

Paikan dramaturgioita

HANNA-KAISA TIAINEN



DRAMATURGIAN KOULUTUSOHJELMA /
ESITYSDRAMATURGIA

Paikan dramaturgioita

HANNA-KAISA TIAINEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 12.8.2019

TEKIJÄ Hanna-Kaisa Tiainen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Dramaturgian koulutusohjelma / Esitysdramaturgia	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Paikan dramaturgioita		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 68 s.	
<p>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Kotiesitys- kun oikeat soturit nousivat satulaan oli jonkun jääävä kukkia kastelemaan (Eeti Piironen, Ida Sofia Fleming, Virpi Nieminen, Olivia Pohjola, Jukka Herva, Pietu Wikström, Tuomas Vaahtoluoto, Sofia Simola, Hanna-Kaisa Tiainen, Jussi Suomalainen, ensi-esitys 5.10.2018, Teatterikorkeakoulu)</p> <p>Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/></p>			
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>Käsittelen opinnäytetyössäni paikkaa, paikkasidonnaista taidetta ja dramaturgiaa. Yritän hahmottaa ensin mikä paikka on suhteessa tilaan ja sitten, miten paikka vaikuttaa esitysten tekemiseen niin teatteritiloissa kuin niiden ulkopuolellakin. Pyrin viittamaan lopputyössäni lähinnä naisoletettuihin tekijöihin, mm. Pauliina Feodoroffiin, Doreen Masseyhyn, Pauliina Hulkoon, Bertie Ferdmaniin ja Miwon Kwoniin.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa käsittelen paikan käsitettä filosofian, maantieteen ja alkuperäiskansojen näkökulmasta. Mietin lisäksi mitä on kuulua johonkin paikkaan ja mitä on paikkojen omistaminen ja paikkoihin sitoutuminen. Vertaan omaa urbaania fossiilikapitalistisen subjektin paikkakokemusta alkuperäiskansojen paikkakokemukseen.</p> <p>Toisessa luvussa käyn läpi paikkasidonnaisen taiteen historiaa ja nykypäivää kuvataiteissa ja esittävisissä taiteissa, lähinnä teatterissa. Totean, että paikkasidonnaiseen taiteeseen on sisältynyt ja sisältyy kriittisyys taidemarkkinoita ja -instituutiota kohtaan.</p> <p>Kolmannessa luvussa pohdin dramaturgiaa ja esitysdramaturgiaa. Olen yksi neljästä ensimmäisistä esitysdramaturgian opiskelijoista Suomessa. Pohdin haastatteleamalla luokkatovereitani, mitä esitysdramaturgia on. Sitten tarkennan dramaturgian käsitettä etiikan, huolenpidon, ekologian ja paikan näkökulmista. Kyseiset näkökulmat ovat nousseet itselleni olennaisiksi opinnoissani ja taiteellisissa töissäni.</p> <p>Viidennessä ja viimeisessä luvussa käyn kolmen eri tavalla paikkasidonnaisen teosesimerkkien kautta läpi (<i>I <3 Iijoki, Kotiesitys ja Kadonnutta aikaa etsimässä 2017-2022</i>), miten paikan huomioiminen on näyttäytynyt esityksentekoprosesseissa ja varsinaisissa esityksissä. Kahden ensimmäisen esityksen tapahtumapaikat ovat Iijoki ja TeaKin Studio 2. Viimeisessä teosesimerkissä pohdin otsikolla ”Paikkana Proust”, mitä voisi olla teksti paikkana.</p> <p>Kuljetan läpi lopputyöni omaa tekijäpositiotani eri teosesimerkkien kautta.</p> <p>Kiinnostukseni paikkaan on syvästi henkilökohtaista, mutta ajattelen, että paikan huomioiminen esityksiä tehtäessä voi avata tapoja käsitellä ekokatastrofia ja siihen liittyvää totaalista maailman- ja ihmiskuvan muutosta esitystaiteen kontekstissa. Ajattelen paikan vaikuttavan esityksen dramaturgioihin ainakin käsiteltäessä paikan ja esityksen materiaalisia reunaehjoja, yleisösuhdetta ja paikan risteäviä ja päällekkäisiä sisältöjä ehdottaen täten paikoille tyypillisiä ei-lineaarisia dramaturgioita.</p>			
ASIASANAT paikka, tila, paikkasidonnainen taide, paikkasidonnainen esittävä taide, dramaturgia			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
<i>Paikan filosofiaa</i>	10
<i>Paikkaan kuuluminen</i>	15

PAIKKA JA TAIDE	21
<i>Paikan henki</i>	21
<i>Paikkasidonnaisuudesta</i>	22

(ESITYS)DRAMATURGIASTA	29
<i>Mitä on dramaturgia?</i>	29
<i>Mitä on esitysdramaturgia?</i>	30

DRAMATURGIA, ETIIKKA JA EKOLOGIA	39
<i>Dramaturgiasta ja etiikasta</i>	39
<i>Huolenpito ja dramaturgia</i>	42
<i>Ekologia ja dramaturgia</i>	46
<i>Paikan dramaturgiaa</i>	51

PAIKAN DRAMATURGIAA 2	55
<i>Paikkana Iijoki</i>	55
<i>Paikkana Studio 2</i>	59
<i>Paikkana Proust</i>	64
<i>Lopuksi</i>	68

LÄHTEET	71
LIITTEET	75
<i>Esitysdramaturgina toimiminen taiteellisessa lopputyössä</i>	75

JOHDANTO

Tämä opinnäytteeni käsittelee paikkaa, dramaturgiaa ja esitysdramaturgiaa. Olen tehnyt viime aikoina useita teoksia muualle kuin teatteritilaan ja oletan tällä olevan seurauksia sille, miten hahmotan teosten tai esitysten dramaturgiaa. Ennen nykyisiä opintojani olen opiskellut Belgiassa kandin verran näyttelijäntyötä sekä ohjauksen maisterintutkinnon. Sen jälkeen olen työskennellyt vapaalla kentällä Suomessa pari vuotta. Nimeän itseni usein teatterintekijäksi ja useissa projekteissa olen toiminut koollekutsujana.

Aloitin tämän opinnäytteeni paikan määrittelystä ja sen suhteesta tilaan. Paikka vaikuttaa ensikuuleman ja -ajattelun perusteella selkeältä (paikka on paikka!), mutta osoittautuukin mm. filosofiseksi pähkinäksi. Sitten kirjoitan paikan ja taiteen suhteesta. Sitä seuraa dramaturgiaosio, jossa kirjoitan siitä, miten itse olen hahmottanut dramaturgiaa suhteessa hoivaan, ekologiaan, paikkaan ja esityksiin, jotka eivät perustu tekstiin. Viimeisessä osiossa kirjoitan tarkemmin paikkojen dramaturgiasta kolmen teosesimerkin kautta.

Pyrin lopputyössäni viittamaan pääasiallisesti naisoletettuihin ajattelijoihin ja tekijöihin. Jos paikassa risteytyy useita tulkintoja, aikoja, suhteita: inhimillisiä ja ei-inhimillisiä, on mielestäni olennaista miettiä keiden äänet tulevat kuulluiksi ja nähdyiksi paikasta puhuttaessa. Ja koska ei ole olemassa neutraalia paikkaa, pyrin sisällyttämään tähän tekstiin niitä ääniä, joita ei ole kuultu tarpeeksi: naisoletettujen ja alkuperäisväestöön kuuluvien. Tämä valintani liittyy myös feministiseen vakaumukseeni.

Ennen kuin filosofoidaan, haluan kiittää. Kiitän Nora Rinnettä tarkoista ja lempeistä silmistä (keskellä kesälomaakin!), ED-opiskelukavereita ajatuksista ja toveruudesta ja vastauksista kysymyksiini, D-yhteisöä ajatuksista ja toveruudesta, Saara Hannulaa ja Antti Salmista Kuusi luonnosta energiastakurssista ja esseen palautteesta, kollegoita taiteessa (ainakin I <3 Iijoki-jengi, Kotiesitys-jengi, Aleks Holkko ja muut proustilaiset, Toinen keskus-tyypit),

Tuomas Vaahtoluotoa dialogista Kotiesityksen paikoista, Santtu Uuttua ja Anni Rajamäkeä kommenteista, Puttea hyvistä jutusteluista, Tuomoa, Kaisaa ja Akua Villa Madridin residenssistä, Esaa, Pauliinaa ja Pelleä Sokru-residenssistä ja ajatuksista, Arttua aina ja kaikesta, vauvaa kirjoitusta rytmittäneistä potkuista kylkiluihin ja muihin paikkoihin. Sitten mennään!

Paikan filosofiaa

suomi - englanti:

paikka – 1. **place** 2. **location** 3. **spot** 4. **site** 5. **area** 6. **locus** 7. **region** 8. **locality** 9. **stead** 10. **space** 11. **room** 12. **point** 13. **scene**

suomi – ranska:

paikka – 1. **lieu** 2. **endroit** 3. **point** 4. **espace** 5. **localité** 6. **site** 7. **scène** 8. **place** 9. **poste**

Hahmotan olemassaoloani paikan, paikkojen, kautta. Kehoni on aina kytkettyneenä moniaistisesti johonkin paikkaan. Olen nyt sängyllä, huoneessa, Mustarinda-residenssissä, Suomessa, Euroopassa, maapallolla, universumissa. Mitä paikka on mitä tila ei ole ja toisin päin? Miksi haluan puhua paikasta enkä tilasta? Paikka on jotain konkreettista, se on kouriintuntuvampi kuin tila. Tila tuntuu loputtomalta, rajattomalta ja abstraktilta. Paikkaan sisältyy ihminen, joka määrittää paikan paikaksi, tilaa voidaan kuvitella jonain ihmisestä erillisenä, abstraktina.

Filosofi Edward Casey käy kirjassaan *The Fate of Place* läpi paikan historiaa länsimaisessa filosofiassa Aristoteleesta fenomenologeihin. Ääneen pääsee 18 miesfilosofia ja yksi nainen. Casey'n mukaan paikkaa on ylenkatsottu tilan ("loputon laajentuma") ja ajan kustannuksella (Casey 1997, 10). Hän päätyy väittämään:

Olla ylipäätään - olla olemassa jollain tavalla - on jossain olemista, ja ollakseen jossain, täytyy olla jossain paikassa. Paikka on yhtä välttämätöntä meille kuin ilma jota hengitämme, maa jolla seisomme, meidän kehomme. Paikat ympäröivät meitä. Me kävelemme niiden yli ja lävitse. Elämme paikoissa,

muodostamme suhteita toisiin niissä, kuolemme niissä. Mikään mitä me teemme ei ole paikatonta.” (op. cit., 9, käänös minun).
Elän, siis olen paikassa.

Kirjailija Georges Perec käsittelee kirjassaan *Tiloja / avaruuksia (Espèces d'espaces)* tilaa, sen ominaisuuksia ja taiteellisia pelejä, joilla tilaa voi lähestyä. Kirjan aluksi hän vertaa listojen muodossa tiloja ja avaruuksia. Teen ajatusleikin ja vaihdan avaruuden paikaksi:

TILA

VAPAA TILA
RAJOITETTU TILA
VAIENNETTU TILA
TILAN PUUTE
LASKETTU TILA
VIHERTILA
ELINTILA
KRIITTINEN TILA
SIJOITTUMINEN TILAAN
PALJASTETTU TILA
TILAN LÖYTÄMINEN
KALTEVA TILA
KOSKEMATON TILA
EUKLIDINEN TILA
ILMATILA
HARMAA TILA
KIERTEINEN TILA
UNEN TILA
KATKAISTU TILA
PROMENADEJA TILASSA
TILAGEOMETRIA
TILAA PYYHKIVÄ KATSE
TILA-AIKA
MITATTU TILA
TILAN VALLOITUS
ELOTON TILA
HETKEN TILA
TAIVAALLINEN TILA
KUVITELTU TILA
HAITALLINEN TILA
VALKEA TILA
SISÄTILA
TILASSA KULKIJA
MURRETTU TILA
JÄRJESTETTY TILA
ELETTY TILA
PEHMEÄ TILA

PAIKKA

VAPAA PAIKKA
RAJOITETTU PAIKKA
VAIENNETTU PAIKKA
PAIKAN PUUTE
LASKETTU PAIKKA
VIHERPAIKKA
ELINPAIKKA
KRIITTINEN PAIKKA
SIJOITTUMINEN PAIKKAAN
PALJASTETTU PAIKKA
PAIKAN LÖYTÄMINEN
KALTEVA PAIKKA
KOSKEMATON PAIKKA
EUKLIDINEN PAIKKA
ILMAPAIKKA
HARMAA PAIKKA
KIERTEINEN PAIKKA
UNEN PAIKKA
KATKAISTU PAIKKA
PROMENADEJA PAIKASSA
PAIKKAGEOMETRIA
PAIKKAA PYYHKIVÄ KATSE
PAIKKA-AIKA
MITATTU PAIKKA
PAIKAN VALLOITUS
ELOTON PAIKKA
HETKEN PAIKKA
TAIVAALLINEN PAIKKA
KUVITELTU PAIKKA
HAITALLINEN PAIKKA
VALKEA PAIKKA
SISÄPAIKKA
PAIKASSA KULKIJA
MURRETTU PAIKKA
JÄRJESTETTY PAIKKA
ELETTY PAIKKA
PEHMEÄ PAIKKA

KÄYTTÖTILA
KULJETTU TILA
PINTATILA
TYYPPI TILA
YMPÄRÖIVÄ TILA
TILAN YMPÄRI
TILAN REUNOILLA
ERÄÄN AAMUN TILA
TILAAN HUKKUNUT KATSE
SUURET TILAT
TILOJEN EVOLUUTIO
ÄÄNITILA
KIRJALLINEN TILA
TILAODYSSEIA

KÄYTTÖPAIKKA
KULJETTU PAIKKA
PINTAPAIKKA
TYYPPIPAIKKA
YMPÄRÖIVÄ PAIKKA
PAIKAN YMPÄRI
PAIKAN REUNOILLA
ERÄÄN AAMUN PAIKKA
PAIKKAAN HUKKUNUT KATSE
SUURET PAIKAT
PAIKKOJEN EVOLUUTIO
ÄÄNIPAIKKA
KIRJALLINEN PAIKKA
PAIKKAODYSSEIA

Paikka tuntuu paikallistetulta, tarkkarajaisemmalta kuin tila. Tila laajenee henkiseen tilaan: esimerkiksi vapaa tila assosioituu olemisen tapaan, kun taas vapaa paikka on jotain hyvin konkreettista; ”onko tässä vapaa paikka?”.

Harmaa paikka voi olla jotain runollista; ”elämäni on harmaa paikka” tai hyvin konkreettinen takkiin ommeltava harmaa paikka. Elintila – elinpaikka, tästä saan kiinni! Elintila on elämiseen vaadittava tila, elinpaikka on paikka, jossa jokin elää. Paikka-aika ja äänipaikka, nämä eivät toimi. Ehkä aika ja ääni ovat samalla tavalla rajattomia kuin tila, ja täten yhteensopimattomia paikan kanssa. Tila ja avaruus ovat luonteeltaan yhteneväisempiä kuin tila ja paikka.

Doreen Massey (1944-2016) oli englantilainen maantieteilijä, jonka ajattelulla on ollut suuri vaikutus maantieteen lisäksi myös sosiaalitieteille, naistutkimukselle ja kulttuurintutkimukselle. Hän ei työssään määrittele tilaa ja paikkaa staattisiksi ja neutraaleiksi, vaan ne ovat täysin sosiaalisiin suhteisiin ja aikaan sidottuja. Hän on tutkinut mm. alueellista eriarvoisuutta, sukupuolen merkitystä tilan organisaatiossa sekä tilaa globaalissa kontekstissa. Itseäni on ilahduttanut Massey'n ajattelussa sukupuolen ja myös muiden sosiaalisten tekijöiden sisällyttäminen paikan määrittelyyn. Massey'n paikka ei myöskään ole nostalginen tai sisäänpäin kääntyvä, se on ainaisessa muutoksessa ja moninainen. (Massey 2014, 7-10.)

Massey määrittelee esseessään ”Globaali paikan tuntu” paikkaa seuraavasti: 1. paikka ei ole staattinen, vaan prosessi, 2. paikalla ei ole rajoja, vaan se määrittyy sen yhteyksien ulkopuoliseen kautta, 3. paikalla ei ole yhtä tiettyä identiteettiä, vaan se koostuu konflikteista, 4. yllämainitut asiat eivät poista paikan ainukertaisuutta: paikan erityisyys on sen paikallisten ja paikan ylittävien sosiaalisten suhteiden sekoitus. (Massey 2014, 30-31.)

Millaisena paikkana näyttäytyy teatteritila, esimerkiksi Teatterikorkeakoulun (TeaK) Studio 2, Massey'n paikan määreiden mukaisesti? 1. Studio 2 paikkana muuttuu joka hetki: sen käyttäjät, tavat käyttää sitä ja jopa sen koostumus (kuolleen ihon, hien, sähkön määrä) muuttuvat. Jokainen näyttämöprojekti, jokainen kävijä, jokaisen kävijän kokemukset ja muistot muuttavat Studio 2:ta. 2. Studio 2 paikkana ei ole studio 1 tai TeaKin tori tai Helsinki, mutta Studio 2 kytkeytyy edellä mainittuihin paikkoihin ilman ja käyttäjiensä välityksellä. 3. Studio 2:ssa risteävät ainakin opetusteatterin henkilökunnan, Teakin opiskelijoiden, opettajien, Suomen teatterikentän, opetusministeriön, sukupuolten, ilmastonmuutoksen runteleman maailman näkemykset ja tarpeet siitä, millainen paikka Studio 2:n tulisi olla. 4. Studio 2 paikkana ei ole sama kuin viereisen studion paikka, Studio 2 ei ole varsinkaan Studio 3, se on paikkana ainutlaatuinen. Erityiseksi sen tekee juuri sille ominaiset materiaaliset reunaehdot ja eri tahojen sille luomat merkitykset ja niiden todentuminen kyseisessä paikassa. Studio 2 paikkana on selkeästi monikerroksinen ja -syinen prosessi, joka ei tyhjene selkeärajaiseksi objektiksi, jolla olisi yksi narratiivi tai historia.

Entä onko puulla, tai muilla ei-inhimillisillä olioilla, paikkaa tai käsitystä paikasta? Juuri puulla luulisi olevan paikka, paikan tuntu, sillä se on juurtunut. Toisaalta se saa juurtensa ja sienikumppaniensa sekä ilman kautta tietoa ympäristöstään. Luulisi puun hahmottavan, että minä olen tässä ja muualla on toisaalla. Etologi Jakob von Uexküll (1864-1944) muistutti meitä terminsä ”Umwelt” avulla siitä, että ei ole objektiivista maailmaa tai kokemusta maailmasta, vaan jokainen eliö hahmottaa sitä omien aistiensa, kuplansa kautta (Ylirönni 2018, 55). Esimerkkinä eräästä ”Umweltista”

Uexküll kuvailee punkin kokemusta: punkilla ei ole silmiä eikä korvia, joten se aistii tulevan saaliinsa hajuaistinsa kautta. Haistaessaan nisäkkäiden erittämän voihapon, se hylkää kortensa. Jos se laskeutuu jollekin nisäkkäälle, se etsii tuntoaistinsa avulla karvattoman kohdan nisäkkästä imeäkseen siitä verta. Punkin elämä ja ”Umwelt” muodostuu siis aistiensa mahdollistamista suhteista ympäröivään maailmaan. (Agamben 2002, 46-47.) Jokainen eliö on siis moninaisissa aistillisissa suhteissa elinympäristöönsä. Punkilla olosuhteiden muutokset saavat sen toimimaan, mutta liittyvätkö nämä toiminnot paikkaan? Onko korsi eräs punkin elämän paikoista? Punkki ei todennäköisesti nimeä kortta paikaksi, mutta punkilla on erityinen suhde korteen: aistiensa avulla se etsii sopivan korren toistuvasti odottaakseen seuraavaa ateriaansa. Paikan tuntua voi näkemykseni mukaan olla aistien sanelemien tarpeiden kautta muodostuvat suhteet paikkoihin. Minua väsyttää: tarvitsen lepopaikan, mielellään sängyn. Puun ”Umwelt” on totisesti paikkasidonnainen, se elää ja reagoi paikkansa olosuhteiden muutoksiin.

Paikka kerroksellistuu ja merkityksellistyy kokemustemme kautta. Voisiko tämä vastata metsien monimuotoisuutta? Maailman monimuotoisimmat paikat ovat sademetsiä, ja monimuotoisuus kytkeytyy aikaan, nuo metsät ovat olleet maapallolla pisimpään. Kuten tutkija Anna Lowenhaupt Tsing sanoo kirjassaan *The Mushroom at the End of the World* viitatessaan tuoksuvalmuskan vuosimiljoonia kestäneen sopeutumisen aiheuttamaan monimuotoiseen perimään: ”Monimuotoisuus on usein merkki ajan kulusta paikassa” (Tsing 2015, 234, käänös minun). Mitä monimuotoisempia paikat ovat, sitä paremmin ne pystyvät vastaamaan olosuhteiden muutoksiin.

Mistä elinpaikkojeni olosuhteet koostuvat, miten perustarpeeni suhteutuvat elinpaikkoihini? Miten puhua tai kirjoittaa paikasta sen lähes loputtomassa moninaisuudessa? En pääse itsestäni subjektina eroon, paikka prosessinakin on aina tulkintaani ja se määrittyy minulle kauttani. Se ei silti estä sitä, etten voisi pyrkiä näkemään ja kuulemaan paikan muita subjekteja: inhimillisiä, ei-inhimillisiä, jopa elottomia. Paikkojen ainutlaatuisuus, paikan tuntu, paikan

henki vailla itseensä kääriytyvää tarvetta määritellä yksi oikea tarina paikalle ovat käsitteellisiä ja kouriintuntuvia kanssakulkijoitani tällä paikalla, tässä maailmassa, tässä kehossa.

Paikkaan kuuluminen

Mitä muita paikkoja kuin TeaKin Studio 2 elämässäni on? Mitä ja millaista tietoa eletyistä paikoista minulla on? Olen syntynyt ja kasvanut Helsingissä. Sen lisäksi olen asunut Pariisissa, Liègeissä ja Brysselissä, elinympäristöni on siis ollut urbaani. Toimeentuloni ja selviämiseni eivät riipu yhteistyöstä ympäristöni luonnonvoimien (ellemme halua nimetä kapitalismia luonnonvoimaksi) kanssa. Saan ruokaa lautaselleni koskematta multa ja lämpöä ja suojaa kirveettä ja lampaatta. Olen kuitenkin täysin riippuvainen kaupunkielämässäni maaseudusta, niistä, jotka koskevat siihen multa ja kirveeseen. Tämä suhde ei kuitenkaan kosketa tai konkretisoidu minulle, nautin vain sen lopputuloksista Alepan tiskien ja lämpöpattereiden välityksellä. Ja nämä suhteet eivät rajoitu ainoastaan junamatkan päässä olevaan maaseutuun, vaan koko maapalloon, pattereitani lämmittävä kivihiili tulee ehkä Venäjältä, banaanini Brasiliasta. Selviytymistaidoista olennaisimmaksi nousevat sosiaalisten suhteideni ja henkisen pääomani ylläpito ja kartuttaminen. Syntyminen suomalaiseen rappeutuvaankin hyvinvointiyhteiskuntaan on vakuuttanut minut nälkä- ja kylmäkuolemalta, ainakin toistaiseksi. Tietoni ja taitoni paikasta ovat siis fossiilikapitalistiselle subjektille ominaisia. Tiedän mistä ostaa asioita ja tiedän mistä saan riittävästi rahaa niitä ostaakseni. En omista tai koe omakseni paikkoja, joissa asun. Koen silti tuntevani kaupungit, joissa olen asunut: osaan suunnistaa niissä, tiedän mistä löytyy mitäkin, olen todistanut tiettyjen paikkojen muutoksen kolmena vuosikymmenenä.

Osallistuin syksyllä 2017 Baltic Circle-festivaalilla taiteilija Pauliina Feodoroffin kuratoiman ohjelmakokonaisuuden ”Ensimmäiset kansat” kaksipäiväiseen *Sjidsååbar*-kyläkokoukseen (17.11.2017). Kokous jäljitteli

muodoltaan kolttasaamelaisten kyläkokousjärjestelmää, joka päättää yhteisön yhteisistä asioista. Aloitimme kokouksen kertomalla nimemme ja sukumme maat. Mutisin, kuten monet muutkin paikallaolijat, asuvani vuokralla, mutta että suvullani saattaa olla maita jossain päin Suomea. Aloin miettiä juuria ja huolenpitoa ja sitoutumista paikkaan tai maahan. Jos ei ole sitoutunut mihinkään, mistä silloin pitää huolta? Jos suhteeni paikkaan on välinpitämätön tai kuluttajakeskeinen, puhunko aina vain omista lyhytnäköisistä tarpeistani käsin? Suhteen paikkaan täytyy olla toinen, jos kokee siihen ylisukupolvista omistajuutta. Mutta onko omistajuus yksisuuntaista? Omistaako ihminen maata, vai voiko se toimia myös toisten päin: maa, joka omistaa ihmisen? Ja toisaalta, eikö juuri loukkaamaton omistusoikeus ole ajanut meidät tähän tuhoavaan ekokatastrofiin? Ei kai maata, vettä, ilmaa pitäisi voida omistaa!

Maankäyttöön (paikkojen omistajuuteen) kilpistyy useat ongelmat alkuperäisväestön, valtaväestön ja ei-inhimillisten olioiden välillä. Massey kuvaa artikkelissaan ”Kuinka maailma kuvitellaan” Hondurasin maankäytöllisiä kiistoja. Hondurasin alkuperäisväestöt olivat esittäneet järjestämänsä kongressin yhteydessä kartan, joka näyttää yksityiskohtaisesti ketkä (heidän) maa-alueitaan asuttavat ja mihin tarkoitukseen he kyseisiä maa-alueita käyttävät. Perinteisessä kartassa kyseiset maat ovat asumaton viidakko. Massey nostaa tapausesimerkin avulla esiin kysymyksiä siitä, kenellä on oikeus maahan, sekä siitä millaisia käsityksiä meillä on tilasta, paikasta ja luonnosta. (Massey, 2014, 69-70.) Massey problematisoi paikallisväestön alkuperäisyyden. Hän osoittaa, että kaikki kyseessä olevat ryhmät ovat sekoituksia useista väestöryhmistä ja sen lisäksi heidän historiaansa kuuluu maa-alueiden valloituksia heitä edeltäneitä väestöryhmiltä (op. cit., 71-73). Massey erittelee paikallisväestön ja suuryhtiöiden poikkeavia tapoja hyödyntää maata, jotka perustuvat erilaisiin luontosuhteisiin ja toisaalta näkemyksiin järkevästä maankäytöstä (op. cit., 74-75). Artikkelista voidaan kuitenkin päätellä, että Masseyn mukaan paikallisella väestöllä tulisi olla oikeutensa päättää miten heidän maitaan

käytetään, etenkin jos maankäytön hyötyjinä ovat paikallisväestön sijaan rikkaammat muualla asuvat ensimmäisen maailman asukkaat (op. cit., 76-77). Hondurasin esimerkin avulla näemme, että maankäyttöön liittyvät kysymykset eivät ole yksinkertaisia, vaan monien eri intressien ja niistä aiheutuvien konfliktien täyteisiä.

Ehkä paikkojen omistamisen sijaan voisi puhua sitoutumisesta tai omistautumisesta, kuten taiteilija Saara Hannula ja filosofi, runoilija ja kirjallisuuden tutkija Antti Salminen ehdottavat kommentoidessaan sähköpostitse paikkaa käsittelevää esseetäni 20.1.2019. Silloin suhteemme ei ole niinkään omistamista, vaan tietyn paikan palveluksessa olemista. Hannula ja Salminen kirjoittavat: ”Tällöinkään paikka ei ehkä omistaisi ihmistä mutta omaisi hänet, ottaisi hänet omakseen, viimeistään kuoleman ja ruumiin maatumisen myötä.” Myös Massey viittaa tähän sitoutumiseen: ”he (*Hondurasin alkuperäisväestöt*) väittävät omaksuneensa monien alueella viettämiensä vuosisatojen aikana sellaisen elämäntavan, joka on olennaisesti sidoksissa alueen ominaislaatuun” (Massey 2014, 75).

Suomen valtio ei ole vielä ratifioinut ILO 169-sopimusta, joka takaisi alkuperäisväestölle samat oikeudet ja mahdollisuudet kuin valtaväestöön kuuluville sekä korjaisi sulauttamispolitiikan kielteisiä vaikutuksia. Lisäksi sopimus vahvistaisi alkuperäiskansojen mahdollisuuksia vaikuttaa heitä koskeviin päätöksiin mm. suhteessa maankäyttöön. Feodoroff kuvaa artikkelissaan ”Perinteisen maankäytön tulisi ohjata maankäytön suunnittelua” miten saamelaisten perinteinen paikkakäsitys ja tapaoikeudet tulisivat huomioida maankäytön suunnittelussa. Esimerkkinä saamelaisten paikkakäsityksestä hän mainitsee paikan tahdon ja paikan omat tavat.

Vesistöjen sukupuolet, niille ominaiset mikrosanastot, sukupuolia ja kokonaisia sukuja koskevat kiellot oleskelusta tietyillä alueilla sekä tiukat säädökset oman suvun erityispaikkojen vierailuista ovat esimerkkejä niin yksittäisen henkilön, perheen, suvun kuin heimon tiedoista koskien omia elinalueita. Ihmisen ja maaston ikivanhojen liittojen näkyväksi

tekeminen vaatii vanhan ymmärryksen, vanhan mielen oppimista, ja samalla palauttamista. (Feodoroff 2015, 231.)

En tiedä onko sukupuolijärjestelmä olennaista saamelaisessa perinnetiedossa ja kuinka pitkälle ajassa se ulottuu, ennen vai jälkeen kristillisten vaikutteiden. Käsitykseni mukaan saamelaisten sukupuolikäsitys on kaksinapainen: se jakaa ihmiset, ja ilmeisesti myös luonnonpaikat, tiukasti miehiin ja naisiin. Sukupuolivähemmistöjen asema saamelaisyhteisöjen sisällä ei ole helppo. Asiaa käsitellään mm. Suvi Westin dokumentissa *Sparrooabbán*, Minä ja pikkusiskoni. Ehkä tässäkin asiassa ei ole yksioikoisia vastauksia: perinnetieto voi auttaa löytämään tapoja elää sopuissuhteissa luonnon kanssa, mutta uskomusjärjestelmät ja käytännöt niiden takana voivat sisältää kahlitsevia ja sortaviakin piirteitä. On myös huomioitava, että saamelaisista puhuminen yhtenä ryhmänä, jolla on yksi paikkakäsitys, on ongelmallista. Porosaamelaisten paikkakäsitys on toinen kuin saamelaisten, jotka eivät kasvata poroja. Heikoimmassa asemassa heistä ovat ne, joiden elämäntapa on ollut paimentolainen, toisin sanoen sellainen, joka ei ole ollut sidottu yhteen paikkaan. Ymmärrän kuitenkin hyvin yhteentulemisen edut ajettaessa vähemmistöjen asiaa.

Millainen tämä sitoutunut suhde alkuperäiskansoilla tarkemmin on paikkaan? Tutkijat Inkeri Markkula ja Elina Helander-Renvall käsittelevät julkaisussa *Ekologisen perinnetiedon käsikirja* (2014) alkuperäiskansojen (saamelaisten) suhdetta ja tietoa ympäristöstään. Heidän mukaansa alkuperäiskansojen perinteisessä maailmankuvassa ihminen on nähty osana ekosysteemiä, luonnonympäristön tasa-arvoisena toimijana. Tästä maailmankuvasta käsin on johdettu resurssien ja hallinnan ja arvottamisen tapa, ”ekosysteemilähestymistapa”, jossa ekosysteemi ymmärretään kokonaisuutena, eikä sitä rajata tiettyjen tieteellisten tai hallinnollisten kriteerien mukaisesti. Ekosysteemilähestymistavalla ollaan pyritty sisällyttämään alkuperäiskansojen maailmankatsomusta ja maan hallinnan

käytänteitä valtiollisessa ja kansainvälisessä päätöksenteossa. (Markkula & Helander-Renvall 2014, 10.)

Tästä voidaan päätellä, että päätöksenteossa ei olla lähtökohtaisesti huomioitu alkuperäiskansojen oikeuksia ja maailmankuvaa, vaan päätöksenteko on perustunut länsimaisiin ja markkinataloudellisiin intresseihin. Kyseinen ekosysteemilähestymistapa kumoaa kapitalistisen subjekti-objekti ajattelun sekä ajatuksen ihmissubjektista luomakunnan kruununa.

Ekosysteemilähestymistavan mukaista perinnetietoa on mm. ”1) Paikallinen tieto eläimistä, kasveista ja ympäristöstä sekä näiden välisistä vuorovaikutuksista; 2) Resurssien käytön ja hallinnan keinot ja tavat; 3) Sosiaaliset instituutiot; 4) Maailmankuva, johon kuuluvat niin uskomukset kuin moraaliset ja eettiset säännöt ja arvot, jotka ohjaavat resurssien käyttöä ja ihmisen luontosuhdetta” (op. cit., 12).

Mitä perinnetietoa minulla on elinpaikastani? Vanhempani muuttivat 80-luvulla Helsinkiin Pohjois-Suomesta. Minulle on opetettu liikkumista joukkoliikennevälineillä, rahan käyttöä, instituutioissa käymistä.

Luontosuhteeni on ulkoistettu vierailuihin Korkeasaareen ja mummolaan. Ajatellessani paikallista tietoa eläimistä, kasveista ja ympäristöstä sekä näiden välisistä vuorovaikutuksista törmään usein havaintoon, etten tiedä mistä asiat ympärilläni tulevat ja mihin ne menevät. Hyödykkeiden tuotantoketjut ovat pitkiä ja monimutkaisia. Paikkani ja tietoni paikoista ovat repaleisia ja katkosten värittämiä.

Pohtiessani suhdettani paikkaan en halua myöskään nostalgisoida paikkoja tai paikkasuhteita. Paikoista puhuttaessa vahvimmat tunnekokemukset saattavat usein liittyä menneisiin paikkoihin: lapsuuden mummolaan, Karjalaan tai paratiisiin. Menetettyä ei saa takaisin, eikä sitä varmasti kaikilta osin haluaakaan takaisin. Mutta jotain mätää on tässä elämää tuhoavassa fossiilikapitalistisessa paikkasuhteessa. Menneestä saattaa löytyä keinoja siihen, miten vähemmälläkin pärjää. Tulevaisuudessa ja oikeastaan jo nyt

haasteena on, mitä tehdä tällä valtavalla ylimäärällä ja jätteellä, jonka olemme maailmaan tunkeneet. Mutta kuinka kauas minun on mentävä, että voin poisoppia tuhoavasta suhteestani paikkaan ja ”oppia vanhaa mieltä”? Voiko kaupunkilaisella edes olla kestävä suhdetta elinympäristöönsä?

PAIKKA JA TAIDE

Paikan henki

Olen enenevässä määrin lähestynyt taiteellisia töitani paikkojen kautta. Viimeisten kolmen vuoden aikana olen tehnyt esittävän taiteen teoksia mm. joen varrelle (*I <3 Iijoki* 4.7.2017), ratapihalle ja taidemuseoon (*Toinen keskus* 2016-) sekä metsään (*Metsäpuheita* 21.7.2018). Impulssi näiden teosten tekemiseen on usein lähtenyt juurikin paikasta. Olen halunnut tehdä esityksen tälle joelle tai tälle pihalle, tästä joesta tai tästä pihasta. Olenko ollut silloin kosketuksissa paikan hengen, *genius locin*, kanssa?

Taiteilija Ian Hamilton Finlay muutti vuonna 1966 Edinburghin lähelle ja alkoi rakentaa *Little Sparta* -taidepuutarhaa kotinsa yhteyteen yhdessä puolisonsa Sue Finlayn kanssa. Puutarhassa on lähes 300 taideteosta. Puutarhan tekijänä mainitaan Ian, vaikka Sue hoitikin suurimman osan puutarhan istutuksesta ja hoidosta. Finlayt muuttivat tai muovasivat paikasta teoksen. (Wikipedia 9.1.2019.) Antti Salminen näkee Finlayn teoksessa paikan hengen vaikutuksen, joka ”on kykenevä kokemuksen muutokseen, suoraan ja salamieliseen provokaatioon ja pyhyiden tunnun herättämiseen inhimillisen ja ei-inhimillisen monipolvisilla rajoilla.” (Salminen 2015, 104). Onko paikan henki puhunut minulle samoin? Jotain pyhää, tai ainakin syvästi vaikuttavaa on tapahtunut paikoissa, joihin olen esityksiäni tehnyt. Paikan hengen ilmaantuminen on vaatinut ajan kulumista ja viettämistä paikassa. Sen jälkeen paikasta, tämän paikan ja ihmisten välisistä suhteista, on saattanut piirtyä näkyviin jotain arveluttavaa, kaunista ja kauheaa.

Englantilainen taiteilija Tacita Dean ja taiteilija, kuraattori ja kirjoittaja Jeremy Millar analysoivat teoksessaan *Place* (2005) taiteen ja paikan yhteneväisyyksiä. Heidän mukaansa paikka ja taide molemmat laajenevat varsinaisen paikan tai esineen omistajuuden ja ajan tuolle puolen kynnyksen tapaan (Dean & Millar 2005, 20). Voimme olla osallisia taideteokseen tai paikkaan näkemättä niitä. ”...taide kuten paikka tarvitsee hieman aikaa,

hieman kärsivällisyyttä ja herkkyyttä tullaksemme tietoisiksi siitä mitä muuta se on ensinäkemämme lisäksi.” (op. cit., 26). Jaan Deanin ja Millarin kokemuksen kerrosten lisääntymisestä paikoissa ja taideteoksissa. Niin taiteen kuin paikkojenkin äärellä voimme halutessamme virittäytyä huomaamaan moniaistisesti merkitysten vivahteita ja suhdettamme niihin. Voimme jakaa kokemuksen jonkun toisen kanssa, mutta silti se on meille oma ja henkilökohtainen. Kohtaamme paikan tai taideteoksen omalle kehollamme ja historiallamme yhdistettynä sen hetkiseen mielentilaamme ja tarpeisiimme. Jos palaamme paikkaan tai taideteoksen äärelle, kokemuksemme siitä kerroksellistuu ja mahdollisesti myös merkityksellistyy. Dialogimme paikan hengen kanssa syvenee. Miten taiteessa on käsitelty paikkaa eri aikakausilla? Käyn seuraavaksi läpi lyhyesti länsimaisen paikkasidonnaisen taiteen historiaa.

Paikkasidonnaisuudesta

Huomaan vieroksuvani paikkasidonnaisuus-termin käyttöä puhuessani taideteoksistani. Ehkä taiteensa kategorisointi on aina ahdistavaa ja tuntuu tyypistävältä. En ole ihan varma haluanko siihen jatkumoon ja assosiaatioiden joukkoon, jota paikkasidonnainen taide kuulijassa ja minussa herättää. Osa vieroksunnastani selittyi avatessani Miwon Kwonin kirjan *One place after another* (2004). Kwon, taidehistorian professori Kalifornian yliopistossa, kuvailee kirjassaan paikkasidonnaisen taiteen historiaa kuvataiteessa 60-luvulta 2000-luvun alkuun. Kirjan esittely alkaa listalla termejä: ”site-determined, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related” (Kwon 2004, 1). Kwon kertoo näiden termien ilmaantuneen viime vuosina (2000-luvun alussa) toisaalta ottaakseen uudelleen käyttöön kriittisen 60-70-luvun paikkasidonnaisen taiteen perinteitä ja toisaalta erottautuakseen niiden positivistisista muotoiluista, jotka eivät enää ole ajankohtaisia poliittisesti tai esteettisesti (ibid.).

En siis ole yksin vierastaessani paikkasidonnaisuus-termiä! Ja toisaalta kyseiseen termiin tai taidesuuntaukseen sisältyy olennaisena osana kriittisyys, joko taideinstituutioita tai muita rakenteita kohtaan, joten siihen sopii hyvin olla kriittinen myös itse termiä kohtaan. Itselläni halu tehdä teoksia muualle kuin teatteritiloihin lähti tarpeesta tehdä toisin ja vastustaa ainakin teatterin perinteistä ja hierarkkista työnjakoa, sen patriarkaalista historiaa, sen jähmeitä ja sisäänpäin kääntyneitä tuotantokuvioita, taiteilijamyytin mukaista neroa tai suurtaiteilijaa, joka ammentaa lapsuuden traumaistaan teoksia toisensa jälkeen. Luulen kriittisen paikkasidonnaisen taiteen historiasta löytyvän teoksia ja työkaluja, joita olen käyttänyt omissa teoksissani tai joista voin oppia.

Paikkasidonnainen on englanniksi site-specific. Suomeksi ”site” on sijainti, sijaintipaikka tai paikka. Ajattelen, että ”site” on vielä tarkkarajaisempi alue kuin mitä paikka on, ”site” sisältää sijaitsemisen jossain. ”Site” ei myöskään taivu metaforiseksi, kuten vaikkapa naisen tai miehen paikaksi: ”place of a woman”, mutta ei ”site of a woman”.

Kwonin mukaan paikkasidonnainen taide ilmaantui taidekentälle 60-70-luvun taitteessa vastalauseena paikattomalle ja pelkästään teokseen itseensä viittaavalle modernismille osana minimalistista veistostaiteen suuntausta. Paikkasidonnainen taide otti tuolloin osaksi itseään teoksen esityspaikan (museon tai gallerian) materiaaliset ominaisuudet: mittasuhteet, syvyydet, tekstuurit. Lisäksi paikkasidonnainen taide toivoi katsojan kokevan taideteoksia koko ruumiillaan, havainnoiden juuri kyseistä paikkaa ja sen ajallisuutta. Tämä taiteen muoto halusi siis tehdä näkyväksi teoksen ja sen esityspaikan väliset suhteet sekä vaati katsojan fyysistä läsnäoloa teoksen toteutumiseen. (op. cit., 11-12). Esimerkkinä taidetilan materiaalisuuden käsittelystä on tehdä näkyväksi galleriatilojen mittasuhteet tai teosten sijoittaminen gallerian ulkopuolelle, vaikkapa pingottamalla se roikkumaan ikkunoiden välille (op. cit., 14; 18). 70-luvulla paikkasidonnaisesta (veistos)taiteesta versoi uusia suuntauksia: maa- (land/ earth art), prosessi-,

installaatio-, performanssitaidetta sekä konseptuaalista taidetta (op. cit., 12-13). Useat taiteilijat, kuten Mierle Laderman Ukeles, ovat lähestyneet paikkaa ei vaan sen materiaalisuuden kautta, vaan kulttuurisena kehyksenä (ibid.). Ukeles kuurasi teoksessaan tuntien ajan museon edustaa, portaita ja sisätiloja. Näin hän toi näkyviin näkymätöntä työtä, jota museon pito vaatii ja toisaalta nosti naisten alempiarvoisen työn taideteoksen asemaan. (op. cit., 19.)

Ollakseen todella sidottu paikkaansa, taideteoksen tulisi paljastaa tai käsitellä kyseisen paikan (instituution) konventioita, jotka vaikuttavat taiteen merkitykseen (op. cit., 14). 80-luvulla teosten kritiikki ei kohdistunut niinkään taidetilojen fyysisiin parametreihin, vaan enemmän ja enemmän juurikin taiteen esittämisen ja kokemisen kulttuurisiin konventioihin, kuten taiteilijoiden suhteisiin valtapitäviin tai taidemuseoiden sisäisiin valtasuhteisiin (op. cit., 18-19), kuten Ukelesin teoksessa. Keinoina huomion kääntämiseksi näihin rakenteisiin oli taideteosten muuttuminen antivisuaaliseksi, kuten esitelmiksi tai informaatioksi, tai immateriaaliseksi, kuten performanssitaieteeksi (op. cit., 24). Eräänlaista taidekritiikkiä tämäkin: poistetaan taideobjekti, jonka voisi mahdollisesti myydä tai toistaa. Nykyään taideinstituutioiden kritiikin sijaan paikkasidonnainen taide haluaa usein vaikuttaa jokapäiväiseen arkeen tai taidemaailman ulkopuoliseen elämään, joko aktivistisina tekoina tai tuoden taiteen osaksi kaikkea muuta kulttuurityötä (ibid). Paikkasidonnainen taide tapahtuu yhä useammin muualla kuin taideinstituutioissa mm. hotelleissa, sairaaloissa tai eläintarhoissa. Se käy vuoropuhelua muiden alojen mm. sosiologian, arkkitehtuurin ja filosofian kanssa sekä hyödyntää populäärejä aloja, kuten muotia, elokuvia ja musiikkia (op. cit., 26). Paikka ja paikkasidonnainen taide ovat laajentuneet tietystä fyysisestä paikasta sisältöihin ja välisyyksiin, taiteilijat voivat ottaa jonkin aiheen taiteensa paikaksi tai tuoda näkyviin paikkojen välisyyksiä ja intertekstuaalisuuksia (op. cit., 29-30).

Mitä tarkoittaa aiheen käsittely paikkana taiteen kontekstissa? Sitäkö, että lainaa paikkasidonnaisen taiteen praktiikoita aiheen käsittelyyn? Mitä nämä

praktiikat ovat? Jos kyseessä on paikka, ajattelen että teen näkyväksi taiteellisilla keinoilla paikkaan liittyviä havaintojani, yhteyksiä ja assosiaatiota. Mutta jos paikkana on aihe, missä taide tai esitys silloin tapahtuu? Hankalaa. Ehkä teatterin kontekstissa aiheen käsittely paikkana voisi tuottaa omanlaistaan rakennetta ja logiikkaa. Jos nimeän vaikka Proustin tai feminismin paikaksi enkä aiheeksi, se saattaa vinksauttaa tekemistäni odottamattomille poluille.

Entä paikkasidonnaisen teatterin historia? Bertie Ferdman, amerikkalainen nykyesitysten tutkija, käy läpi kirjassaan *Off sites: Contemporary performance Beyond Site-Specific* (2018) lyhyesti paikkasidonnaisten esitysten historiaa ennen kuin analysoi amerikkalaisia nykyesityksiä termin ”off site”-ympäristöllä. Ferdman näkee paikkasidonnaisen pikemminkin ajatuksena, josta taide ilmaantuu kuin esitysten tyylinä (Ferdman 2018, 24). Ferdman käyttää ”off site”-termiä kuvaamaan strategioita, joissa työn sisältö, rakenne ja kehikko kommunikoivat tilan, paikan ja tilanteen kanssa. ”Esitys voi kuulua tiettyyn paikkaan, vaikka samanaikaisesti reagoi siihen tai on sitä vastaan. Ja ’off site’ on eri kuin paikkasidonnainen, ’off site’ ei käsittele niinkään tiettyä paikkaa missä se on, vaan yhtä paljon sitä missä ja milloin se ei ole.” (op. cit., 25, käännös minun). Ferdmanin ensimmäinen teatteriesitys, johon hän viittaa paikkasidonnaisena on Max Reinhardtin ohjaama *Venetsian kauppias* vuonna 1934, joka tapahtui Venetsiassa kadulla. 50-luvulla Tadeusz Kantor esitti teoksiaan muualla kuin teatteritiloissa. 60-luvulla Yhdysvalloissa syntyi useita katuteatteriryhmiä, joilla oli vahva poliittinen agenda, kuten Bread and Puppet Theatre. Poliittinen teatteri, ympäristöteatteri (”environmental theatre”), näkymätön teatteri ja populaarit festivaalitradiitiot ovat vaikuttaneet paikkasidonnaiseen teatterin tekijöihin ja teoksiin. Myös Ariane Mnouchkine, Peter Brookin ja Living Theatren teokset ovat vaikuttaneet teatteritilan, osallistuvuuden ja paikkakohtaisen teatterin kysymyksenasetteluihin. (op. cit., 13-14.) Suomessa mm. taiteilija-tutkija Annette Arlander on käsitellyt paikkaa ja tilaa taiteellisessa tutkimuksessaan.

80-luvun puolivälissä tietyt teatteriryhmät alkoivat kutsua työskentelyään hylätyissä paikoissa paikkasidonnaiseksi, sitä ennen ”environmental theatre”, oli ollut yleisemmin käytössä. Paikkasidonnaisuus alkoi tarkoittaa tietyssä paikassa työskentelyn lisäksi työskentelyä kyseisen paikan historian, identiteettien ja sosiaalisten suhteiden kanssa. Kuten kuvataiteen puolella, teatterissakin on tapahtunut siirtymä tietyn paikan ja sen materiaalisten olosuhteiden käsittelystä tilanteen ja kontekstin käsittelyyn. Tietystä paikan käsittelystä paikkojen välisyyksiin, tietyistä paikan poliittisista ja kulttuurisista kysymyksistä paikan merkityksen kysymiseen. (op. cit., 14.)

Ferdmanin mukaan niin paikkasidonnaisessa teatterissa kuin visuaalisissa taiteissa on tapahtunut siirtymä kokeellisista esityspaikan käytännöistä sitoutuneeseen tilanteeseen tapahtumaan (”engaged situational event”) (op. cit., 18). Kuvatakseen tämän päivän paikkasidonnaisen teatterin moninaisuutta Ferdman kuvailee neljää eri esitystä, jotka tapahtuivat kaikki hotellissa. Esitykset eroavat toisistaan niin maisemallisesti, lähestymistavoiltaan, vaikutteiltaan, logistiikaltaan, kuin osallistavuudeltaankin (op. cit., 24). Paikkasidonnainen (esittävä) taide voi siis olla keinoiltaan, muodoltaan ja sisällöiltään hyvinkin moninaista. Se, että esitys tapahtuu muualla kuin esitystilassa ja osoittaa kiinnostusta paikan käsittelyyn, voi johtaa hyvin erilaisiin lopputuloksiin.

Onko omissa esityksissäni nähtävillä Kwonin ja Bertien kuvailemaa siirtymää? Vai olenko 2000-luvun tekijänä hypännyt suoraan paikan varsinaisesta käsittelystä paikan problematisoimiseen tai paikan välisyyksien käsittelyyn? Ensimmäinen ansioluettelostani löytyvä esitys on *Myrsky*, kansainvälisen työpajan päätteeksi Karjaalla ja Suomenlinnassa ulkotilassa esitetty esitys vuonna 2008. Tästä voidaan päätellä ainakin, että olen halunnut jo silloin pois teatteritilasta. Esityksessä käytettiin materiaaleina Shakespearen *Myrskyä* ja työpajan aikana kerättyä materiaalia. Sen jälkeen olen tehnyt tai ollut mukana tekemässä esityksiä teatteritilojen lisäksi pohjois-pohjanmaalaisten kirjastojen eteen, kaupungintalojen edustoille, Iijoen

varrelle, ratapihalle, yliopiston luentosaliin, taidemuseoon, Helsingin talvipuutarhaan, tilataksiin (ja sen reitin varrelle) ja Oulujärven Ärjän saareen. Erikoista kyllä, koulussa tekemäni työt tapahtuivat lähes kaikki koulun seinien sisällä. Ajattelinko, että instituutiossa ollessa täytyy pelata sen säännöillä? Luulen, että Kwonin ja Bertien mainitsema siirtymä on mennyt omalla kohdallani pikemminkin toisin päin. Luulen, että alkupään esityksissäni tärkeimpänä motiivina oli vain päästä pois teatteritaloista ja mahdollisesti tavoittaa sitä kautta uusia yleisöjä. Osallistava yleisösuhte ja esityspaikkojen linkittyminen toisiinsa olivat tärkeässä osassa. Viime aikoina olen ollut nimenomaan kiinnostunut juuri kyseisen paikan erityisyyksistä, materiaalisuuksista ja reunaehdoista. Mikä mahdollistaa kyseisen paikan olemassaolon, minun siellä olon? Entä millainen suhde yleisöllä on kyseiseen paikkaan, millainen se suhde voisi olla? Miltä näyttää paikan tulevaisuus? Mutta kuten aina esityksiä analysoitaessa on vaikeaa tehdä yksinkertaisia johtopäätöksiä. Esitys avautuu niin moniin suuntiin, ja vaikka minä yksittäisenä tekijänä määrittelen tietyssä esityksessä olleen olennaista nimenomaan yleisösuhteen, jollekin toiselle työryhmän jäsenelle tai katsojalle olennaisinta oli esityksen paljastamat hierarkiat tai hassu hatu.

Itselleni paikan huomioiminen esityksiä tehtäessä on tuntunut helpottavalta ja inspiroivalta konkreettisuudessaan. Oletan, että joillekin teatterintekijöille teksti tai sisäiset kuvat tai muistot voivat olla kehyksiä, joista esitys alkaa syntyään tai kasvamaan. Itselleni paikka on muodostunut tuollaiseksi kehykseksi. Lisäksi olen päässyt pakoilemaan hierarkioita ja konventioita edes jonkin verran työskentelemällä muualla kuin instituutioissa. Koen ihastuneeni tai luoneeni muunlaisen tunnesiteen paikkaan, mikä sitten on lähtenyt kehkeytymään pikkuhiljaa esitykseksi. Paikkoihin esitysten tekeminen tai esitysten kokeminen katsojana muualla kuin teatteritiloissa tuntuu aina seikkailulta. Mitä tämä paikkaa kätkee, mihin minut viedään, millainen paikasta kuoriutuu esityksen myötä? On helpompi tehdä ja ottaa vastaan, kun kokemusta ei kuormita teatteri-instituutioiden tarinat tai vakikävijät.

Analysoin myöhemmin otsikon Paikan dramaturgiaa 2 alla tarkemmin kolmea teostani ja niiden suhdetta paikkaan ja paikkasidonnaisen taiteen perinteeseen.

(ESITYS)DRAMATURGIASTA

Mitä on dramaturgia?

Dramaturgian haastavimpia ja jännittävimpiä puolia on mielestäni sen merkityksen moninaisuus. Se mitä tarkoitamme dramaturgialla, tulee määritellä uudelleen jokaisessa kontekstissa. Katariina Nummisen, Maria Kilven ja Mari Hyrkkäsen toimittaman *Dramaturgiakirjan: kaikki järjestyy aina* käsitelistauksessa dramaturgia määritellään mm. näin:

1900-luvun puolivälistä lähtien dramaturgia-termi on alkanut muuttua eräänlaiseksi metakäsitteeksi, ja siitä on nykykäytössä olemassa lukuisia rinnakkaisia määrittelyjä (2018, 208).

Ja hieman myöhemmin:

Dramaturgian voi toisin sanoen ymmärtää yhtä lailla taiteellisesti kuin akateemisestikin, niin kuvailevana kuin käytännöllisenäkin käsitteenä: (...) (2018, 209).

Ja vielä lopuksi:

Dramaturgian *voi kenties* (kursiivi minun) kokonaisuudessaan sanoa olevan aineiden sommittelua – niiden havainnoimista, valitsemista, asettamista, niistä neuvottelua – tilallis-ajallisessa, ruumiillisessa, kielellisessä, kulttuurisessa ja toiminnallisessa suhteessa toisiinsa, muodostamaansa kokonaisuuteen ja sitä ympäröivään kontekstiin. Dramaturgian määritelmät, praktikat ja sen piirissä käytetyt käsitteet muotoutuvat kaiken aikaa. (ibid.)

Mielestäni kuvaavaa on, että akateemisen *Dramaturgiakirjan*, jonka ovat toimittaneet osittain dramaturgian opetuksesta Suomessa vastaavat ylimmät auktoriteetit (Teatterikorkeakoulun tuolloinen professori Numminen ja lehtori Kilpi), päätyvät käyttämään dramaturgia-termiä määritellesään muotoon: ”dramaturgian *voi kenties* sanoa olevan.” Mutta tässä piilee mielestäni myös dramaturgian hienous, se vastaa osaltaan esityksen ja ehkä koko esittävän taiteen tai teatterin metatasosta. Dramaturgi, jos kuka, on

toivottavasti henkilö, joka miettii, miksi tehdään sitä mitä tehdään. Joten jos dramaturgialla päädytään tarkoittamaan yhden kaavun kulkua tietyssä esityksessä, on toivottavasti jossain vaiheessa päädytty siihen, että nyt, tässä esityksessä on dramaturgian kannalta olennaista keskittyä juuri tuohon kaapuun.

Itse käytän tässä lopputyössä dramaturgia-termiä pääasiallisesti kuvaamaan jonkin kokonaisuuden, usein esityksen, rakennetta tai sen osien välisien suhteiden logiikkaa. Ajattelen tähän sisältyvän sisällöllisiä valintoja siitä, mitä materiaaleja esitykseen päätyy ja miksi. Lisäksi saatan viitata dramaturgiin ammattinimikkeenä ja toimijana ja hänen työhönsä osana työryhmää. Käytän myös dramaturgia-sanaa kattoterminä dramaturgiselle ajattelulle ja siihen liittyville diskursseille. Pohdin seuraavaksi reittejä mahdollisiin dramaturgioihin, jotka ovat nousseet itselleni olennaisiksi opinnoissani ja taiteellisissa töissäni. Nämä reitit kumpuavat teoreettisesta maastosta: etiikasta, ekologiasta, huolenpidosta ja paikasta, mutta mietin niiden yhteydessä myös käytännön mahdollisuuksia tai vaikutuksia esitysten tekoon tai sisältöihin.

Mitä on esitysdramaturgia?

Minä ja kolme opiskelijatoveriani olemme ensimmäiset nimetysti esitysdramaturgiaa opiskelevat Teatterikorkeakoulussa ja Suomessa. Ohjelmamme tavoitteena on ollut, että ”ohjelmasta valmistuvilla olisi monipuolisen dramaturgisen ymmärryksen lisäksi kykyä yhteistyöhön, joka ylittää niin taidelajien rajat, kansalliset rajat kuin työ kulttuurienkin rajat. Ohjelmassa on tutkimuksellinen ote, ja se mahdollistaa erilaiset yksilölliset käytännöllisen ja teoreettisen osaamisen yhdistelmät.” (Uniarts 4.8.2019)

Itse hakeuduin ohjelmaan ajatellen, että voisin hyödyntää ja syventää jo olemassa olevaa kansainvälistä osaamistani ja verkostoa. Lisäksi toivoin verkostoituvani ja työllistyväni paremmin suomalaisella kentällä. Varsinaisia

dramaturgisia intohimoja minulla ei välttämättä ollut, mutta saamani kuva TeaKin dramaturgian koulutusohjelman opetuksesta oli hyvä.

Opintosuunnitelmamme olivat hyvin yksilöllisiä, yhteistä opetusta on ollut vähän. Täten jokainen meistä neljästä on muodostanut oman kuvansa siitä, mitä esitysdramaturgia tai sen opiskelu on. Haastattelin heitä seuraavilla kysymyksillä:

1. ”Mitä esitysdramaturgia sinulle tarkoittaa?”
2. ”Millaisia (esitys)dramaturgisia työkaluja olet oppinut tai käyttänyt? Onko jokin teoreettinen viitekehys, tekijä tai teos noussut sinulle erityisen merkittäväksi?”

Per Ehrström: *(kirjoitettu puhtaaksi puhelinkeskustelun 22.7.2019 pohjalta)*

1. ”Oi, sika vaikea kysymys. Ei mulla ehkä oo tähän vastausta. Mä ajattelen, että esitysdramaturgi on mukana työryhmässä ja prosessissa, joko vetämässä tai katsomassa. Se saattaa teoksen valmiiksi, mutta sen jälki ei välttämättä näy. Ja sen rooli ja työskentely on erilainen joka projektissa. Esitysdramaturgia on katsomista ja kommentoimista, tunnetta ja intuitiota. Mietin onko dramaturgia systeemien ja mallien tunnistamista vai tunnereaktioiden tiedostamista? Vai kumpaaakin? Kiinnostaa myös, että millaista toimintaa dramaturgia on.”
2. ”Ehkä tää on aika itsestään selvää, mutta mulle toimiva työskentelytapa on ollut oman position sanottaminen ja auki puhuminen. Ja että puhun omien kokemuksieni ja havaintojeni kautta. Tää uusi dramaturgin rooli on tuonut mulle mukanaan sen, että olen jatkuvasti töissä: keräilymoodi on päällä ja etsin ja yhdistelen materiaalia tauotta työn alla oleviin juttuihin. Merkittävä teoreettinen teos on ollut Bojana Kunstin *Artist at work* ja sen post-fordistinen ajattelu, jossa taiteilija on yksityisyrittäjä. Ja sen paineen kuvailu, että pitäis osata kaikkea ja silti erikoistua. Se kuvaa musta myös esitysdramaturgille lankeavia paineita!”

Milka Luhtaniemi: (vastattu sähköpostilla 24.7.2019)

1. Esityksen katsomisen ja sen sanallistamisen oppi. Dramaturgia yleensä: moninaisen materiaalin järjestäminen esitykseksi, dramaturgia apparaattina (Agambenin henkeen ja mukaillen) tapana kaapata ja ottaa haltuun eleitä, materiaalia ja affekteja; katsominen ja sanallistaminen koontina, jota dramaturgia tekee. Esitysdramaturgi sekä ammattikatsojana/keskustelukumppanina että itse luovana ja materiaalia synnyttävänä.

2. Mietin paljon assosiaation ja logiikan suhdetta, ja (taiteellisen/yhteiskunnallisen) kontekstin sekä yksittäisten taiteellisten valintojen suhdetta.
 Mietin paljon tilanteiden sisäisiä paradokseja ja siirtymiä ("siltoja", jonka otin vapaasti tulkiten Huopaniemeltä). Yritän olla ajattelematta alkua, keskikohtaa ja loppua, mutta ajattelen esityksen ajallista jaksottamista suhteessa tilassa tapahtuvaan toimintaan.
 Mietin myös (puhe)tilannetta ja "mitä" katsotaan, ja voiko sitä sanoa tilanteeksi.
 Mietin affektiivisuutta ja tunteita, ja yritän tavallaan vaihdella eri katsomisen ja kokemisen moodien välillä.
 Näyttämön poetiikka on mulle jokin sellainen tausta, jota en eksplisiittisesti käytä, mutta joka on enemmänkin asenne katsomiseen ja tekemiseen. Olen hiljattain alkanut miettiä enemmän poettisia "aukkoja", sen jälkeen kun sain palautetta eräältä dramaturgilta, että esityksen poetiikka tulee hiljaisuudesta ja kuuntelemisesta. Ehkä yritän sallia tällaisia työkaluja tai tekemättä-jättämistä omaan tekemiseen.

Teoreettinen viitekehys:

Hajanaisia paloja sieltä täältä. Giorgio Agamben "What is an apparatus" ja "Notes on gesture" oli alkuvaiheessa hyödyllisiä. Samoin olen lukenut Jeroen Peetersiä, Bojana Cvejiciä ja Andre Lepeckiä,

koska koreografinen ajattelu auttaa myös dramaturgista ajattelua, ja kaikki heistä ajattelee esitystä laajemman teoreettisen viitekehyksen kautta. Jacques Rancieren *Vapautunut katsoja* ja Foucaultin ajattelu ylimalkaan.

Louna-Tuuli Luukka: (vastattu sähköpostilla 26.7.2019)

1. "Esitysdramaturgi miettii, suunnittelee ja muokkaa esityksen rakennetta, konseptia, yleisösuhdetta ja kompositiota. Jos ajatellaan, että esitys on oma organisminsa, jonkinlainen olio, esitysdramaturgi voi pyrkiä saada sen elämään omaehtoisesti ja voimakkaasti ja kommunikoidaan muiden olioiden, kuten vaikkapa katsojien kanssa. Jos esitysdramaturgi on katsova dramaturgi, joka ei ole koko ajan työryhmän osana mukana harjoituksissa, hän voi auttaa työryhmää näkemään teoksen mahdollisia hämäreitä tai ongelmallisia puolia. Jos hän on mukana koko ajan, hän voi esimerkiksi huolehtia, että teos pysyy koherenttina dramaturgisen ideansa kannalta (mikäli tätä toivotaan). Esitysdramaturgiaa on mielestäni hyvä opettaa omana ohjelmanaan, koska en näe syytä sille, että kaikkien tarvitsisi opiskella esimerkiksi näytelmien kirjoittamista saavuttaakseen dramaturgin pätevyyden. Dramaturgista ajattelukykyä voi kerryttää monella eri tavalla. Esimerkiksi oma tekijähistoriani pitää sisällään hyvin paljon esiintyjyyttä ja pedagogisia töitä ja näistä on mielestäni suoraa hyötyä."

2. "Opiskelun myötä minulle vastaan tulleista teoreettisista viitekehysistä minulle tällä hetkellä tärkeiltä ja suuntaa antavilta tuntuvat feministinen uusmaterialismi ja queer fenomenologia, joista varsinkin jälkimmäinen on minulle teorian tasolla toistaiseksi pitkälti vierasta. Ymmärrän sen muutoksellisuuden tilan sekä suhteiden, kuten olioiden välisten ja tilallisten, teoretisoimisena ja täten huomion kohdistamisena niihin. Muutoksen tilan, dynaamisuuden, rajojen hämärtämisen sekä outouttamisen omaksuminen osaksi taiteellista praktiikkaa tuntuu hyvältä ja poliittiselta."

Nimettävissä olevista harjoitteista ja menetelmistä olen pitänyt erityisesti keskeneräisen prosessin syventämiseen ja uudelleenarviointiin tarkoitetuista välineistä. Tunsin DasArts-palautemetodin omaa prosessointiani auttavaksi ja raikastavaksi menetelmäksi ja aion hyödyntää sitä jatkossakin.

Yksi pysyvä suosikkityökaluni on kysymysten kysyminen siten, että niihin vastataan uusilla kysymyksillä.

Ongelmoin joskus toisen opiskeluvuoteni aikana silloiselle professorillemme Katariina Nummiselle sitä, kuinka arvelin niin kutsutun dramaturgin työkalupakkini sisällön ammatillisesti riittämättömäksi. Hän huomautti, että hänen näkemyksensä mukaan työkalut kehitellään aina uudestaan esityksentekoprosessin alussa ja aikana, kuhunkin teokseen tarkoituksenmukaisesti. Että vaikka tietysti opiskelun ja työskentelyn myötä menetelmiä, harjoitteita ja työkaluja kertyy ja joihinkin palaa toistuvasti, ei ole tarpeellista ajatella, että pitäisi olla jokin takuuvarma valikoima konsteja, joilla onnistuu rakentamaan ja ratkomaan dramaturgisia rakennelmia.

Se vaihtelee, kuinka ahdistavaa tai ilahduttavaa aihemateriaalin ja prosessissa tuotetun näyttämötoiminnan välisen kausaalisuuden ymmärtämisen haasteellisuus on.

Minun on ollut ja on joskus vaikeaa sanallistaa, miksi katsojana tai kokijana joskus innostun ja joskus tuskastun esityksistä. Syitä lienee useita, mutta keskeisimmin kaikki palautuu siihen, kuinka rehellisessä suhteessa esitykseen valitut keinot ovat aiheeseen.

Edustan mieltymystä, jonka mukaan on parasta, jos esityksessä säilyy jokin selittämätön, joka ei ole tyhjä. Kutsun tätä runollisuudeksi, kun en tunne tai muista ilmiölle tarkempaa kuvausta. Tämän erottaa niin sanotusta ulkokohtaisesta kikkailusta juurikin valpas dramaturginen prosessi, joka valitettavasti usein sisältää epämiellyttäviä tunteita, eikä onnistumisesta ole takeita. Valppaus saattaa aiheuttaa havaintoja jo tehdyn työn turhuudesta, päätettyjen ratkaisujen kelvottomuudesta ja siten johtaa työmäärän lisääntymiseen. Ei erityisen kutsuvaa, mutta

pidän sitä silti parempana vaihtoehtona kuin heikolle taiteelliselle suunnalle uskollisena pysymisestä seuraavaa huonoa oloa ja häpeää.”

Mitä voidaan sanoa (esitys)dramaturgiasta tämän otannan perusteella? Ainakin että esitysdramaturgi katsoo ja sanallistaa näkemäänsä. Hän hahmottaa asioiden välisiä suhteita ja mahdollisia kokonaisuuksia. Ja että hänen toimenkuvansa ja työkalunsa ovat joka projektissa erilaiset. Per miettii havainnoiko esitysdramaturgi tunteita vai rakenteita vai sekä että. Ehkä jotain on pääteltävissä esitysdramaturgian omalaatuisuudesta suhteessa dramaturgiaan, siitä että kukaan ei mainitse näytelmää tai muuta tekstiä osana esitysdramaturgian tai esitysdramaturgin työn määrittelyä. Täten voisi ajatella, että esitysdramaturgin erityisosaamista on työskentely esitysten, eikä näytelmien parissa. Tiedän että kurssikaverini ovatkin työskennelleet tanssin ja installaatioiden parissa kouluaikana. Oma taustani, kuten myös Perin, on näyttelijäntyössä. Itselleni se on luonut vahvan pohjan draaman ja näytelmäkirjallisuuden työstämisessä. Mietin myös usein esityksiä tehdessä, että miten tämä tehdään tai saadaan toimimaan lavalla esiintyjän näkökulmasta. Toisaalta juuri tämä tausta on ajanut minut etsimään toisenlaisia, ei tekstiin perustuvia tapoja tehdä esityksiä. Ajattelen, että esitysdramaturgia mahdollistaa minkä tahansa materiaalin käsittelyn ja työstön esityksentekokontekstissa. Huvittavaa kyllä, itselleni erittäin antoisaksi opinnoissani on osoittautunut tekstin, jopa draamallisen, tuottaminen.

Dramaturgi Klaus Maunuksela kirjoittaa lopputyössään *Ekologisen surun poetiikkaa*, että dramaturgiasta puhutaan toisin kuin mitä käytännön tasolla arvostetaan (Maunuksela 2018, 44). Puheen tasolla koetaan, että kaikki voi olla materiaalia ja että esitysten muodot hyvin moninaisia (ibid.).

Käytännössä tulkitsemme Maunukselan mukaan esityksiä vasten seuraavia ideaaleja:

1. *Onnistuneella teoksella (esityksellä) on yksi keskeinen aihe.*
2. *Se käsittelee aihetta eri näkökulmista ja tuo kaikilla esityksen*

tasoilla aiheeseen uuden näkökulman.

3. Teos on sitä täysipainoisempi, mitä täydellisemmin se lunastaa sisältämänsä potentiaalin.

4. Teos rajaa tulkintojen mahdollisuutta antamalla selkeän lukuohjeen katsojalle, mutta sisältää kuitenkin enemmän kuin yhden tavan ymmärtää itseään.

5. Teos on teknisesti hiottu kokonaisuus jonka suhde ympäröivään maailmaan on jäsentynyt ja harkittu. (Ibid.)

Ehkä meidät esitysdramaturgiaa opiskelevat on jo valmiiksi laitettu marginaaliin suhteessa dramaturgiaa opiskeleviin, sillä että suoritamme ainoastaan maisteritutkintoa, ja sillä ettemme lähtökohtaisesti kirjoita näytelmiä tai muuten tee tai opiskele draamaa, johon TeaKin opetus kuitenkin painottuu. Sillä meidän kohdallamme en ole kokenut Maunukselan ideaaleja mitenkään ehdottomina tai erityisen läsnä olevina opetuksessa tai tekemisessä. Tunnistan tosin, että TeaKin koneisto Opetusteattereineen ja tuotantoaikatauluineen tähtää hyvinkin esityksiin, jotka ovat ammattimaisia ja mukailevat Maunukselan sanoittamia ideaaleja.

Entä millaisessa teoreettisessa maastossa esitysdramaturgit liikkuvat? Miten he työtään tekevät? Per mainitsee työkalukseen itsensä. Ajattelen samoin, taustamme ja se mistä olemme kiinnostuneet, määrittää meitä katsojina ja taiteilijoina. Ja mitä paremmin osaamme sanoittaa sen miksi jokin miellyttää tai kiinnostaa, sitä parempi. Milka pohtii erilaisia katsomisen tapoja, tekemättä-jättämisiä ja rakennetta luovia keinoja. Tästä tulee mieleeni itsensä huijaaminen, toisin tekeminen. Että miten voi unohtaa hetkeksi itsensä mieltymyksineen ja suunnata tai ohjata katsettaan ja tekemistään niin, että se adaptoituu tekeillä olevaan teokseen (ja työryhmään). Onko vahva tekijäidentiteetti sittenkin myös (esitys)dramaturginen haaste? Louna-Tuuli nostaa esiin työkalujen ja sisällön välisen yhteyden tärkeyden. Toisin sanoen sen, että jokainen prosessi vaatii omanlaisensa työkalut. Hän mainitsee erilaisia häiritseviä tai outouttavia tapoja lähestyä esityksen tekemistä. Ehkä

juuri nämä ovat keinoja johdatella pois totutuilta työskentelytavoilta kohti niitä, jotka osoittautuvat juuri käsillä olevalle teokselle olennaisiksi.

Olen tässä lopputyössäni kuvaillut paikkaa yhtenä dramaturgisena lähtökohtana ja paikoin myös työkaluna. Olen puhunut tällöin esityksentekijän positiosta käsin. Selkeästi esitysdramaturgina toimittaessa adaptoituminen on varmasti hyve. Yksi esityksenteon piinallisimpia puolia on sen epämääräisyys ja hahmottomuus: mitä tässä tehdään ja miten ja miksi. Ajattelen, että etenkin jos työryhmä on iso ja kovin monitaustainen, epämääräisyyttä on syytä karsia pikemminkin kuin ruokkia. Silloin prosessin tarkkakin määrittely on suotavaa. Siinä esitysdramaturgi voi auttaa: miten aihetta työstetään, mitkä ovat tavoitteet, mitä kommunikoidaan ja miten. Jos kyseessä on toisilleen tuttu ja pienehkö työryhmä, voi esitysdramaturgi olla juuri se, joka vie prosessia uusiin ja odottamattomiin suuntiin. Kiteytän esitysdramaturgin ajattelevaksi ja tuntevaksi olioksi historioineen ja haluineen, jonka supervoimana on adaptoituminen.

Ohjelmassamme on ollut teoreettinen painotus, 120 opintopisteestä puolet on ollut teoriaopintoja. Mikä tästä on noussut olennaiseksi? Per mainitsee Bojana Kunstin *Artist at workin* suhteessa ekologiseen kriisiin, taiteilijaidentiteettiin ja niiden suhteen työntekoon. Lainaan Milkaa suoraan: ”Giorgio Agamben *What is an apparatus* ja *Notes on gesture* oli alkuvaiheessa hyödyllisiä. Samoin olen lukenut Jeroen Peetersiä, Bojana Cvejiciä ja Andre Lepeckiä, koska koreografinen ajattelu auttaa myös dramaturgista ajattelua, ja kaikki heistä ajattelee esitystä laajemman teoreettisen viitekehyksen kautta. Jacques Rancieren *Vapautunut katsoja* ja Foucaultin ajattelu ylimalkaan.”. Ja Louna-Tuuli nostaa itselleen tärkeäksi feministisen uusmaterialismin ja queer fenomenologian. Itse olen ollut ilahtunut siitä, että ekologinen ja feministinen ajattelu on ollut vahvasti läsnä opinnoissani. Ajattelen, että esitysdramaturgian opiskelu voi tuottaa tekijöitä ja tutkijoita, jotka ovat kärryillä tämänhetkisistä teoreettisista suuntauksista ja osaavat soveltaa niitä taiteelliseen työskentelyyn. He, me, olemme myös toivottavasti kykeneviä ja

avoimia sille, miten dramaturgista osaamista voi hyödyntää muuallakin kuin esittävän taiteen kentällä. Työskentelin itse esimerkiksi keväällä 2019 dramaturgina palvelumuotoiluprosjektissa Korkeasaarella. Siinäkin yhteydessä palasin esitysdramaturgin supervoimaan adaptoitumiseen. Sen selvittämiseen ja selkiyttämiseen mitä tämä käsillä oleva prosessi tarvitsee ja mitä osaamiseni erityisaluetta minun tulisi hyödyntää.

DRAMATURGIA, ETIIKKA JA EKOLOGIA

Dramaturgiasta ja etiikasta

Jos ajatellaan dramaturgian vastaavan esityksen metatasosta, esityksen eri materiaalien välisistä suhteista, on dramaturgia myös taitoa rajata ja valita. Ajattelen rajaamiseen ja valitsemiseen liittyvän eettisiä valintoja. Mikä on tärkeää, mitä jätetään pois? Miten perustella itselleen ja muille tehdyt valinnat? Valintoja tehdessä voidaan palata mahdollisesti alussa määriteltyihin tavoitteisiin tai kysymyksiin: jos valitsemme näin, palveleeko se kyseisiä tavoitteita? Mutta hyvin usein valitessa tuntuu, että liikumme ”mutun”, intuitioiden, maun ja artikuloimattoman ”toimivuuden” maastossa. Roolihahmo x:n on syytä tulla vasemmalta eikä oikealta lavalle, koska se nyt vain toimii... Mitä tämä toimiva on? Onko sen takana Hollywoodin kautta kiertänyt aristoteelinen taju draamasta ja sen rytmistä? Myönnän, että minusta on kaunista, kun muoto ja sisältö kohtaavat, se että muoto kertoo tai avaa jotain uutta sisällöstä. Mistä tämä mieltymys kumpuaa? Ehkä mietin ja kaipaen keinoja ja sanoja, tietoisuutta siitä mikä kunkin tekijän valintoja ohjaa. Ja ah, tiedän kuinka vaikeaa vaikuttimien ymmärtäminen, saati artikuloiminen on! Mietin myös etiikkaa suhteessa tekijöiden ja esitysten maailmankuvaan. Onko tarpeen artikuloida työryhmälle, tai yleisölle millaista maailmankuvaa itse tai esitys tai sen dramaturgia edustaa?

Yksi suurimmista kauhuistani esityksentekijänä on, että päädyn huomaamattani tekemään esityksen, joka on sovinnainen, rasistinen ja kaupan päälle vielä homofobinen sekä uusliberalistinen. Kuinka paljon sen, että olen itse ekofeministi ja äänestän vasemmistoa (tulisi) määrittää ja määrittää esitysteni sisältöä? Varonko aiheita, jotka saattaisivat pahoittaa taitelijayhteisöni mielen (jos ne pahoittavat jonkun kuvitellusti porvarillisen katsojan mielen, sitä parempi!)? Onko taiteeni dogmaattista ja miten?

Teatteri ja tanssi-lehden numeron 1 / 2019 Marja Silden kirjoittamassa artikkelissa ”Uhkaako ajan henki ilmaisu?” puhutaan populismin vaikutuksesta näyttämötaiteeseen. Näkemyksensä aiheesta kertovat taiteilijat Leea Klemola ja Pauliina Hulkko. Klemola kuvailee näin uuspuritanismia: ”Uuspuritanismilla tarkoitan eettisesti oikein ja hyvin toimimisen äärimmäistä tavoittelua, siinä epäonnistumisen halveksimista, kaiken politisoivaa puhetta ja dogmaattista ehdottomuutta tilanteesta riippumatta.” (Klemola Silde 2019, 39.)

Omassa puheenvuorossaan Pauliina Hulkko pohtii mm. omaa positiotaan suhteessa representaation kuvaamiseen näyttämöllä:

Edustan tietyn sukupolven vapautta ja arvoliberalismia ihannoivaa maailmankuvaa. ... Kiinnostavampaa on tapa, jolla oma vapauden ihanteeni törmää globaalisti tiedostavan nuoren polven ideaaleihin. ... Tulkitsen ristiriidan paikantuvan kysymykseen representaatiosta, josta minä ja sukupolveni edustajat mielestämme vapautimme teatterin. Representoimisen eli konkreettisen edustamisen sijasta asiat eivät minulle näyttämöllä esitä jotain jonkinlaiseksi, vaan ennen kaikkea ne ”ovat”. Viimeaikainen keskustelu representaatiosta – kuten voiko valtaväestöön kuuluva näyttelijä edustaa vähemmistön jäsentä – tuntuu palauttaneen representaation teatterin keskiöön. ... Kun vaaditaan yhteiskunnallista yhdenvertaisuutta, sortavien rakenteiden murtamista yhteiskunnassa, se halutaan toteuttaa ensin teatterissa. Kun näyttämöltä edellytetään toivotun todellisuuden kaltaista oikeamielisyyttä, on vaarana dogmaattisuus ja jonkinlainen uusrealismi. (Hulkko Silde 2019, 41.)

Nähdäkseni puhumme ainakin siitä, kuka saa kertoa ja miten ja kenen tarinoita. Kuulumalla itse valkoiseen valtaväestöön mieleeni ei tulisikaan lähteä (enää) tekemään tulkintaa jonkin vähemmistön kokemuksista,

ainakaan silloin, jos työryhmässä ei ole kyseisen vähemmistön edustajia. Itse en näe tätä ”rajoitetta” ongelmana, enkä koe sen uhkaavaan taiteeni vapauttamillään tavalla. Voidaan myös kysyä ketkä ovat tähän asti päässeet nauttimaan taiteen ja taiteilijuuden vapaudesta tekijöinä. Vastaan, lähinnä valkoiset etuoikeutetut miehet. Jos heidän (ja minunkin) etuoikeuttaan kuvata mitä tahansa aihetta, millä tahansa tavalla ja millä vain keinoin kyseenalaistetaan, on se mielestäni erittäin tervetullutta.

Dramaturgian synnyttelyssä ja taiteen tekemisessä ehdottomana arvona on taiteen tekemisen yllättävyys ja sen sisäsyntyinen tarve ohjata meitä pois totutusta. Toivon, ettei omalla kohdallani mahdollinen pelko väärin tekemisestä tai sanomisesta ala ohjata taiteen tekemiseni prosesseja, vaan että uskallan seurata myös hankalia, pelottavia ja arveluttaviakin sisältöjä. Kiinnostavaa on myös ajatella, miltä taholta tämän dogmaattisuuden vaateen koetaan tulevan. Nuorisolta, vähemmistöiltä? Kuten Hulkko artikuloi, kyseessä on myös sukupolvikokemus. He ovat eläneet Suomessa ja maailmassa, joka on ollut hyvin erilainen, ehkä yksinkertaisempi? Toisaalta tunnistan myös hankaluuden kritisoida teoksia, jos tekijät ovat ns. hyvällä asialla ja edustavat esimerkiksi tiettyä vähemmistöä. Niin, kuka saa sanoa ja mitä ja milloin. Onko tämä sitä dogmaattisuutta? Jos tekijä on ”hyvien puolella”, myös teos on sellainen, PISTE. Ajattelen, että elämme jonkinlaista siirtymävaihetta. Ne äänet, joita ei ole kuultu tarpeeksi tulevat nyt paremmin kuulluiksi ja se tarkoittaa enemmän puhetta ja mahdollisesti myös enemmän erimielisyyksiä. Ja ehkä hetkeksi ne äänet, joita on kuultu paljon, tulevat tai ainakin kokevat tulevansa hiljennetyiksi.

Olen kokenut ja tulen todennäköisesti kokemaan useasti taiteellisissa prosesseissa ristiriitatilanteita sen suhteen, minkä koen olevan ”oikein”, mutta mistä pitää joustaa syystä tai toisesta. Olen myös miettinyt, kuinka paljon on syytä varmistella etukäteen jakavansa samanlaisen arvopohjan työryhmän jäsenten kanssa. On hyvin surullinen kuva päätyä työskentelemään pelkästään oman kuplansa kanssa. Toivon siitä huolimatta, että tietyt periaatteet ohjaavat

ainakin omaa tekemistäni niin taiteilijana kuin yksityishenkilönä. Ja näiden periaatteiden tulee siis olla osana myös dramaturgista ajattelua. Seuraavaksi mietin, miten tietyt eettiset valinnat voivat muovata dramaturgista ajattelua tai päätyä jopa dramaturgisiksi työkaluiksi.

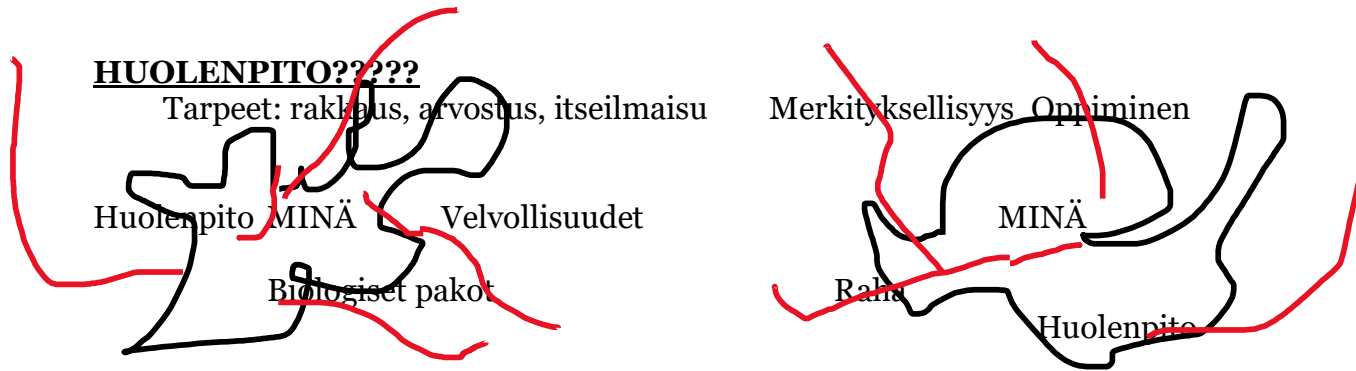
Huolenpito ja dramaturgia

Koen elämäni suhteissa toisiin, minä subjektinakin on suhteiden verkosto: mikrobit, bakteerit, muistot, elimet, sikiö muodostavat joskus selvärajaisemman, joskus hataramman yksikön, joka muuttuu alati. Huolenpidon etiikassa korostetaan nimenomaan etiikkaa, joka kietoutuu suhteisiin, enemmän kuin periaatteisiin tai eettisen toimijan ominaisuuksiin.

Etiikka on filosofian laji, joka keskittyy pohtimaan moraalia ja siihen liittyviä kysymyksiä kuten hyvää elämää tai oikea ja väärää. Etiikkaa voidaan lähestyä mm. metaetiikkaan, normatiivisen ja soveltavan etiikan kautta. Normatiivinen etiikka pyrkii määrittelemään, mikä on moraalisesti oikein tai väärin. Normatiivinen etiikka jaetaan seuraus-, velvollisuus- ja hyve-etiikkaan, jotka painottavat eri asioita määriteltäessä mikä teko on oikein tai väärin. (Hakala et al. 2013, 113.) Hoivaetiikka ei sijoitu mihinkään yllämainituista, vaan pohjaa milloin mihinkin riippuen kirjoittajasta.

Kuraattori ja dramaturgi Rebecca M. Groves määrittää artikkelissaan ”On performance and the Dramaturgy of Caring” arvon ja merkityksen lähteiksi elämässämme ”lopulliset päämäärät” (*final ends*), joista pidämme huolta (Groves 2017, 310). Tunnistan merkityksellisyyden tunteen yhdeksi tärkeimmistä syistäni tehdä taidetta. Lähestyin huolenpidon käsitettä piirtämällä kaksi söheröä, joiden keskellä olin minä, josta lähti säikeitä, jotka kuvasivat tapojani kiinnittyä maailmaan. Yksi näistä säikeistä oli nimetty merkityksellisyydeksi. Yritin ymmärtää söheröilläni, onko huolenpito yksi näistä säikeistä vaiko ylätermi niille kaikille. Päädyin sen olevan ylätermi, voin

suhtautua huolenpidon kautta niin merkityksellisyyteen kuin biologisiin pakkoihinikin.



Huomaan karsastavani huolenpito-sanana ja etenkin hoiva-sanana käyttöä puhuessani taiteellisista töistäni, ja ehkä muutenkin elämässäni. Luulen sen olevan seurausta hoivan ja huolenpidon historian sukupuolittuneisuudesta, joka jatkuu tänäkin päivänä. Hoiva on ollut länsimaisissa yhteiskunnissa naisten alaa. Naiset ovat olleet usein vastuussa hoivaa tarvitsevista: lapsista, sairaista, vanhuksista, tietyistä eläimistä. Onko hoiva-sanana karsastus merkki omasta naisvihastani, vai haluttomuutta olla tekemisissä arvostuksen puutteesta kärsivän hoivan kanssa? Hoivan sijaan olen ajatellut ja puhunut paljon ylläpitävistä toiminnoista elämässäni ja taiteessani. Olen pyrkinyt tuomaan esille näyttämöllä näitä toimintoja ja suhtautumaan niihin arvostaen elämässäni. Ylläpitävä toiminto ja huolenpito kuulostaa teknisemmältä kuin hoiva, eli uskottavammalta ja hyväksytyimmältäkö siis?

Huolenpidon etiikan mukaisesta painotuksesta toimijoiden välisiin suhteisiin ei ole kovin pitkä matka huolenpidon dramaturgiaan. Onhan dramaturgia asioiden sommittelua tai järjestämistä, ja itse ajattelen että tuo järjestely tai sommittelu tapahtuu tutkimalla asioiden välisiä suhteita. Koska huolenpito koostuu kestävästä ja suhteellisista dynamiikoista, jotka kerrostuvat ajan kanssa merkityksiä kantaviksi rakenteiksi, voimme Grovesin mukaan puhua huolenpidon dramaturgiasta (Groves 2017, 310). Millaista tämä dramaturgia siis on? Artikkelissa avataan ennen kaikkea tiettyjä huolenpitoon ja hieman dramaturgiaankin liittyviä käsitteitä, kuten arvoa, kriittisyyttä tai sitoutumista. Grovesin artikkelin ansiona voidaan pitää etiikan sisällyttämistä

dramaturgiaan (ja taiteeseen) ja usein dramaturgisessa ajattelussa painottuneen kriittisyyden kriittistä (!) tarkastelua. ”Vaikka kriittisyys on tarvittavaa huolenpidon dramaturgialle, emme voi ajatella kriittisesti ilman hoivan rakenteita auttamassa meitä keskittämään huomiomme pitkäkestoisesti.” (op. cit., 314). Voiko ajatella niin, että kriittisyys ilman huoltapitävää suhdetta on pelkästään tuhoavaa? Miten valitsemme asiat, joista haluamme pitää huolta tai hoivata? Grovesin mukaan emme voi tehdä päätöstä huolenpitomme kohteesta tietoisesti, emmekä ainakaan tietää huolenpidon seurauksia. Groves kuvaa huoltapitävän suhteen muodostumista monitapaiseksi dramaturgiseksi taidokkuudeksi. (op. cit., 312-313.)

Hulkko kirjoittaa väitöskirjassaan materiaalisuuden etiikasta, jossa ”ainesten materiaalisuus pääsee esille vapaassa leikissä, jolloin niiden välille rakentuu odottamattomia tilanteita ja suhteita, käyttöarvon ohittavaa ekologiaa, jonka vain taideteko voi tuoda esiin”. Hän toteaa, ettei kaikki materiaali ole hänelle samanarvoista, joistakin hän pitää, toisista ei. ”Yhdet kutsuvat luokseen, synnyttävät uteliaisuutta ja intohimoja, toiset jättävät kylmäksi ja saavat perääntymään.” (Hulkko 2013, 72.) Ehkä tämä on yksi esimerkki polusta kohti huoltapitävää suhdetta: kiinnostuminen ja uteliaisuus. Esityksiä tehdessäni olen todistanut myös huolenpitosuhteita, jotka ovat syntyneet alun torjunnasta huolimatta. Asia tai esine on jollain tavoin pyrkinyt näkyviin, ja alun vastahankaisuudestani huolimatta olen huomannut kiintyneeni ja luoneeni suhteen siihen.

Mitä huolenpidon dramaturgia voisi merkitä työssäni? Tehdessäni taidetta työryhmissä olen käyttänyt asennoitumisen ja asemoitumisen työkaluna ajatusta auttamisesta. Kun ajattelen auttavani teosta tai työryhmää, egomaaniset neromyytit karisevat päältäni. Minun ei tarvitse tehdä ihmetekoja, voin pyrkiä auttamaan parhaani mukaan, ja se riittää. Ajattelen auttamista ikään kuin huolenpidon johdannaisena, toiminnaksi muuttuneena huolenpitona. Auttamiseen voi sisältyä tarvittaessa myös tekemisestä pidättäytyminen. Parhainta auttamista voi olla antaa toisen osapuolen toimia

juuri niin kuin toimii. Lisäksi auttamisen skaala on hyvin laaja, sen kautta myös pienet yksityiskohdat voivat merkityksellistyä tekijälleen. Jos nyt käärin tämän piuhan, autan silläkin tavalla tätä teosta.

Huolenpidon dramaturgiaa voi lähestyä yleisösuhteen, työskentelytapojen tai käsitteellisten työkalujen kautta. Myös tehdessäni esityksiä tiettyihin paikkoihin, ajattelen pitäväni niistä huolta, tai jopa auttavani. Ja tämäkin suhde on kaksisuuntainen: paikka pitää minusta huolta ja minä siitä. Huoltapitävän yleisösuhteen dramaturgiassa olennaisiksi nousevat samat kysymykset kuin osallistavissa esityksissä: miten luoda turvallinen tila, miten yleisölle kommunikoidaan esityksen rakennetta, sisältöjä ja osallistumisen tasoja. Huolenpidon dramaturgia tässä yhteydessä voi olla esityksen järjestämistä niin, että kokonaisuus on yleisön jäsenille turvallinen ja mahdollisesti jopa hoivaava. Huolenpito dramaturgisena käsitteellisenä työkaluna näyttäytyy minulle jonain, jota vastaan voin peilata esityksen tekemistä ja lopputulosta: jos puhummekin huolenpidosta tai hoivaavuudesta esimerkiksi useasti kuullun ja käytetyn termin ”toimivan” sijaan, sillä täytyy olla seurauksia. Voidaan myös kysyä, onko vaatimus taiteen hoivaavuudesta seurausta hyvinvointiyhteiskunnan rappeutumisesta. Huolenpitoa ja hoivaa siirretään yhteiskunnan vastuulta taiteilijoille, kolmannelle ja neljännelle sektorille. Itse en toivo taiteen välineellistymistä, mutta koen silti huolenpidon sisällyttämistä taiteen tekemiseen ja diskursseihin olennaisena.

Minulle huolenpitoon sisältyy sitoutuminen. Huolenpito dramaturgian työkaluna voi olla sitoutumisen kysymistä: mihin ja miten sitoudumme taiteellisissa prosesseissa? Olennaista myös paikoissa työskentelyssä tai niissä ja niistä taidetta tehdessä on sitoutuminen. Jotta voi tuntea paikan, on siihen sitouduttava. Lisäksi toivon sitoutumisen paikkaan tuovan mukanaan kestävyyttä, pitkäaikaista ja huoltapitävää yhdessäoloa tuhoavan tai hyväksikäyttävän suhteen sijaan.

Taiteilija Maija Mustosen taiteilijabion alku (Mustonen 18.1.2019) kiteyttää jotakin huolenpidon potentiaalisuudesta taiteessa: ”Maija Mustonen on monialainen taiteilija, joka työskentelee aina yhdessä. Hän ei ole kiinnostunut omaäänisyydestä, vaan pitkäkestoisista, lempeistä tuen ja jakamisen praktiikoista taiteen keinoin.”. Esimerkkinä Mustosen töistä nostan esityssarjan *Hoitoja* (2015-2016), jossa hoidettiin yhtä ihmistä kerrallaan galleriatiloissa. Mustonen konseptoi teoksen ja toteutti sen yhdessä muiden taiteilijoiden kanssa. Teoksessa ”perinteinen” hoiva (Mustonen on koulutukseltaan myös hieroja) muuttuu taideteokseksi siirtämällä se galleriatilaan. Mustosen teoksen voi nähdä jonkinlaisena sisarteoksena aikaisemmin mainitsemalleni Ukelesin teokselle. Naisoletetut taiteilijat kumoavat taideinstituutioiden perinteisiä hierarkioita tuomalle sinne historiassa ja edelleenkin vähempiarvoisena pidettyä sisältöä ja työtä. Huolenpidossa ja huolenpidon dramaturgiassa radikaalia on riippuvuuksien ja suhteiden näkyväksi tekeminen, emme ole yksittäisiä taiteilijajanoja tai sankariyksilöitä, vaikka tämä kapitalistinen maailma niin haluaa meille kertoa.

Ekologia ja dramaturgia

Kirjoitin tätä lopputyötäni kahdessa osassa: talvella 2018-2019 ja kesällä 2019. Ensimmäinen kirjoitusrupeamani tyssähti tähän otsikkoon, eli ”Ekologia ja dramaturgia”. Tuntui mahdottomalta sanoa kummastakaan mitään. Nyt kesällä 2019, mietin sen johtuvan siitä, että nämä termit jotenkin hylkivät toisiaan samankaltaisuudessaan. Molemmat puhuvat rakenteista ja asioiden välisistä suhteista, molempia voidaan tarkastella hyvin suuresta tai mikroskooppisen pienestä näkökulmasta: maapallon ekologia / kansallisteatterin dramaturgia, lätäkön ekologia/ maton dramaturgia jossain tietyssä esityksessä. Molemmat kuvaavat näkemykseni mukaan asioiden välisiä suhteita ja riippuvuuksia, tapoja järjestäytyä tai järjestää tai kuvata tätä järjestystä. Aikaisemmassa kappaleessa käsittelemäni huolenpito kääntyy käsitteenä helpommin päässäni toiminnaksi kuin ekologia. Dramaturgian ja

ekologian suhteen on siis tehtävä rajauksia: mitä dramaturgia ja ekologia minulle merkitsevät tietyssä kontekstissa? Vaikka ekologia on tutkimuksen ala, minulle se on myös tapa hahmottaa maailmaa. Ajattelen, että yksi tapa hahmottaa ekologiaa dramaturgian ja teatterin kontekstissa on ihmiskuvaan liittyvä. Tällöin teatterissa usein keskiössä oleva ihminen ei ole autonominen yksilö, vaan täysin riippuvainen ja osa maapallon laajuista ekosysteemiä.

Dramaturgiakirjan (Numminen et al. 2018, 208-209) hakemistossa kuvataan dramaturgista ekologiaa näin:

Dramaturginen ekologia viittaa puolestaan ajattelusuuntaukseen, jonka mukaan mikä hyvänsä esityksellinen kokonaisuus muodostaa kompleksisen, vuorovaikutteisen suhdejärjestelmän. Pitemmälle kehiteltynä dramaturginen ekologia pyrkii siirtämään huomion kokonaan pois tarkkarajaisista, erillisiksi jäsennetyistä olioista, objekteista ja subjekteista, kohti monenkeskisiä suhteita, virtoja sekä prosesseja. (...) Ekologinen tarkastelu ulottuu tämän kautta myös (ja eritoten) niihin esityksen materiaaliin aspekteihin, jotka erilaisten käytännöllisten ja/tai taiteellisten rajausten kautta yritetään tavanomaisesti peittää tai tehdä näkymättömiksi. Dramaturgiselle ekologialle tyypillisiä ovat pyrkimykset luopua sellaisista lineaarisista ajattelumalleista, joissa esityksen toimintalogiikka kaventuu johonkin yhteen, keskeiseksi ymmärrettyyn, toisia hallitsevaan dramaturgiseen logiikkaan tai kuljetukselliseen linjaan. (...)

Ekologian huomioiminen dramaturgisessa ajattelussa voi olla ihmiskuvan käsittelyn lisäksi muun muassa uusmaterialistista tai posthumanistista ajattelua, ei-inhimillisten toimijoiden mukaan ottamista ajattelun piiriin, inspiroitumista biologiasta, biotaiteista, maantieteestä, tapoja hahmottaa esityksen rakennetta ja materiaalisuutta. Kuten myös huolenpidon dramaturgiassa ja etiikassa suhteiden merkityksellisyys korostuu yksiköiden ja yksilöiden sijaan. Tunnistan omassa tekemisessäni *Dramaturgiakirjan*

määrittelemän kiinnostuksen ”esityksen materiaalisiin aspekteihin, jotka erilaisten käytännöllisten ja/tai taiteellisten rajausten kautta yritetään tavanomaisesti peittää tai tehdä näkymättömiksi” (ibid.). Olen tehnyt hyvin konkreettisia materiaalisia rajauksia esityksiä tehdessäni. Esimerkiksi niin, ettei esitykseen osteta mitään tai olen pyrkinyt selvittämään hyvin yksityiskohtaisesti mistä esityksessä käytettävät asiat tulevat ja miten ne ovat tehty. Olen ulottanut materiaalisten reunaehtojen käsittelyn myös sisältöön. Olen tuonut tekstin tasolla tai kuvana tai sekä että näkyväksi mm. sähköön käyttöä ja kiertoa esityksissä.

Itselleni lähimmäksi ekologisen ajattelutavan työkalua osana esityksen tekemistä on noussut permakulttuurinen ajattelu ja toimintatapa. Kävin vuonna 2016 permakulttuurin peruskurssin, jolloin työstin myös *Toinen keskus*-esityssarjaa. Kurssin päätteeksi tein kaavion, jossa yritin suunnitella esitystä ja esityspaikkaani permakulttuurisen ajattelun mukaisesti. Permakulttuurista ajattelua työssään hyödyntäviä taiteilijoita ja ryhmiä ovat Isabelle Fremaux’n ja John Jordanin aktivistinen ryhmä Laboratory of Insurrectionary Imagination ja Totem-teatteri. Permakulttuuri on ekologisen suunnittelun menetelmä, joka syntyi 1970-luvulla Australiassa reaktiona silloiseen öljykriisiin (Kaihovaara, 2012, 14-15). Permakulttuurin perustajina pidetään australialaisia Bill Mollisonia ja David Holmgrenia. Permakulttuurin periaatteiden tieteellinen perusta on modernissa ekologiassa, erityisesti ekologian ”systeemiekologiaksi” nimetyllä sivuhaaralla. (ibid.)

Holmgren määrittää kirjassaan ”*Permaculture Principles and Pathways Beyond Sustainability*”¹ permakulttuurin perustuvan kolmeen eettiseen periaatteeseen ja kahteentoista suunnitteluperiaatteeseen. Nämä kolme eettistä periaatetta ovat luonnosta huolehtiminen, ihmisistä huolehtiminen ja reilu jako. Permakulttuurisen suunnittelun voi nähdä linkittyvän huolenpidon etiikkaan sen kahden ensimmäisen periaatteen perusteella. Toimintaa

¹ suomenkielinen tiivistelmä löytyy sivulta permacultureprinciples.com

perustellaan ja se perustuu huolehtimiseen tai huolenpitoon. Suunnittelun periaatteet sen sijaan ovat:

1. Havainnoi ja vuorovaikuta
2. Kerää ja varastoi energiaa
3. Varmista sato
4. Arvioi toimintaasi ja ota vastaan palautetta
5. Käytä ja arvosta uusiutuvia resursseja ja palveluita
6. Älä tuota jätettä
7. Suunnittele ensin laajempi kuvio, sitten yksityiskohdat
8. Yhdistä mieluummin kuin erottele
9. Käytä pieniä ja hitaita ratkaisuja
10. Arvosta ja luo monimuotoisuutta
11. Luo reunoja ja arvosta marginaalia
12. Vastaa muutoksiin luovuudella.

Lyhyesti permakulttuurinen suunnittelu tähtää suljettuihin kiertoihin, työn määrän minimoimiseen ja siihen, että jokainen elementti hyödyntää monia toimintoja ja toisaalta jokaista tärkeää toimintoa on ylläpitämässä useita elementtejä. Ajattelen tässä yhteydessä opinnäytteeni alussa pohtimaani paikan hengen opettelua ja maahan sitoutumista tai omistautumista.

Permakulttuurisen suunnittelun kautta voi oppia tuntemaan maan ja korjata suhdettaan siihen kestävämmäksi.

Työstäessäni *Toinen keskus*-sarjan *Pasila*-osaa (2.8.2017) mietin paljon sitä, miten tehdä näkyväksi paikassa näkyvät elementit ja niiden väliset riippuvuussuhteet. Esityksen tapahtumapaikkana oli Dodo ry:n Kääntöpöytä Pasilan ratapihalla. Kääntöpöydällä on nähtävissä elementtejä permakulttuurisesta (kestävästä) ruoantuotannosta. Siellä kasvaa vihanneksia, jotka saavat lannoitetta ja multaa kompostista. Myös ihmisen virtsa ja uloste kerätään talteen huussissa ja käytetään lannoitteena käsittelyn jälkeen. Tarvittava sähkö saadaan aurinkopaneeleista ja kasvien pölyttämisessä auttavat mehiläiset, joiden pesät löytyvät alueelta.

Lopullisessa esityksessä oli neljä osiota. Esitys lähti liikkeelle Pasilan Triplan edustalta, josta siirryttiin cityketun (taiteilija Micha Goldberg) opastamana varsinaiselle Kääntöpöydälle. Kääntöpöydällä katsojat saivat liikkua kokemuksellisesta pisteestä toiseen narujen opastamina. Nämä pisteet edustivat Kääntöpöydän suljetun kierron eri osa-alueita. Pisteet käytyään katsojat olivat toivon mukaan muodostaneet käsityksen kestävästä ja suljetusta ruoankiertokulusta, jossa ei muodostu jätteitä ja jonka osa-alueet hyödyntävät toisiaan. Lopuksi katsojat koottiin kasvihuoneen sisälle teelle loppulaulun ajaksi.

Työstäessäni *Toinen keskus: Pasila*-esitystä lähdin liikkeelle permakulttuurisen suunnittelun ensimmäisestä periaatteesta ”havainnoi ja vuorovaikuta”. Mitä kyseisessä paikassa tai paikassa, joka on merkityksellinen esityksen mahdollisen aiheen kannalta, tapahtuu? Millaisia vuorovaikutussuhteita siellä on ja mitkä näistä suhteista ovat kestäväällä pohjalla ja mitkä eivät? Miten puuttuminen johonkin osa-alueeseen vaikuttaa toisiin? Tein ensin selväksi itselleni, miten Kääntöpöytä toimii ja sitten aloin suunnitella, miten välittää tämä katsojille moniaistisesti ja osallistavasti. Pidin tärkeänä myös kontrastin luomista lähtöpaikkaan eli Triplan työmaahan. En suunnitellut omavaraista paikkaa, johon permakulttuurinen suunnittelu tähtää, vaan esitystä, joka tekee näkyväksi kyseisen paikan lainalaisuuksia. Toin näkyväksi permakulttuurisen suunnittelun tärkeitä elementtejä, kuten ravinteiden kiertoa (suunnitteluperiaate 5 ja 6) ja raja-alueiden erityislaatuisuutta (suunnitteluperiaate 11). Pyrin esitykselläni tukemaan Kääntöpöydän toimintaa osallistumalla siihen myös käytännön tasolla: tyhjentämällä huussia ja kitkemällä rikkaruohoja. Osana esityksentekoa hommasimme Kääntöpöydälle uuden invertterin aurinkopaneeliin (suunnitteluperiaate 2). Viimeisellä esityskerralla kuoppa, jossa viljelylaatikot sijaitsivat tulvi. Hankimme siis katsojille kumisaappaat (suunnitteluperiaate 12). Jonkinlaisena sisällön ytimenä pidimme huomion kiinnittämistä riippuvuussuhteisiimme ei-inhimillisiin eläimiin ja luonnonvaroihin. Ja toivottavasti herättelimme katsojien halua pitää näistä suhteista huolta.

Olisi kiinnostavaa nähdä tai kokeilla, miten permakulttuurista systeemi- ja suunnitteluajattelua voisi hyödyntää perinteisemmässä teatteriprojektissa. Mitä tapahtuisi esimerkiksi *Kolmen sisaren* tuotannolle kaupunginteatterikontekstissa, jos sitä tarkasteltaisiin soveltaen permakulttuurista ajattelua? Kävin keväällä 2019 TeaKissa teatterinjohtamisen kurssin, jossa yhtenä luennoitsijoista oli Kansallisoopperan tuotantopäällikkö Jere Pensikkala. Hän kertoi LEAN-prosessijohtamisesta, joka on käytössä Kansallisoopperan lisäksi Turun ja Helsingin kaupunginteattereissa. LEAN on syntynyt Toyotan tehtaalla toiminnan tehostamiseksi, tuottavuuden ja työn teon merkittävyyden lisäämiseksi. LEAN ei kuitenkaan huomioi prosesseissa käytettävien materiaalien kestävyttä. LEAN ja permakulttuurinen suunnittelu pyrkivät molemmat luomaan suljettuja kiertoja, joissa ei synny hukkaa. Suurin ero taitaa olla maailmankuvallinen: pyritäänkö tuottavuuden kasvuun vai kohtuullistamiseen. Millaista taidetta ja taiteen rakenteita syntyisi, jos LEAN korvattaisiin permakulttuurisella suunnittelulla?

Paikan dramaturgiaa

Paikka tai paikat ovat toimineet minulle teatterin kontekstissa inspiraationa esitysten tekemiselle sekä dramaturgisena kehyksenä ja työkaluna. Esitysten työstövaiheessa olen joko kirjoittanut tai muuten työstänyt materiaalia ja materiaalien järjestäytymistä suhteessa paikkaan. Ajattelen, että myös perinteisiä teatteritiloja voi lähestyä paikkana. Tällöin paikkasidonnainen esittävä taide, joka voi merkitä vain muualla kuin teatteritiloihin tehtäviä esityksiä, laajenee paikan tarkasteluksi perinteisten tilojen tai vaikkapa tekstien kontekstissa. Mietin seuraavaksi, millaisia dramaturgisia työkaluja tai havaintoja työskentelyni paikan kanssa on tuottanut.

Inspiraatio. Taiteen tekemisen edellytyksenä on halu sen tekemiseen. Olen työskennellyt aihelähtöisesti mm. isäsuhteeni, rajojen, homoseksuaalisuuden kanssa. Näissä suurena haasteena on ollut miten kommunikoida olennaisin

muille, ensin työryhmän jäsenille ja sitten katsojille, niin, että hekin saavat kiinni, mikä näissä on minulle niin tärkeää ja erityistä, että siitä on syytä tehdä esitys. Paikka on ankkuroinut halut ja intuitiot helpommin sanallistettavaksi ja toimintaa tuottavaksi. Mitä tuolla seinällä tai rantaviivalla tai viljelylaarilla voi tehdä suhteessa mahdolliseen aiheeseen? Ajattelen, ettei kaikkien työryhmäläisten tarvitse rakastaa syntyvää teosta, mutta halu tai kiinnostus on suotavaa. Dramaturgin yhtenä tehtävänä voi ajatella olevan tuon halun tai inspiraation ruokkiminen, joko luoden tapoja tutustua paikkaan tai avaamalla uusia ja yllättäviä kulmia paikkaan.

Havainto. Dramaturgi näkee ja aistii asioita (lavalla) ja sanoittaa suullisesti tai kirjallisesti näkemäänsä ja aistimaansa suhteessa johonkin muille työryhmän jäsenille tai itselleen. Tähän dramaturgin harjoitusvaiheen ”perustyöhön” on varmaan jokaisella dramaturgilla jokin oma intuitiivinen tulokulma: peilaako hän näkemäänsä tunteisiin, jota nähnyt hänessä herättää, kehollisuuteen, tilaan, rytmiin, mahdollisen tekstin merkityksiin. Paikoissa työskentelyn myötä olen herkistynyt havainnoimaan esiintyjän ja katsojan suhdetta paikkaan ja sen mahdollisia merkityksiä. Pysin lähestymään paikkaa moniaistisesti. Millaista tietoa muut aistit kuin usein hallitseva näköaisti paikasta kertovat? Olen myös päätenyt miettimään miten kyseinen paikka tai siellä olevat esineet, oliot ja luonnonvoimat esiintyvät. Mitkä ovat kyseisen paikan reunaehdot: mitä ilman kyseistä paikkaa ei olisi? Miten kyseinen paikka kiinnittyy muihin paikkoihin?

Rakenne. Inspiraatio, halut ja havainnot ovat tuottaneet jossain vaiheessa materiaalia: esityspaikkoja, tekstiä, esineitä, lauluja ym. Esitys tarvitsee jonkin rakenteen, johon järjestää tätä materiaalia. Käännyin jälleen paikkaan, ehkä niihin ensimmäisiin haluihin ja havaintoihin. Mikä tässä paikassa oli erityistä, mikä kiinnitti huomioni? Mitkä elementit ovat olennaisia? Ja millainen rakenne palvelisi juuri tähän paikkaan tehtävää esitystä? Jos esityspaikkana on joenranta, millainen rakenne muistuttaisi kokemusta joesta? Millainen rakenne tuo näkyväksi tässä paikassa risteävät aikatasot ja

äännet? Tai jos olemme paikassa, joka on tehty esityskäyttöön, mikä on työn alla olevan esityksen suhde kyseiseen paikkaan tai sen konventioihin? Luulen, että rakenteenkin suhteen paikka on tuntunut minulle sopivalta työskentelykumppanilta siitä syystä, että se poistaa minulta vaateen olla luova. Minun ei tarvitse ammentaa sisäisestä universumistani, vaan voin kääntyä paikan puoleen.

Sisältö. Pitäisikö sisällön olla ennen rakennetta, vai toisin päin? Ikuinen kysymys! Rakenne muokkaa sisältöä, mutta sisältö voi myös määrittää rakenteen. Ja jokaisella materiaalilla kai on jokin oma sisältönsä myös. Ajattelen sisältöön kuuluvaksi esiintyjät (inhimilliset ja ei-inhimilliset) ja sen mitä ne mahdollisesti edustavat, toiminnot, tekstimateriaalit, esineet, asiat ja muut materiaalit, äännet. Paikka voi toimia näissä kaikissa lähtökohtana tai keskustelukumppanina. Esimerkiksi mitä ajallisia jatkumota paikassa on, mitä tarinoita, henkilöitä, ei-inhimillisiä eläimiä paikassa on tai liittyy siihen? Mistä asiat ovat päätyneet kyseiseen paikkaan? Onko paikalla tahtoa ja miten se sen ilmaisisi?

Ristiriidat, yllätykset ja päällekkäisyydet. Masseyta mukaillen, paikka ei ole yksi ja sama, vaan ristiriitainen ja päällekkäisyyksiä täynnä. Paikassa elää siis samanaikaisesti useita paikkoja. Voimme lähteä esitystä tehtäessä liikkeelle yhdestä paikasta ja sen jälkeen kasata ja tai tuoda siihen muita paikkoja. Tai paikka voi muuttua toiseksi. Tai työstäessäkin pidämme yllä ja mielessä nämä päällekkäiset paikat. Oma kokemukseni on, että on helpompaa lähteä yksinkertaisesta (yhdestä paikasta), ja sitten horjuttaa ja monimutkaistaa sitä. Mutta käytännössä ja työskentelytilanteissa olen hyvin tietoinen paikan ristiriidoista, kerroksista ja päällekkäisyyksistä, enkä aina malta olla kommunikoimatta niitä, vaikka se todennäköisesti selkeämpää olisikin. Ajattelen esityksiin ja paikkoihin kuuluvan olennaisena osana niiden yllätyksellisyyden, sen kun niistä ilmaantuu jotain odottamatonta ja hämmentävää. Paikkasidonnaisissa esityksissä tämä yllätyksellisyys on usein

väistämättä läsnä, sillä emme voi kontrolloida sääolosuhteita tai Helsingin liikennettä.

Yleisösuhte. Tehtaessä esityksiä muihin kuin teatteritiloihin yleisösuhte on mietittävä joka paikan kohdalla uudelleen. Paikoista löytyy harvoin valmista katsomoa, ja jos sellainen päädytään rakentamaan, se voidaan tehdä juuri kyseiseen esitykseen sopivaksi. Omissa esityksissäni olen pyrkinyt varioimaan yleisösuhdetta osallistavuuden osalta esitysten sisällä. Ehkä myös katsojat ovat valmiimpia osallistuttamiseen tullessaan katsomaan esitystä epätyypilliseen esityspaikkaan. Ajattelen, että työskenneltäessä paikoissa katsojasuhdetta kuljettaa tietoisemmin mukana koko ajan, koska valmista konventiota ei ole. Mitä paikkasidonnaisten esitysten tekeminen menettää suhteessa rajausten ja upottavan katsomiskokemuksen suhteen, se voi voittaa yhteisöllisyyden kokemuksen tuottamisessa.

Sitoutuminen. Ajattelen paikkoihin esitysten tekemisen edellyttävän sitoutumista paikkaan. Käytännön järjestelyt, paikkoihin liittyviin yhteisöihin ja ihmisiin tutustuminen ja paikan hengen tai luonteen hahmottaminen vie aikaa.

Paikka on siis kehys ja pinta, jolle olen ollut ja olen herkistynyt työssäni taiteilijana ja dramaturgina. Se muuntautuu konkreettisuudessaan helpommin työkaluiksi ja lähtökohdiksi ajattelulle ja tekemiselle kuin esimerkiksi ekologia tai etiikka. Mietin paikan merkitystä taiteellisessa tekemisessäni tarkemmin kolmen teosesimerkin kautta seuraavassa luvussa.

PAIKAN DRAMATURGIAA 2

Paikkana Iijoki

Iijoki on noin 370 kilometriä pitkä joki, joka virtaa Kuusamosta Perämerelle. Iijoki padottiin 50-70-luvuilla, joka muutti radikaalisti joen ekosysteemiä. Muun muassa vaelluskalakannat tuhoutuivat patojen myötä. Sukuni on asunut Iijoen rannoilla 1800-luvun lopulta alkaen. Isoisäni ja useat hänen sisaruksistaan ovat tehneet työuransa joen patoamisesta vastuussa olleen Pohjolan Voiman palveluksessa.

I <3 Iijoki oli kesällä 2017 Iijoella toteutettu monitaiteinen esityssarja, jossa toimin koollekutsujana ja yhtenä toteuttajista. Sain idean projektiin talvella 2015 lomaillessani mummolassani Yli-Iissä Iijoen varrella. Kyseinen paikka on minulle erityinen, se on ollut olemassa koko olemassaoloni ajan. Pappani on rakentanut talon vuonna 1971. Talon olohuoneesta, keittiöstä ja makuuhuoneesta on suora näkymä joelle. Talo, pihapiiri ja kylä ovat minulle täynnä kerrostumia ja toistoja: aamupuuro on kello 10.30, sauna lämpiää lauantaisin ja keskiviikkoisin, puoli yhdeksän uutisten jälkeen isovanhempani panevat maate.

Missään muualla ei ajankulku ja vanheneminen, joka päättyy kuolemaan konkretisoidu minulle samoin. Viime syksynä tyhjensin perunakellarin hillopurkkeja, jotka ovat olleet koskemattomina mummon vanhainkotiin päätyemisestä saakka. Marjojen ja sokerin haju, värit punaisesta siniseen valuivat purkeista ulos ja sitten sekoittuivat likasangossa. Vanhin purkeista oli vuodelta 1978, uusin vuodelta 2006, jolloin mummon muistisairaus oli edennyt siihen pisteeseen, että joka syksyinen hilloaminen poistui vuosijärjestyksestä. Energian säilöminen pahan päivän varalle päätyi tunkioeliöiden herkkuateriaksi.

Voisin väittää tuntevani tämän paikan hengen: valon värit tiettyinä vuodenaikoina, menestyksekkäät pottulajit, puolukka-apajat, sukunimet. Ja

silti: tunnen paikan hengestä vain häivähdyksen verrattuna isovanhempiini. Olkoon nostalgiaa tai jotain muuta: nimeän juureni Yli-Iihin. Kaupungissa on niin hankalaa juurtua, sillä maan peittää asfaltti tai mukulakivet.

Itse teoksessa neljä eri alojen taiteilijaa loivat tulkintansa rakkaudenosoituksesta Iijoelle iltamaesitykseen, joita esitettiin joen rannalla. Esitysten lisäksi taiteilijat soutivat yhdessä paikallisten asukkaiden kanssa kirkkoveneellä Taivalkoskelta Perämerelle.

Matkaaminen ja virtaavuus olivat teoksen keskiössä. Jotta teos toteutuisi, oli 6-15 henkilön soudettava yhteensä 216 kilometrin mittainen matka Iijoella. Soutaminen keskeytyi yhteensä viisi kertaa padoille, joissa joen liike-energia muutetaan sähköksi. Joen virta näyttäytyi muutamissa esityksissä maihin tulon hankaluutena ja muuten myötävirtaan soutamisen leppoisuutena. Myös sää oli vahvasti läsnä teoksessa. Paahtava kuumuus, rankkasateet salamoineen. Yksi esityksistä lähes keskeytettiin sateen takia, sillä yli puolet katsojista katosivat sateen myötä.

Esitysiltamat alkoivat veneen rantautumisella. Maihin tulon jälkeen soutajat tekivät koreografioidun osion, jossa he kannattelivat airoja. Iltamien sisältönä oli rakkaudenosoitukset joelle, jotka ottivat ääni-, tanssi- ja installaatioteoksen sekä monologin muodon. Tanssiteoksessa tanssija Anni Rissanen kehollisti joen reitin alkujooksulta Perämerelle. Itse kirjoitin ja esitin monologin naisesta, joka on aina halunnut naida villin lohen.

Työskentelyn aikana väänsimme kättä teoksessa käytetyistä materiaaleista. Olin ajatellut teoksen olevan mahdollisen ekologinen, mutta käytännössä tämä haave ekologisuudesta törmäytyi joko taiteellisiin haluihin ja toimintatapoihin, ajan puutteeseen tai ekologisten vaihtoehtojen hankaluuteen tai kalleuteen. Projektin alkuperäinen äänisuunnittelija Johanna Puuperä oli ajatellut toteuttavansa äänisuunnittelun akustisesti, ”luonnon ehdoilla”. Puuperän korvasi äänitaiteilija Anssi Laiho, joka halusi työskennellä sähköllä vahvistetun äänen kanssa. Esityksen näyttämökuvaa

rajasi siis äänipöytä ja kaksi kaiutinta piuhoineen. Tämä oli ensimmäinen kompromissi, teos ei siis toteutuisi ilman sähköä.

Toinen materiaallinen hankaus minulle oli kuvataiteilija Anni Arffmannin ennen varsinaista harjoittelua valmistamat muoviset asut. Ymmärsin lopulta useiden asuja koskevien keskustelujen jälkeen, että hänen työskentelynsä perustuu konkreettiseen tekemiseen, materiaalikokeiluihin. Ainut tapa hänelle ajatella ja lähestyä teosta, oli konkreettinen tekeminen, tässä tapauksessa muoviset asut. Koska työtapa oli työryhmälähtöinen ei minun vastustuksesta ollut muuta hyötyä kuin vastustus itsessään. Esityksessä nähtiin siis kolme upeaa hologrammimuoviasua.

I <3 Iijoella oli tavallaan yksi ja useampia toteutumipaikkoja. Ajattelen, että Iijoki itsessään on paikka, mutta lisäksi sen varrella on loputon määrä paikkoja: jollekin tärkeä kivi, joen mutka, kylä. Joki lähtee liikkeelle Itä-Suomesta, Taivalkoskelta ja päättyy länsirannikolle Iihin. Matkan mukana myös ihmisten murre muuttuu. Alkujuoksu on patoamatonta jokea, sen luonne ja rannat ovat hyvin erilaiset kuin padotulla osiolla. Joki on yhdistävä tekijä joen varren paikoille. Esitystä ”kiinnitti” paikkaan ja paikkoihin joen läsnäolo, paikalliset osallistujat ja heidän tarinansa, jotka päättyivät osaksi esitystä. Esityspaikat olivat jollain tavalla merkittyjä joen varren paikkoja: esimerkiksi ite-taiteilijan veistospuisto, uimaranta, veneenlaskupaikka.

Ajattelen paikan dramaturgioiden toteutuvan tässä teoksessa ainakin esityksen muodossa, sisällössä, materiaalivalinnoissa sekä tavassa osallistaa yleisöä. Esityksen muotona oli toisaalta matkanteko jokea pitkin loheksi muunnetulla kirkkoveneellä ja toisaalta viisi kertaa nähty iltamaesitys. Matkantekoa merkattiin iltamaesityksessä kirkkoveneen saapumisella ja rantautumisella. Osa iltaman osioista tapahtui vedessä. Esityksen muoto virtaa ja muuttuu tauotta kuten joki. Ja toistettavakin osio, iltamat, ovat joka kerta erilaiset riippuen sääolosuhteista ja esityspaikasta. Iltamien sisältö koostui paikallisilta kerätyistä tarinoista, joen käsittelystä äänellisesti, kuvallisesti ja kehollisesti ja joesta kadonneen lohen fiktioittamisesta

monologin keinoin. Osiot käsittelivät jokea ja loivat taiteellisia näkökulmia jokeen. Luulen luoneemme hetken ja paikan osallistujille peilata omaa suhdettaan jokeen. Vesi oli läsnä äänisuunnittelussa, sen lisäksi Arffman maalasi vedellä teoksen iltaman aikana, puvustus oli joko käytännöllisesti jokeen liittyvää (kahluusaappaat ja uima-asut) tai viitteellisempää (aiemmin mainitut hologrammiasut). Iltamissa hyödynnettiin myös kirkkovenettä ja sen airoja.

Merkittävässä osassa oli myös ihmisten osallistaminen. Soutajat olivat paikallisia asukkaita, jokaisessa iltamassa vieraili joku tai jotkut paikalliset taiteilijat ja osana iltamaa oli harjoite, jossa katsojia pyydettiin havainnoimaan jokea. Esitys päättyi yhteistangoon. Ajattelen, että tässä tapauksessa osallistaminen on tapa ilmaista, että teemme tätä juuri teille ja teidän kanssanne tässä paikassa. Iijoen ollessa kaukana asutuskeskuksista paikallisuuden tuntu on maantieteellistä, jo kyseisessä paikassa oleminen yhdistää ihmisiä. Se, että esitys tapahtui epätyypillisissä paikoissa vaati paljon yhteistyötä erilaisten paikallisten tahojen kanssa. Saimme apua ainakin metsästys- ja urheiluseuroilta, seurakunnilta ja lähikaupoilta.

Väitän seuraavaa: kun esitys (taide) tapahtuu muualla kuin sille varatussa tilassa, esityksen materiaaliset reunaehdot piirtyvät näkyviin ja nousevat merkityksellisiksi. Täten materiaaliset reunaehdot voivat muodostaa osaltaan esityksen dramaturgiaa. Iijoen esityslavamme muodosti äänipöytä, kaiuttimet ja piuhat, jotka yhdistävät edellä mainittuja. Tekniikan näkyväksi tuleminen herättää katsojat ehkä miettimään jopa sähkön olemusta: sekin tulee jostain, mistä? Luulen, että taiteelle varatut paikat piilottavat tai neutralisoivat infrastruktuurin, (piuhat, kaiuttimet, lamput) illuusion nimissä. Miten infrastruktuuria voi teostaa taiteelle varatuissa tiloissa? Miten paikka voi tulla näkyväksi teatteritilassa?

Paikkana Studio 2

Taiteellinen lopputyöni TeaKissa oli esitysdramaturgina toimiminen ohjauksen opiskelija Tuomas Vaahtoluodon vetämässä *Koti-esityksessä - kun oikeat soturit nousivat satulaan oli jonkun jäätävä kukkia kastelemaan* syksyllä 2018. Analysoin seuraavaksi, miten paikka vaikutti ja näkyi esityksen tekemisessä, dramaturgioissa ja lopputuloksessa.

Ajattelen, että Kotiesityksen tapahtumapaikkana oli Studio 2. Studio 2:ssa nähtiin esitys, joka käsitteli toista paikkaa, kotia. Yhtenä isona kysymyksenä projektissa oli, miten ja mitä tuoda kodista TeaKin Studio 2:n. Emme puhu juurikaan teatteripaikoista, vaan teatteritiloista. Teatteritilan voi ajatella olevan tyhjä tila, johon tuodaan ja luodaan muita tiloja, kulloisenkin esityksen tarpeisiin.

Kirjassaan *Qu'est-ce que le théâtre?* ("Mitä on teatteri?", teosta ei ole suomennettu) Christian Biet ja Christophe Triau nimeävät ja erottelevat päällekkäisiä teatteritiloja ja -paikkoja. Heidän mukaansa voimme erottaa ainakin teatteripaikan, joka vaihtelee aikakausien ja traditioiden mukaan, ja joka koostuu näyttämöpaikasta ja esiintymisen paikasta (Biet & Triau 2006, 75). Lisäksi voimme puhua näyttämötilasta, joka koostuu näyttämöpaikan merkeistä ja niiden merkityksistä, esiintymisen tilasta sekä dramaattisesta tai teatteritilasta, joka kokoaa yhteen eri tilat, jotka tapahtuvat paikoissa. Mutta: "...teatterin päätehtävänä on samanaikaisesti laittaa tapahtumia tiettyihin ja erillisiin paikkoihin ja saada sitten epäilemään näiden samojen paikkojen erillisyyttä. Koska teatteri, ennen kaikkea, leikkii / näyttelee / esiintyy." (Biet & Triau 2006, 76, käännös minun). Ajattelen Biet'n ja Triau'n viittaavaan sopimukseen, jonka katsojat ja tekijät tekevät astuessaan teatteriin: uskomme olevamme samanaikaisesti tanskalaisessa linnassa, norjalaisessa mökissä,

venäläisessä kartanossa ja toisaalta konkreettisessa teatteripaikassa katsomassa kartanoa, mökkiä tai linnaa.

Millainen (teatteri)paikka tämä Studio 2 on? Sen määrääviä piirteitä on nähökseni kaksi: sen funktio esitystilana ja sen kuuluminen osaksi instituutiota nimeltä TeaK. Annette Arlander kuvaa väitöskirjassaan *Esitys tilana* esitystilojen luonnetta näin: ”Mitä selvemmin tila on suunniteltu tiettyyn käyttötarkoitukseen, sen enemmän se usein myös käyttöä säätelee. Teatteritiloissa kiinteä organisaatio ilmenee paitsi näyttämötilan ja katsomotilan, myös eri sisäänkäyntien, oheistilojen ja lämpiöiden erotteluna.” (Arlander 1998, 24).

Studio 2 on yksi TeaKin torilta aukeavista esitystiloista. Studiot ovat ”black boxeja”, poikkeuksena juuri studio 2, joka on ”white box”. Studioissa ei ole pysyviä katsomoratkaisuja, ja ne ovat muodoltaan kuutioimaisia. ”Black boxit” (ja ”white boxit”) voidaan nähdä ”neutraaleina”, tyhjinä tiloina, joihin esitys luo aina uuden fiktiivisen (teatteri)tilan/ tiloja. ”Black boxien” tekniikka on usein piilotettua ja niiden yleisösuhte voi olla vapaampi kuin perinteisessä italialaisessa teatterissa. ”White box” vie ajatukset galleriatilaan, ja mekin puhuimme prosessissa yleisön kierrättämisestä tilassa. Studio 2:n funktio esitystilana näkyy sen kyvyssä tarjota puitteet nykyaikaiselle teatteritekniikalle: pistokkeita tilasta löytyy 264, osa niistä on spesifisti valo- ja äänitekniikalle tehtyjä ja katossa on putket, joihin voi kiinnittää teatterivaloja. Arlanderin mukaan juuri ”black boxien” rakentaminen tekniikan ehdoilla myös edellyttää tekniikan käyttöä esityksissä, mikä tekee niistä kaikkea muuta kuin neutraaleja esitystiloja (Arlander 1998, 24). Lisäksi Studioissa on huomioitu katsojien turvallisuus palo-ovella, varauloskäynnillä ja turvavaloilla.

Studio 2:a paikkana käsiteltiin esityksessä sisällöllisesti sen infran, ja etenkin sähkön kautta. Esityksen valosuunnittelija ja työryhmäläinen Olivia Pohjola luki esityksen aluksi kirjoittamansa tekstin, josta kävi ilmi mm. mistä sähkötilaan tulee, kuinka paljon sitä käytetään ja millä eri välineillä, kuinka monta

pistoketta tilasta löytyy. Lisäksi esitystä rytmitti katkokset, jonka aikana sähköä tuotettiin pyörää polkemalla. Sähkön käsittely eri tavoin kiinnitti mahdollisesti katsojien huomion esityspaikan infraan ja sen reunaehtoihin: mitä tarvitaan esityksen tekemiseen, jota ei yleensä tule ajatelleeksi. Sähkö on yksi niistä asioista, joita emme tule ajatelleeksi, mutta jonka varassa olemme täysin. Sähkön käsittelyn osana esitystä voidaan nähdä olevan juurikin esityksen ”ekologista tarkastelua”, jonka mainitsin osioissa 2.

Suureen osaan prosessissa nousi mielestäni myös tekijöiden erilaiset suhteet kyseiseen paikkaan osana TeaK-instituutioita. Kuusi työryhmäläisistä oli loppuvaiheessaan 5- tai 6-vuotisia opintojaan TeaKissa. Heidän lisäksi ryhmässä oli koulusta valmistunut, sekä kaksi Kuvataideakatemiassa opiskelevaa sekä minä, joka suoritan maisteriopintojani. Etenkin koko tutkintoa TeaKissa suorittavilla kyseiseen paikkaan liittyi monimutkaisia muistoja, haluja, toiveita ja pettymyksiä siitä, millainen taiteilija minä olen tai haluaisin olla, ja miten ja millaista taidetta ylipäätään kuuluisi tehdä etenkin koulukontekstissa, sillä tämä on ollut heidän kontekstinsa niin pitkään. Dramaturgisena tehtävänä voi tällöin olla joko näiden suhteiden sisällyttäminen teokseen tai sen sijaan fokuksen pitäminen teoksessa, joka ei varsinaisesti käsitteli näitä sisältöjä tai suhteita. Paikan dramaturgian kannalta pidän kiinnostavana henkilökohtaisten suhteiden kyseiseen paikkaan näkyväksi tuomista. Yhtenä mahdollisena paikan dramaturgian keinona olisi ollut sisällyttää Studio 2:n historiaa esitykseen. Mitä esityksiä tilassa on nähty tai mitä tilassa on tehty silloin kun se oli hissi- tai margariinitehdas?

Entä miten käsittelimme esityksessä paikkaa, joka oli esityksen lähtökohtana, kotia? Koti on paikkana hyvin erilainen kuin Studio 2. Se on intiimi ja arkinen. Ja toisaalta ehkä juuri sen takia hyvin usein teatteritiloissa tapahtumapaikkana nähty, etenkin realistisessa draamassa. Esimerkiksi useat Minna Canthin ja Henrik Ibsenin näytelmät tapahtuvat kotona. Me toimme Studio 2:n kodeistamme konkreettisia, arkisia esineitä: viherkasveja, kirjoja, vaatteita, pianon, kahvinkeitin, joita täydennettiin TeaKin tarpeista.

Tavaraa oli kohtalaisen paljon tilassa, ja sitä järjesteltiin ja liikuteltiin koko esityksen ajan. Studiossa nämä arkiset esineet merkityksellistyivät näyttämöllä olon kautta: jokaisesta esineestä voi periaatteessa kysyä mitä tuolla jääkaapilla halutaan kertoa, miksi viherkasveja, miksi juuri nuo viherkasvit. Osa esineistä paikantui nimenomaan TeaKiin, sillä ne olivat kiertäneet esityksestä toiseen ja olivat tunnistettavia ihmisille, jotka ovat nähneet paljon esityksiä koululla. Lavastaja Virpi Niemisellä oli päävastuu siitä, mitä lavalla oli, mutta monet esineet, eivät toki kaikki, liittyivät siihen mitä lavalla kerrottiin joko toimintojen tai tekstin kautta. Tekstin tasolla kotia käsiteltiin Jukka Hervan biiseissä ja teksteissä, jotka kertoivat esineistä ja kodin eliöistä. Muu tekstimateriaali oli joko monologimuotoista tai höpöttelymäistä dialogia tai useamman ihmisen höpöttelyä.

Hauskaa on mielestäni, että ensimmäiset sanat, jotka esityksessä kuullaan ovat Jukka Hervan laulamats: ”Tämä ei ole kenenkään meistä koti”. Niin, kerromme yleisölle tietävämme, ettemme ole kotona, ja silti lähdemme pian leikkimään kotia, tai ainakin leikkimään leikkiä, että leikimme kotia. Lisäksi leikimme tätä leikkiä paikassa, Studio 2:ssa, jota emme koe myöskään omaksemme. Lisäksi koti / kodit olivat läsnä arkisen tekemisen ja oleskelun kautta. Tuomaksen tavoitteena oli luoda oleskelevaa esiintymistä lavalla. Keinoina oli käyttää osittain ei-ammattimaisia esiintyjä ja pitää puhe arkisena, ei näyttämöpuheena. Lavalla olevat ihmiset eivät varsinaisesti esittäneet mitään, paitsi loppupuolella kodin ötököitä ja bakteereita. Arkisina tekemisinä olivat ainakin kahvin juonti, tiskaus, erilainen näpertely ja kukkien sumuttelu.

Millainen tämä koti Studio 2:ssa oli? Jollakin tavalla koditon, ajattelen. Tai tunnereaktio, joka minulle nousee ajatellessani lavalla oloa tai katsoessani tallennetta, on liikutus. Koti ja me olemme niin hyvin hauraita ja asioiden perimmäinen olemus on aina tavoittamattomissa. Jollakin tavalla tehtävän mahdottomuus näkyi myös esityksessä, kuinka olla kotoisasti ja arkisesti kolkossakin Studio 2:ssa ihmisten kanssa, joita ei tunne ja joilla jokaisella on

erilaisia ja kipeitäkin suhteita koteihinsa ja esityspaikkaan itsessään. Studio 2 toimi paikkana, johon kasautui merkkejä, muistoja ja tulkintoja kodeista ja toisaalta jäämiä esityksentekoprosessista ja ihmisten suhteista Studio 2:n ja sitä kautta TeaKiin. Opiskelijakollegani Juho Keränen kommentoi esitystä jotenkin näin: ”Siinä oli läsnä esityksen ja lopputyön tekemisen mahdollisuus. Te siellä lavalla rinnastuitte esityksen matoihin, jotka yrittävät syödä teidän tuottamat biojätteet, mutta eivät aivan onnistu. Niin tekin yritätte tehdä onnistunutta esitystä ja luoda kotia, muttette ihan onnistu, ja teidänkin päällä oli se katto, samanlainen kuin matolaatikon kansi.” Esityksen ohjaaja Tuomas kuvailee esityksen tilaa ja esityksen haurautta näin minulle 5.8.2019 lähettämässään sähköpostissa: ”Jotenkin mä näkisin, että ton esityksen tila ei ollut ihan studio 2, mutta ei ihan myöskään kodin representaatio. Kotiesitys vähän niinku vajoaa niiden välissä olevaan juoksuhiikkaan. Kotiesityksen tila on mulle jonkinlainen välitila. Joku epämääräinen tila niiden välissä, jossa ne molemmat heijastuu toistensa päälle, mutta joista ei just sen takia oikein erota kumpaakaan.” Ehkä näistä kommenteista piiryy näkyviin meidän tekijöiden tunnustama tehtävän mahdollisuus tuoda koti Studio 2:n. Tai että sopimus, johon Biet ja Triaui viittaavat ei toteudu kitkattoman sulavasti *Kotiesityksen* kohdalla, vaan asettuu kysymykseksi: ”Onko tämä esitys ja missä tämä tapahtuu?”.

Millaisia dramaturgioita näiden kahden paikan yhdistäminen esitykseksi tuotti tai vaati? Ajattelen, että Studio 2 esitystilana tuo mukanaan ratkaistavaksi tai käsiteltäväksi koko esitystaiteen historian konventioineen sekä TeaKiin instituutiona liittyvät sisällöt. Eli esimerkiksi: mikä on juuri tämä esityksen suhde teatteriin ja sen yleisösuhteeseen tilakäsityksineen? Mikä on esittämisen tapa? Tuomas tavoitteli tosiaan arkista, ei-esittävää olemista lavalla, mikä onnistui nähdäkseni mainiosti. Dramaturgina ajattelin paljon miten eri tavat esiintyä ja olla ja yleisösuhteet asettuvat keskenään. Esityksessä oli sekä suoraa kontaktia, että ”neljättä seinää”. Selkeästi esityksellisempää ilmaisua käytettiin pehmoleluilla tehtävässä nukketheateriosuudessa ja esiintyjien muuttuessa ötököiksi. Lisäksi Jukka

Hervan laulut olivat selkeä esityksellinen elementti. Ajattelen, että nämä esiintymisen ja ilmaisun eri tavat ovat dialogia Studio 2:n paikan kanssa. Leikimme studion mukanaan kantamien esityskonventioiden kanssa yhden ehyen esittämisen tavan sijaan.

Eräs paikan dramaturgia, joka on nähtävillä Kotiesityksessä, liittyy kyseisen teatteritilan käsittelyyn materiaalisella tasolla. Mitä tilasta löytyy konkreettisesti, mitkä näiden asioiden väliset suhteet ovat? Esimerkkinä tästä voidaan pitää aikaisemmin kuvailemaani sähkön käsittelyä esityksessä. Sähköä käytettiin dramaturgisena materiaalina tekstin tasolla ja rytmittävänä elementtinä katkosten kautta. Toisaalta voidaan kysyä, onko sähkö ominaista juuri kyseiselle paikalle. Ainakin sen käyttämisen eteen on nähty vaivaa erityisesti kyseisessä paikassa, päätellen pistokkeiden määrästä ja sijainnista. Itselleni päällimmäiseksi havainnoksi Kotiesityksen ja paikan dramaturgian suhteesta nousee juurikin nämä kaksi eri tapaa lähestyä paikkaa: toisaalta esityspaikan materiaalien käsittely sisältönä ja toisaalta vaikeammin sanoitettavat ja havainnoitavat tekijöiden suhteet kyseiseen paikkaan ja niiden vaikutus prosessiin ja esityksen tunnekarttaan tai henkeen. Näiden esityspaikan ehdottamien sisältöjen lisäksi *Kotiesityksessä* käytiin vuoropuhelua intiimin paikan, eli kodin, esityspaikan, eli Studio 2:n ja niiden väliin jäävän tyhjiön välillä.

Paikkana Proust

Kahdessa edellisessä kuvailemassani teoksessa oli kyse paikasta (Iijoki) teoksen lähtökohtana, joka tapahtui myös kyseisessä paikassa (Iijoella) ja paikasta (koti) teoksen lähtökohtana, joka tapahtui toisessa paikassa (TeaKin Studio 2:ssa). Kolmannessa teosesimerkissäni suhteessa paikkaan ja sen dramaturgioihin lähtökohtana on kirjallinen klassikkoteos Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä*. Teemme sen pohjalta kymmenosaisen esitysten sarjan, jonka jokainen osa tapahtuu jossain tietyssä paikassa, joka liittyy kirjasarjan kyseisen osan teemoihin. Voiko Proustin teosta käsitellä paikkana?

Varmasti voi, sillä kuten katsauksessani paikkasidonnaiseen taiteeseen todetaan, taiteilija voi määrittellä työnsä paikaksi myös termin tai teeman. Millainen paikka Proust siis olisi teossarjassamme?

Ensin taustaa esityssarjasta. Teen sarjaa työparina näyttelijä Aleks Holkon kanssa. Ensimmäinen osa nähtiin syyskuussa 2017 Helsingin talvipuutarhassa, toinen kesäkuussa 2018 tilataksissa ympäri Helsinkiä, kolmas maaliskuussa 2019 teatteri Jurkassa ja neljäs heinäkuussa 2019 Volter Kilpi-festivaalilla Kustavissa. Toisessa ja kolmannessa osassa työryhmä on täydentynyt useilla esiintyjillä ja suunnittelijoilla. Olen toiminut jokaisessa osassa niin esiintyjänä kuin suunnittelijakin. Jaamme vastuun esityssarjan ja yksittäisen osien kokonaisuudesta Aleksin kanssa.

Puhuessaan eri tiloista ja paikoista teatterissa Biet ja Triaue rottelevat myös teatteritilan ja paikan lisäksi tekstuaalisen tilan ja paikan. Heidän erottelussaan teatteri- tai dramaattinen tila on fiktiivinen tila, jonka teksti ja muut teatterin välineet luovat varsinaiseen teatteripaikkaan (Biet & Triaue 2006, 78). Tekstuaalinen paikka on se, mitä kirjoittaja tai editoija on kirjoittanut sanottavaksi sivulle repliikkeinä tai parenteeseina. Tekstuaalinen tila taas on tekstuaalisen paikan realisoitumista lukijan päässä, joka suuntaa kohti tekstin toteutumista. (op. cit., 81-82.)

Jos näyttämöpaikka on jätetty tyhjäksi, toisin sanoen, jos lavalla ei ole lavasteita, korostuu esityksen performatiivinen luonne fiktiivisen sijaan (op. cit., 81). Ehkä tässä on jokin luonteenomainen ero teatterin ja esitystaiteen välillä: teatterille on tyypillistä muuttaa esityspaikka joksikin toiseksi, fiktiiviseksi tilaksi tai paikaksi, kun taas esitystaiteessa korostuu sen hetkinen esityspaikka esityksenteineen. Tai kuten Pauliina Hulkko pohti keskustelussamme Kemiössä 28.7.2019, teatteriteoksen (ja sen paikan) oletuksena on jonkinlainen representaatio maailmasta (”esitys oli kuin kokonainen maailma!”), kun taas esitystaiteen kontekstissa ei edellytetä maailmaa esityksen ulkopuolelle, jota sen pitäisi kuvata tai luoda näyttämölle.

Esityssarjassamme kuljetamme Proustin tekstimateriaalissa sen mukanaan tuomia paikkoja ja tiloja valitsemiimme esityspaikkoihin. Teemmekö siis teatteria luoden fiktiivisiä todellisuuksia? Ja millaisia nämä proustiaaniset tilat ja paikat ovat? *Kadonnutta aikaa etsimässä*-kirjasarja ei ole näytelmä, ja ajattelen, ettei sitä todellakaan ole tehty esitettäväksi. Teksti on hyvin monisanaista ja polveilevaa, ryöppyävää tekstimassaa, joka jumiutuu milloin mihinkin ja jossa elävät päällekkäin useat aikatasot. Varsinaista juonta on hankala löytää, ehkä korkeintaan yksittäisiä juonenpätkiä. Tästä huolimatta, tai juuri siitä syystä, tekstistä on tehty useita näyttämösovituksia: Ranskassa mm. vuonna 2016 Krzysztof Warlikovskin ohjaus Théâtre de Chaillot:ssa sekä Jean Bellorinin ohjaus vuonna 2018 Théâtre Gérard Philpessä, Suomessa Q-teatterissa vuonna 2009 Seppo Parkkisen dramatisoimana ja Fiikka Forsmanin ohjaamana. Itse olen kokenut vapauttavana kyseisen tekstin kanssa työskentelyn juurikin sen ”mahdottomuuden” takia. En koe painetta olla uskollinen alkuperäisteokselle, vaan voin valita tekstimateriaalista sen mitä haluan. Voin lähestyä sitä kuin se olisi paikka: nyt kiinnostun ja työstän tuota sanaa tai miellelyhtymää tai taustatietoa tai lauserakennetta. Tehokkaan ja toimivan dramatisoinnin ollessa hyvin hankalaa tai tässä kontekstissa jopa hölmöä, voin tehdä huoletta esitystaidetta, joka voi olla yhtä hyvin lukumaratonin kuin asuntonäytön muotoinen.

Silti toistaiseksi jokaisessa esityksessä on ollut myös läsnä suoraa tekstiä kirjasarjasta. Ajattelen, että lausuessamme tai näytellessämme Proustin tekstiä esityspaikassa on silloin läsnä toinen, tekstin mukanaan tuoma paikka. Proustin välillä loputon lause pakottaa lukijan tai kuulijan siirtymään, ei välttämättä mihinkään fyysiseen paikkaan, vaan sisäisiin paikkoihin, jotka voivat laajeta tyynyn tuntuisuudesta kuolemanpelkoon. Proustin tekstin käytössä esitystaiteen kontekstissa on jotain pimeää, tätä tekstiä ei ole tehty puhuttavaksi tässä kontekstissa, ja nyt me sitä puhumme. Emme ole varsinaisessa fiktiossa, sillä kukaan ei puhu näyttämöfiktiossa näin, tälle ei ole tyyliä. Lausummeko siis? En usko. Esityssarjassamme olemme nähdäkseni

luoneet erilaisia strategioita tai leikkejä, joilla kirjan teksti voi elää näyttämöllä. Olemme päätyneet fiktioittamaan henkilöihahmoja sarjasta (tosin silloinkin on ollut läsnä esiintyjän tietoisuus fiktioista), lukemaan pätkiä suoraan kirjasta esitystilanteessa, pistämään omia sanojamme Proustin tai hänen ”hahmojensa” suuhun.

Suhteessamme esityspaikkoihin olemme käyneet dialogia Proustin teoksen kanssa, siitä mitä proustiaaninen assosiativinen dramaturgia voisi tuottaa tässä paikassa, millaisia rytmejä, materiaalivalintoja, kuvia, yleisösuhteita. Proustin teos on ollut jonkinlainen kartta, jonka avulla olemme lähteneet tutkimaan esityspaikkojamme. Voisi ajatella, että toisin kuin Kotiesityksessä, jossa lähdimme fiktioittamaan kotia Studio 2:ssa, fiktioitamme nyt eri paikkoja Proustilla tai Proustia eri paikoilla. Nämä fiktiot tosin ovat hyvin huokoisia ja repaleisia, tietoisuus esityspaikoista vuotaa koko ajan fiktioon, ja sitä ei yritetä peitellä, vaan se on tasavertaisena keskustelukumppanina Proustin fiktion kanssa.

Esityssarjassamme paikan dramaturgiat materiaalisine reunaehtoineen, sisältöineen ja ominaislaatuineen ristivalottuvat ja kerrostuvat Proustin tekstin myötä. Proustin tekstin kerroksellisuus muistuttaa meitä myös paikkojen kerroksellisuudesta, niiden ristiriidoista ja alati muuttuvasta luonteesta. Vielä loppuun sananen ajasta. Esityssarjamme tapahtuu vuosina 2017-2022. Proustin kirjasarjan lukemiseen menee vähintäänkin kuukausia. On etuoikeutettua päästä työskentelemään näin pitkäjänteisesti pätkätyöläistäiteilijana. Olemmekin sopineet Aleksin kanssa käyttävämme tätä mahdollisuutta siihen, että tutkimme asioita myös oman taiteellisen kasvumme näkökulmasta. Jos olen halunnut aina lavastaa, tämän sarjan puitteissa se on mahdollista. Lisäksi hankkeemme pitkäkestoisuus tuo tekemiseen toisenlaista, ehkä jopa proustiaanista aikakäsitystä. Proust kuvailee sata vuotta vanhaa maailmaa pietetillä ja hypähdellen ja pakottaa lukijansa kuukausikaupaksi sanojensa äärelle. Me pakotamme itsemme (ja katsojat) palaamaan viiden vuoden ajan kahdesti vuodessa Proustin pariin.

Lopuksi

Kaikkien näiden sanojen jälkeen jään vieläkin miettimään paikkaa ja sen dramaturgioita. Itselleni paikan käsittely on tuottanut oivalluksia ja työkaluja esitysten tekemiseen. Ajattelen myös, että paikoilla ja paikkakäsityksillä voi tuoda näkyväksi ja jopa muuttaa tapaamme olla ja elää tässä maailmassa. Tiettyihin paikkoihin kiteytyy muutos, kauhu ja toivo.

Paikan huomioiminen osana esitysten tekemistä tai dramaturgioita on itselleni tarkoittanut ainakin yleisösuhteen ja yleisön osallistamisen käsittelyä, paikan materiaalisten reunaehtojen tarkastelua, sekä paikan moniäänisyyden näkyväksi tuomista eri aikakerrosten ja näkökulmien kautta. Muualle kuin teatteritilaan esityksiä tehtäessä yleisösuhdetta tulee miettineeksi läpi prosessin. Koska konventiot ovat löysempiä ja lipputulopaineet todennäköisesti pienempiä, voi helpommin päätyä tekemään esimerkiksi esityksen yhdelle katsojalle kerrallaan, tai esityksen, joka on selkeästi suunnattu ihmisille, jotka liittyvät kyseiseen paikkaan. Näen, että tässä on potentiaalia sekä taiteen, että taiteen saavutettavuuden kannalta. Ajattelen myös, että paikan tai paikallisuuden sisällyttäminen instituutioihin tehtäviin esityksiin voi tuoda uusia näkökulmia niin tekijöille kuin yleisöllekin.

Paikan materiaalisten reunaehtojen käsittely on ollut itselleni keino tutkia ekokatastrofia esitystaiteen kontekstissa. Millaisia normaalisti teatteripaikoissa kätkeytyjä rakenteita on ja millaista sisältöä tai muotoa niiden käsittely tuottaa? Asioiden välisten yhteyksien näkyväksi tekeminen, ja mahdollisten kestävämpien ehdotusten tarjoaminen on minusta teatterin ja dramaturgian olennaisimpia tehtäviä. Ekokatastrofin aikakaudella materiaalisten reunaehtojen käsittely on myös itselleni tapa pilkkoa monimutkaisia syy-yhteyksiä ymmärrettävimmiksi. Lisäksi syy-yhteyksien havainnointi tuottaa parhaimmillaan toimintaa, joka ylläpitää toivoa. Esimerkkinä tästä voidaan nähdä sähkön käsittely *Kotiesityksessä*.

Paikassa risteävät moninaiset äänet, aikakerrokset ja näkökulmat voivat avata reittejä dramaturgioihin, jotka eivät noudata perinteistä lineaarista kerrontaa, vaan ovat kyseiselle paikalle ominaisia. On kiihottavaa ajatella, että paikka dramaturgisena kehyksenä ja työkaluna ruokkii yllätyksellisiä tapoja hahmottaa esityksen rakenteita uudelleen ja uudelleen riippuen paikasta, jossa tai josta käsin työskennellään. Lisäksi aiheen tai tekstin nimeäminen paikaksi voi tarjota uusia tapoja hahmottaa esityksentekoprosessia ja lopputulosta.

Kirjoittaessani lukua paikkasidonnaisesta taiteesta, huomasin ettei suomalaisista paikkasidonnaisen esittävän taiteen teoksista ja tekijöistä löytynyt artikkeleita tai muuta kattavaa aineistoa. Pyyntö siis itselleni tai mahdolliselle lukijalle: olisi mielenkiintoista lukea kuka on tehnyt mitä ja milloin, ja miten tekijät ovat paikkaa käsitelleet teoksissaan.

Laitan vielä loppuun erään paikan taideteoksen kuvauksen ja siitä inspiroituneen julistuksen. Kuvataiteilija Outi Pieskin näyttelyssä EMMAssa esiteltiin Pieskin, taiteilijoiden Mihku-ilmára Jennin ja Jalvvi Anna-Lissá Niillassin yhteistyöprojekti *Moratorio*. Hankkeessa kehoitetaan perustamaan moratorioita, alueita, joissa ei noudateta valtion, vaan alkuperäiskansojen tapaoikeuksia. Eräs moratorioista on perustettu Tiirasaaren Tenojoelle. Moratoriolle ollaan määritetty säännöt, joista ensimmäinen kuuluu näin:

Paikan oikeudet

Tiirasaari on sinne kuuluvien lintujen, eläinten, hyönteisten, kasvien ja muiden luontokappaleiden saari, jossa ihminen on vieraana. Tiirasaarella on samat oikeudet kuin meillä ihmisillä ja niin on myös saaren muilla luontokappaleilla, kuten kaloilla, linnuilla ja hyönteisillä. Tiirasaarella kokonaisuudessaan on oikeus hyvään elämään, biologiseen monimuotoisuuteen, tasapainoon, puhtaaseen veteen ja ilmaan, ja siihen, että turmeltuneet käytänteet korjataan. Tiirasaari elinympäristöineen tulee elää ja selviytyä terveenä.

Voiko paikan oikeuksia soveltaa teatteritilaan? Esimerkiksi TeaKin Studio 2, toisin kuin Tiirasaari, on paikkana täysin ihmisen muovaama. Onko rakennusten kivien tahto palata kiveksi louhokseen? Miten ennallistaa kaupunki kestävämmäksi? Ei varmaankaan tuhoamalla se alkutekijöihinsä? Leikitään silti, että Studio 2:lla on oikeus olemassaoloon ihmisestä riippumatta.

Studio 2 on sinne kuuluvien esineiden, kasvien, hyönteisten paikka, jossa ihminen on vieraana. Studio 2:lla on samat oikeudet kuin meillä ihmisillä ja niin on myös teatterin muilla kappaleilla, kuten valoilla, vesijohdoilla ja verhoilla. Studio 2:lla kokonaisuudessaan on oikeus hyvään elämään, biologiseen monimuotoisuuteen, tasapainoon, puhtaaseen veteen ja ilmaan, ja siihen että turmeltuneet käytänteet korjataan. Studio 2:n elinympäristöineen tulee elää ja selviytyä terveenä.

Ainakin Studio 2:n oikeudet pakottavat miettimään asioiden yhteyksiä, kuromaan kiinni katkoksia. Se kiepauttaa autonomiseksi ajatellun länsimaisen subjektin osaksi elinympäristöään. Käynnissä olevan TeaKin remontin yhteydessä Teatterisalia ollaan muuttamassa vihreäksi teatteriksi, ehkä tässä yhteydessä voidaan miettiä ainakin ”turmeltuneiden käytänteiden korjaamista”.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Agamben, Giorgio. 2002. *The Open Man and Animal*. Kääntäjä Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press.

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Biet, Christian & Triau, Christophe. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?* Gallimard.

Casey, Edward. 1997. *The Fate of Place: a Philosophical History*. California: University of California Press.

Feodoroff, Pauliina. 2015. ”Perinteisen tiedon tulisi ohjata maankäytön suunnittelua.” Teoksessa Päivi Magga & Eija Ojanlatva (toim.). *Ealli Biras – Elävä ympäristö: Saamelainen kulttuuriympäristöohjelma*. Inari: Sámi Museum – Saamelaismuseosäätiö, 231.

Ferdman, Bertie. 2018. *Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific*. Southern Illinois University Press.

Groves, M. Rebecca. 2017. ”On Performance and the Dramaturgy of Caring.” Teoksessa *Inter Views in Performance Philosophy: Crossings and Conversations*, toim. Anna Street, Julien Alliot, Magnolia Pauker. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Hakala, Olli & Kopperi, Marjaana & Eerolainen, Juha & Nissinen, Vesa. 2013. *Filo 1: Johdatus filosofiseen ajatteluun*. Helsinki: Sanoma Pro Oy.

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kaihovaara, Riikka. 2012. *Riippumaton puutarha. Teollisen ruoantuotannon romahdus ja permakulttuurin perusteet*. Tampere: Vihreä Sivistysliitto ry.

Kwon, Miwon. 2004. *One Place After Another. Site-specific and locational identity*. Lontoo: The MIT Press.

Markkula, Inkeri ja Elina Helander-Renvall. 2014. *Ekologisen perinnetiedon käsikirja*. Arktisen keskuksen tiedotteita 59. Rovaniemi Lapin yliopistopaino.

Massey, Doreen. 2014. *Samanaikainen tila*. Tampere: Vastapaino.

Maunuksela, Klaus. 2018. *Ekologisen surun poetiikka*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Numminen, Katariina & Kilpi, Maria & Hyrkkänen, Mari. 2018. *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Salminen, Antti. 2015. *Kokeellisuudesta: Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Poesia.

Silde, Maria. 2019. ”Uhkaako ajan henki ilmaisua?” *Teatteri ja tanssi*, 1/ 2019. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teatteri.

Perec, Georges. 1992. *Tiloja / Avaruuksia*. Kääntänyt Ville Keynäs. Lokeri-kirjat.

Tsing Lowenhaupt, Anna. 2015. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton University Press.

Ylirönni, Anssi. 2018. ”Emme ole yksin.” *Elonkehä*. 3/ 2018: 54-57.

Esiykset

I <3 Iijoki (2017)

Iijoki ja Taivalkoski, Pudasjärvi, Yli-Ii, Ii, Karhusaari, 4.7.2017. Työryhmä: Anni Arffman, Taija Jyrkäs, Anssi Laiho, Anni Rissanen ja Hanna-Kaisa Tiainen.

Kadonnutta aikaa etsimässä 2017-2022 (2017-)

Osa 1, Talvipuutarha, Helsinki, työryhmä: Aleks Holkko ja Hanna-Kaisa Tiainen.

Osa 2, tilataksi ja viisi paikkaa Helsingissä, 15.6.2018. Työryhmä: Aleks Holkko, Hanna-Kaisa Tiainen. Vierailevat esiintyjät: Kotiteatteri (Tuomas Laitinen, Aku Meriläinen, Ulla-Riikka Mäkinen, Elisa Piispanen ja Laura Rämä), Asta Honkamaa, Tuomas Rinta-Panttila, Timjami Varamäki, Mikko Kauppila, Laura Böhm, Eero Tikkanen, Ella Lahdenmäki, Dildobingo (Pertti Mäki), Toni Kamula, Stina Koistinen, Linda Wallgren ja Eeti Nieminen.

Osa 3, teatteri Jurkka, käsikirjoitus ja ohjaus: Aleks Holkko ja Hanna-Kaisa Tiainen, visuaalinen ilme: Timjami Varamäki, valokonsultti: Olivia Pohjola, äänikonsultti: Viljami Lehtonen, näyttämöllä: Milka Ahlroth, Aleks Holkko, Hanna-Kaisa Tiainen ja Timjami Varamäki.

Kotiesitys -kun oikeat soturit nousivat satulaan oli jonkun jäätävä kukkia kastelemaan (2018)

Teatterikorkeakoulu, Studio 2, 5.10.2018

Työryhmä: Eeti Piironen (KuvA), Ida Sofia Fleming (KuvA), Virpi Nieminen (Aalto ARTS), Olivia Pohjola (Vma, tait.opinnäyt,TeM), Jukka Herva (Äma), Pietu Wikström (Nma), Tuomas Vaahtoluoto (Oma, tait.opinnäyte,TeM), Sofia Simola (vier.), Hanna-Kaisa Tiainen (EDma, tait.opinnäyte,TeM), Jussi Suomalainen (Tma).

Metsäpuheita (2018)

Ärjän saari, Ärjän taidefestivaali, 21.7.2018

Työryhmä: Bella-koira, Marja Salo, Hanna-Kaisa Tiainen.

Sijdsåabbar (2017)

Konepaja Bruno, Helsinki, 17.11.2017

Kuraattori: Pauliina Feodoroff.

Toinen keskus (2016-2018)

Toinen keskus: Ateneumin luontopolku

Ateneum, Helsinki, 29.9.2016

Työryhmä: Micha Goldberg, Viljami Lehtonen, limoviikuna, Veera-Maija Murtola, Hanna- Kaisa Tiainen.

Toinen keskus: Pasila

Pasilan ratapiha, Helsinki, 2.8.2017

Työryhmä: dodolaiset, Micha Goldberg, Viljami Lehtonen, mehiläiset, Veera-Maija Murtola, salaatti, Hanna-Kaisa Tiainen.

Internetlähteet

Moratorium office. Haettu 8.1.2019.

<http://moratoriadoaimmahat.org/en/moratorium-office/>

Mustonen, Maija. Kotisivu. Haettu 18.1.2019.

<http://www.maijamustonen.com/>

Permaculture principles. Haettu 25.7.2019.

<http://permacultureprinciples.com>

Uniarts. . Kotisivu. Haettu 4.8.2019. <https://www.uniarts.fi/dramaturgian-maisteriopinnot-esitys-dramaturgia-comparative-dramaturgy-and-performance-research>

Wikipedia. Haettu 9.1.2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Sparta

LIITTEET

Esitysdramaturgina toimiminen taiteellisessa lopputyössä

Toimin esitysdramaturgina taiteellisessa lopputyössäni *Kotiesitys – kun oikeat soturit nousivat satulaan oli jonkun jäätävä kukkia kastelemaan* (TeaK, Studio 2, 5.10.2018). Minulla oli esityksessä tuplarooli, kuten myös muilla työryhmän jäsenillä ohjaaja Tuomas Vaahtoluotoa lukuun ottamatta. Dramaturgisen työn lisäksi esiinnyin. Työni alkoi keväällä käymilläni keskusteluilla Tuomaksen kanssa. Puhuimme työtavoista ja sisällöistä. Tuomaksen toiveena oli tuottaa materiaalia työryhmälähtöisesti. Työryhmän koko oli iso, 10 henkilöä. Omasta työskentelytaustani johtuen muistuttelin etenkin alussa, että on tärkeää artikuloida, miten päätöksiä tehdään ja millä tavalla työskentely on kollektiivista, jos sellaista halutaan tehdä. Treenimme alkoivat vierailuilla työryhmäläistemme koteihin, joihin työryhmäläinen oli valmistanut pienen esityksen. Esiintyjäpositioni kautta myös minä tuotin aluksi materiaalia, lähinnä sooloja itselleni, aiheesta eli kodista lähtöisin. Tässä vaiheessa koen olleeni enemmän tekijä kuin dramaturgi. Ensimmäiset vierailut koteihin tapahtuivat jo keväällä, ja näitä jatkettiin syksyn harjoituskauden alussa. Kotivierailujen jälkeen siirryimme Studio 2:n, joka toimi esitystilanamme. Studio 2:ssa jalostimme kotona nähtyjä esityksiä ja loimme uutta materiaalia. Noin 10 päivää ennen ensi-iltaa teimme yhdessä Tuomaksen kanssa ensimmäisen ehdotuksen koko esityksen kulusta, jota muokattiin ensi-iltaan saakka. Esitys muuttui paljon viimeisen viikon aikana, ja siihen luotiin myös täysin uutta materiaalia.

Dramaturgina kommentoin näkemääni ja ajatuksiani koko työryhmälle ja kahden kesken Tuomakselle. Tapasimme Tuomaksen kanssa noin kerran viikossa kahdestaan keskustellaksemme työn vaiheesta. Harjoituksissa vetovastuu oli Tuomaksella. Olin kokevinani, että roolini esitysdramaturgina, ja ehkä myös ikäni, antoi minulle asiantuntijavaltaa. Mieli-piteeni painoi

mahdollisesti enemmän kuin jonkun muun työryhmäläisen. Harjoituskauden aikana tapahtunut konflikti eräiden työryhmäläisten ja ohjaajan välillä leimasi työskentelyä. Tähän liittyen ajattelen, että osa dramaturgin työtäni oli jonkinlaista psykologin tai välittäjän työtä, varmistelua siitä, että ohjaaja ja työryhmäläiset voivat tehdä työnsä.

Kirjoitin esitykseen jonkin verran tekstimateriaalia, joista seuraavat päätyivät esitykseen: parenteeseja, kaksi monologia, kohtauksen pehmoleluille ja joitain sisältöjä osittain improvisoituihin höpötteleviin dialogeihin. Siirryttyämme Studio 2:n haroimme esityksen sisältöjä postit-lappujen ja niiden lajittelun avulla. Lisäksi pidin yllä jonkinlaista työpäiväkirjaa ja arkistoa kaikista materiaaleista. Esityskäsikirjoitusta työstin yhdessä Tuomaksen kanssa, siten että kirjoittelimme aluksi omat versiomme, joista lähdimme neuvottelemaan kompromissia. Suunnittelimme myös jonkin verran yhdessä harjoitusten kulkua ja aikatauluttamista. Siirryin pysyvästi lavalle vasta aivan loppuvaiheessa, eli kenraalissa, sillä halusin hahmottaa ja nähdä kokonaisuuden ulkopuolelta, dramaturgina. Tuplaroolini esti minua harjoittamasta etäisyyttä dramaturgisena työkaluna, olin läsnä harjoituksissa lähes koko ajan. Ajattelu- ja materiaalinkehittelytyö tuli siis varsinaisten harjoitusten päälle, johon oma jaksamiseni ei oikein venynyt.

Ajattelen, että toimin prosessissa Tuomaksen työparina. Tuomas kävi kahdenkeskeisiä sisällöllisiä keskusteluja myös muiden suunnittelijoiden, lähinnä valosuunnittelijan ja lavastajan kanssa. Mielenkiintoinen vaihe työskentelyssäni tapahtui siirryttyäni ensi-illan myötä selkeästi esiintyjäksi. Siihen asti koin muodostaneeni jonkinlaisen tiimin Tuomaksen kanssa, mutta tässä vaiheessa se tiimi purkautui esiintyjä-ohjaaja-asteleman myötä. Tärkeänä työvälineenä prosessissa oli tapaamiset ohjaavan opettajani Tuomas Timosen kanssa. Näissä tapaamisissa pyrimme selkiyttämään paikoitellen kaootistakin prosessia ja minun rooliani siinä. Jälkeenpäin ajateltuna näin iso työryhmä olisi nähdäkseni hyötynyt tarkemmasta ennakkosuunnittelusta kollektiivisten pyrkimysten siitä kärsiessäkin. Toisaalta esityksestä tuli

prosessinsa näköinen ja siinä hyvinkin liikuttava. Dramaturgista työskentelyäni leimasi varmasti taustani jo jonkin verran kokeneena esitystentekijänä. Tämä näkyi luullakseni kyvyssäni ilmaista näkemykseni ja perustella ne. Toisaalta nautin myös positioista, jossa viimeinen vastuu ei ollut minulla. Ehkä juuri tämä vapautti minut havainnoimaan selkeämmin esitystä ja työryhmän tarpeita. Lopputyössäni korostui nähdäkseni dramaturgisina osaamisalueina työpari- ja ryhmätyöskentelytaidot, tekstin tuottaminen, materiaalin järjestäminen ja muokkaaminen esitykseksi, kommunikaatiotaidot sekä toisaalta kyky olla puuttumatta eri osa-alueisiin, ja luottaa siihen, että joku muu ottaa niistä kopin.