ja rakkaiden parista. Enkö tee nyt aivan yhtä paljon töitä - jopa enemmän - kuin yritysjuristi? Mitä eroa lapseni näkökulmasta on sillä, tekeekö isä töitä yötä myöten yritysfuusion vai ohjaussuunnitelman parissa (muuten kuin, että jälkimmäinen ei takaa perheelle toimeentuloa)? Ajattelenko edelleen, että jälkimmäinen on jotenkin jalompi ja eettisempi syy olla pois rakkaidensa luota? Mikä vimma minut ajaa aina uudestaan tuiskeeseen?

Ehkä se on taiteilijan kutsumus.

”Toiseksi minun oli päästävä sinne missä olin tuona iltana ollut. Mikään muu ei ollut kyllin hyvää, mikään muu ei kelvannut. Vain sinne, kohti oleellisinta, kohti inhimillisen eksistenssin sisintä ydintä, sinne minun oli kuljettava. Jos siihen menisi neljäkymmentä vuotta, menköön siihen neljäkymmentä vuotta. En koskaan saanut menettää sitä näkyvistäni, en koskaan unohtaa sitä, sinne pyrkisin.

Sinne, sinne, sinne.”

- Karl Ove Knausgård



LÄHTEET

- Aristoteles. *Runousoppi* (1998). Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava.
- Arlander, Annette (1998). *Esitys tilana*. Acta Scenica 2, Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel.
- Etchells, Tim (1999). *Certain Fragments*. Suffolk: Routledge.
- Guénoun, Denis (2007). *Näyttämön filosofia*. Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Haapoja, Terike (2011). ”Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä.” Teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000 – luvun alun uusi skene*. Keuruu: Like.
- Heinonen, Timo (2009). ”Draamallisen teatterin jälkinäytös”. Teoksessa Lehmann, Hans-Thies. *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like.
- Hirvonen, Ari (2000). *Oikeuden käynti. Antigonen laki ja oikea oikeus*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Hirvonen, Ari ja Lindberg, Susanna (2009). Johdanto kirjaan *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Toim. Ari Hirvonen ja Susanna Lindberg. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Huhmarniemi, Raija (2001). *Dialogi ja ihmiseksi kasvun ajatus transmodernin maailmankuvan ilmentäjinä*. Teoksessa *Platonista transmodernismiin*. Toim. Raija Huhmarniemi, Simo Skinnari ja Juhani Tähtinen. Turku: Suomen kasvatustieteellinen seura.
- Hulkko, Pauliina (2013). *Amoraliasta Riitaan - ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kurki, Janne (2004). *Slavoj Žižek - Hollywoodista Irakiin ja Marxista Lacaniin*. Teoksessa: *Tervetuloa reaalisen autiomaahan! Viisi esseettä syyskuun 11. päivästä ja vastaavista päivämääristä*. Suom. Janne Kurki. Helsinki: Apeiron Kirjat.

Levinas, Emmanuel (1996). *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomennos Antti Pönni. *Toisen jälki*. Suomennos Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.

Pellinen, Janne (2013). *Totuuden, kauneuden ja hyvyyden soturin merkintöjä teatteritaiteesta*. Teatteritaiteen kandidaatin opinnäytteen kirjallinen osio. Teatterikorkeakoulu.

Rinne, Pärttyli (2004). *Sanomista taiteesta (13)*. Teatterikorkeakoulun nettijulkaisu. <http://www.hup.fi/Teak/vanhat/Teak204/Teak204/13.html>

Ridout, Nicholas (2009). *Theatre & Ethics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Saarinen, Esa (1994). *Filosofia*. Porvoo: WSOY.

Tarkovski, Andrei (1989). *Vangittu aika*. Suom. Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen, Antti Alanen. Jyväskylä: Gummerus.

Teokset, joihin tekstissä viitataan:

Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1978-1979 (Cage Piece)* ja *Tehching Hsieh 1986-1999*.

Jones, David Hugh (ohj.), Pinter, Harold (dram.) *The Trial*. 1993. Elokuva Franz Kafkan *Oikeusjutun* pohjalta. Tuotanto: BBC.

Kallinen, Aune (koollekutsuja): *Sädekehistä - Täydellisen politiikka*. 2015. Kiasma-teatteri.

Ote kirjasta Knausgård, Karl Ove. *Taisteluni. Toinen kirja*. 2012. Suom. Katariina Huttunen. Like: Helsinki.

Lynch, David (ohj.) : *Mulholland Drive*. 2001. Elokuva. The Picture Factory.

Porkola, Pilvi (ohj.): *Lumo I - esitys uudesta työstä*. 2007. Esitys Kulttuuritehdas Korjaamolla ja Kööpenhaminassa @work network - festivaaleilla. Todellisuuden tutkimuskeskus.

Ramezan, Hamy (ohj.): *Tuntematon pakolainen*. 2016. Dokumenttielokuva. ITV Studios Finland.

Saarakkala, Janne (ohj.): *Lumo II - esitys uudesta työläisestä*. 2007. Esitys Korjaamolla. Todellisuuden tutkimuskeskus.

Jane Campionin haastattelu elokuvassa Mark Cousins. 2011. *The Story of Film: An Odyssey*. Hopscotch Films.

Omat ohjaukset, joihin tekstissä viitataan:

Antigone Reloaded. 2015. Esitys Cacoyannis-teatterissa Ateenassa. Tuotanto: TeaK.

En natt i mörkret - på spaning efter kärlekens vildaste stränder. 2013. Esitys Takomo Teatterissa. Tuotanto: TeaK.

Oikeusjuttu. 2001. Esitys Gloria-näyttämöllä. Tuotanto: Pykälä ry.

Paratiisi. 2016. Maisterin opinnäytteen taiteellinen osio. Esitys Teatterikorkeakoulussa. Tuotanto: TeaK.

PERPLEX. 2015. Esitys. Teater Viirus.

Putoava mies. 2014. Hoitolaitosesitys Teatterikorkeakoulussa ja Kansallisteatterin Kiertuenäyttämöllä. Tuotanto: TeaK.

Sent på Jorden. 2011. Esitys Teatterikorkeakoulussa. Tuotanto: TeaK.

Syntymäpäiväjuhlat. 2012. Esitys Teatterikorkeakoulussa. Tuotanto: TeaK.

Yhtiö. 2000. Esitys Arena-Teatterissa. Tuotanto: Pykälä ry.

Tekstissä käytetyt kuvat

Maisterin opinnäytteen taiteellisen osion *Paratiisi* (2016) kuvat on ottanut Lauri Lundahl. Kuvissa Ella Lahdenmäki, Verner Lilja sekä ohjaaja Janne Pellinen. Saunakuvassa lisäksi Roy Boswell, Lauri Lundahl ja Silja Kauppinen.

Kuva kesämökiltä s. 56 (2012) on ottanut Tiia Pellinen. Kuvassa Janne Pellinen ja Kaius Pellinen.