

**KONE JA
”OIKEESTI TEKEMISEN”
DRAMATURGIAA**

JOEL HÄRKÖNEN



TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 22.3.2021

| | | | |
|---|--|--|--|
| TEKIJÄ Joel Härkönen | | KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Ohjauksen koulutusohjelma | |
| KIRJALLISEN OSION NIMI KONE ja ”oikeesti tekemisen” dramaturgiaa | | KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 95 s. | |
| TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI KONE, työryhmä: Joel Härkönen, Atte Kantonen ja Veli-Ville Sivén, Teatterikorkeakoulu Studio 3, Helsinki. Ensi-ilta 16.10.2020. Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/> | | | |
| Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton. | Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/> | Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton. | Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/> |
| <p>Tämä opinnäytteen kirjallinen osio avaa suhdettani omaan praktiikkaani teatteriohjaajana ja esitystentekijänä. Oman praktiikkani keskiössä on kysymys <i>oikeesti tekemisestä</i>. <i>Oikeesti tekeminen</i> on minun yhdessä mm. Veli-Ville Sivénin kanssa kehittämämme kysymyksenasettelu suhteessa teatterintekemiseen. <i>Oikeesti tekemisen</i> ytimessä ovat kysymykset näyttämön todellisuudesta, fiktion hylkäämisestä ja konkreettisesta tekemisestä. Tutkin tässä kirjoituksessa suhdettani <i>oikeesti tekemiseen</i> ja teatteriin mm. Hans-Thies Lehmannin (2009) draaman jälkeisen teatterin; Pauliina Hulkon (2018) materiaalisen dramaturgian; Eero-Tapio Vuoren (2011) sekä Tuomas Laitisen (2018) esitystaiteen/kokemusesityksen; Katariina Nummisen (2018) leikin sekä ”dramaturgia yhteisenä, jaettuna tilana” sekä minimalismin (jota mm. Andre Lepecki [2016] ja Pauliina Hulkko [2018] ovat miettineet esittävän taiteen kontekstissa) ajatusten kautta. Keskityn paljon ajattelemaan katsojaa ja katsojandramaturgiaa, mikä onkin elimellisesti praktiikkani keskiössä.</p> <p>Aloitan kirjoittamalla tämän kirjallisen työn päämääristä ja vaikeasta suhteestani akateemiseen kirjoittamiseen. Avaan kirjoittamisen prosessia, joka kulki ensin ajatuksesta kirjoittaa manifesti, kohti erittäin laajaa ja yksityiskohtaista prosessikuvausta taiteellisesta opinnäytteestäni KONEESTA (2020).</p> <p>Määrittelen omat ajatukseni <i>teatterista, katsojasta ja esityksestä</i>. Päädyn ”perinteisen” teatterin kyseenalaistamisen kautta määritelmään teatterista, joka kuuluu: ”Teatteri on taidemuoto, johon sisältyy melko vahva oletus siitä, että jotkut ihmiset seuraavat, kun jotakin tapahtuu tai on tapahtumassa ja joku on nimennyt tämän tapahtuman teatteriksi.” <i>Katsojan</i> määrittelyssä keskityn pohtimaan kysymystä katsojan osallistamisesta merkittävänä osana teoksen merkitysten syntymisen prosessia. Käytän apuna mm. Eero-Tapio Vuoren ja Tuomas Laitisen esittelemää ajatusta <i>kynnyksistä (thresholds)</i>, joka on merkittävässä roolissa katsojalähtöisten esitysten valmistamisessa. <i>Esitys</i>-termin määrittelyssä en pureudu kovinkaan syvälle, vaan tuon Tuija Kokkosen (2008) esimerkin kautta ajatukseni siitä, että esityksiä, muttei teatteria, voi tehdä myös muille kuin ihmisille.</p> <p>Kirjoitan ajatuksestani taiteen tapahtumisesta osana elämää, eikä jonakin arkipäivän elämästä irrallisena nähtävänä asiana. Määrittelen, että: ”Taide tapahtuu niissä hetkissä, kun joku arkinen ja banaali muuttuu, transformoituu joksikin toiseksi – saa kokijansa näkemään hetken toisin.” Avaan lyhyesti ohjaamani esityksen BLACK BOX THEORY:n (2017) syntyprosessia, jota kautta siirryn pohtimaan kysymystä <i>oikeesti tekemisestä</i>. Avaan <i>oikeesti tekemisen</i> tematiikkaa suhteessa mm. minimalismiin André Lepeckin ja Pauliina Hulkon ajattelun avulla.</p> <p>Tämän opinnäytetyön laajimmassa osuudessa keskityn purkamaan ja refleктоimaan yhdessä Veli-Ville Sivénin ja Atte Kantosen kanssa valmistamamme taideteoksen, KONEEN, prosessia. KONEEN valmistamisen vaiheissa keskeisiksi asioiksi nousi ennen kaikkea prosessikeskeisyys ja katsojalähtöisyys. Puraan teosta ja sen merkityksiä käyttämällä apuna mm. Lehmannin ajatuksia draaman jälkeisen teatterin tyylipiirteistä, sekä avaan KONEEN suhdetta minimalistisen taiteen traditioon mm. Lepeckin ja Hulkon ajatuksia apuna käyttäen. Teoksen purkuprosessin lomassa avaan myös yleisesti ajatuksiani esittävän taiteen tekemisestä.</p> <p>Lopuksi kirjoitan onnistuneeni tavoitteessani tutkia kysymystä siitä, mikä minua esittävän taiteen kontekstissa kiinnostaa. Kirjoitan KONEESTA ja sen valmistamisen herättämistä kysymyksistä suhteessa näyttämöön. Pohdin praktiikkani suhdetta moniaistisuuteen ja jaettuun tekijyyteen Anni Kleinin ja Jarkko Partasen <i>Moniaistisuus ja jaettu tila tanssin dramaturgiassa (2018)</i>-artikkelin ajatusten avulla. Aivan lopuksi nostan esiin Katariina Nummisen (2018) esittelemän ajatuksen kautta syntyneestä <i>nikkaroitsija-bricoleur-ohjaajasta</i>, jollainen koen olevani.</p> | | | |
| ASIASANAT konkreettinen taide, teatteriohjaaja, esitystentekijä, <i>oikeesti tekeminen</i> , katsojandramaturgia, minimalismi | | | |

| | |
|------------------------------------|---|
| 1. JOHDANTO: TÄMÄN TYÖN TARKOITUS. | 4 |
| 1.1. KÄYNNISTYMISSVAIKEUKSIA | 4 |
| 1.2. HALUSIN KIRJOITTA MANIFESTIN | 5 |
| 1.3. MISTÄ SITTEEN KIRJOITAN | 7 |
| 1.4. KIITOKSET | 9 |

| | |
|--------------------------------|----|
| 2. TEATTERI, KATSOJA JA ESITYS | 12 |
| 2.1. MÄÄRITTELE TEATTERI | 12 |
| 2.2. MÄÄRITTELE KATSOJA | 17 |
| 2.3. MÄÄRITTELE ESITYS | 21 |

| | |
|------------------------------------|----|
| 3. KOHTI TAIDETTA(NI) | 22 |
| 3.1. MISSÄ TAIDE TAPAHTUU? | 23 |
| 3.2. BLACK BOX THEORY | 25 |
| 3.3. MITÄ ON "OIKEESTI TEKEMINEN"? | 28 |

| | |
|---|----|
| 4. TAITEELLINEN OPINNÄYTE, KONE | 32 |
| 4.1. TYÖTAVASTA | 32 |
| 4.2. KONEEN KÄYNNISTYMISSVAIKEUKSIA | 34 |
| 4.3. KONEEN VALMISTUSPROSESSI | 39 |
| 4.4. VALEASU, TAIDE TAPAHTUU MYÖS PROSESSISSA. | 44 |
| 4.5. MITÄ KONEESSA TAPAHTUI? | 48 |
| 4.5.1. YLEISÖ SAAPUU / ORIENTAATIO | 49 |
| 4.5.2. JAKKARAN KOKOAMINEN | 59 |
| 4.5.3. TURVAVALOJEN TESTAAMINEN | 62 |
| 4.5.4. TILA ESIINTYY | 65 |
| 4.5.5. PENKIN OSIEN VALMISTAMINEN / RUNGON SAHAAMINEN | 67 |
| 4.5.6. TILA ESIINTYY II | 69 |
| 4.5.7. PENKIN OSIEN VALMISTAMINEN II / LEVYN LEIKKAUS | 72 |
| 4.5.8. IMUROINTI | 75 |
| 4.5.9. TILA ESIINTYY III / TUULETINTANSSI | 76 |
| 4.5.10. PENKIN KOKOAMINEN JA KAHVIN VALMISTELU | 81 |
| 4.5.11. TILA ESIINTYY IV / KAHVI TIPPUU | 82 |
| 4.5.12. KAHVINJUONTI, VIERAILU PÄÄTTY | 84 |
| 4.6. LOPPUAJATUKSIA | 86 |

| | |
|------------|----|
| 5. LÄHTEET | 92 |
|------------|----|

1. JOHDANTO: TÄMÄN TYÖN TARKOITUS.

Tutkin tässä kappaleessa syitä ja tavoitteita sille, että miksi ja miten tämä opinnäytteen kirjallinen osa muodostuu. Siteeraan tässä kappaleessa myös tekstiä, jonka yhdessä ohjaavan opettajani Jukka von Boehmin kanssa nimesimme nimellä *Käynnistymisvaikeuksia*, jonka kirjoitin aloittaessani tätä kirjallisen opinnäytteen kirjoitusprosessia 11.1.2021. Koen tärkeäksi liittää tätä tekstiä osaksi tätä kokonaisuutta melko editoimattomana, sillä toivoisin lukijan näkevän, että koko tämä opinnäyte on osa prosessia, joka on alkanut joskus, eikä pääty ikinä – se on osa *keskeneräistä* matkaa kohti ymmärrystäni siitä, miksi ja miten ihmeessä teen taidetta.

Lukijana tunnistat tämän tekstin tyylistä, jossa fonttikoko on leipätekstiä hieman pienempi. Myös kappaleiden ja rivien välit ovat kokeneet pienennyksen sekä vasen sisennys on ajautunut hieman enemmän dokumentin keskustaa kohti. Haluan erottaa tekstin ulkoasultaan sitaateista, joita käytän tässä työssä paljon, sillä koen, että *Käynnistymisvaikeuksia* on olennainen osa nimenomaan tätä työtä, eikä jotakin ulkopuolista, jota siteerais. [Hakasuluissa] olevat lähdeviitteet ovat lisätty tekstiin jälkikäteen. Alleviivaukset ovat osa alkuperäistä tekstiä.

1.1. KÄYNNISTYMISVAIKEUKSIA

Puhuin äsken mun terapeutin kanssa näistä asioista; miksi mun on niin vaikea kirjoittaa tätä opparia? Miksi mun on niin vaikea ylipäättään tehdä teatteria? Luin just myös HTL (Hans-Thies Lehmann) DJT:a (Draaman jälkeinen teatteri) [Lehmann 2009] ja siellä sanottiin, että draama vaatii ”mallimaailman”, ja se kuvottaa. Kuvottaa, että joku väittää, että maailma on tällainen ja maailmassa tapahtuu tällaisia asioita. Tai että maailmasta voisi sanoa mitään vitun järkevää.

Juha Hurme sanoi Apu-lehdessä äsken, että asiantuntijuus on sitä, että ei koskaan voi sanoa varmaksi mitään. [Aivelo 2018, Hurme 2021 mukaan] Juuri näin! Tämmönen asiantuntija mä haluan olla! Asiantuntijaksihan minä valmistun! Teatteritaiteen maisteriksi!

Jos teatteri näyttää, että millainen maailma voisi olla, niin miten mä voisin näyttää sellaisen maailman, jossa mulla olisi jotain vastauksia, koska mulla ei ole sellaisia. Mä haluaisin näyttää sellaisen maailman, jossa ei ole vastauksia ja että se on ihan okei.

Ja nyt mua alko itkettämään – eli tässä on jotain tärkeää. Mikä se on? Armollisuusko? Hyväksyminen? Sitäkö mä kaipaan? Että joku vaan sanoisi, että toi riittää, että toi on kiinnostavaa. Vai, että mä sanoisin niin kaikille ihmisille, jotka hapuilee tässä maailmassa?

Sellaisia esityksiäkö mä haluaisin tehdä – että kun ihminen katsoo sitä, niin sillä tulee semmoinen olo, että kaikki on hyvin, että mä pärjään, että mä riitän että ei mun tarvii tietää vastauksia. Että voi vaan mennä ja edetä, olla sitä mitä on. Hapuilla täällä – kävellä kummallisesti, lirkutella ja hyväksyä. Ottaa jonkun ehkä syliin ja katsoa sitä ja silittää.

Sellaisen esityksen mä haluaisin tehdä. Sellaista mä haluaisin, että on teatteri. Siksi teatteri tuntuu niin vitun vastenmieliseltä ja luotaantyöntävältä, kun se väittää jotain. Kun se alistaa ihmisiä ja ihmisryhmiä, kun se on oikeamielistä, kun se tekee jotain siksi, ”että mitään ei saa tehdä”. Mua vituttaa se. enkä mä aio kirjottaa tätä saatanan opparia miellyttääkseni ketään. mä en aio esittää mitään. Mä en aio olla oikeakielinen ja oikeamerkkinen koska mä en ole mikään vitun akateemikko, mä olen taideyliopistossa. mä olen taiteilija. mulle ei kukaan voi tulla vittu sanomaan, että miten mun pitäisi tehdä tai olla tekemättä. kukaan ei voi väittää, että mun pitäisi tehdä jotenkin tietyllä tavalla. SIKSIHÄN MÄ TEEN TAIDETTA – TÄÄLLÄ VOI TOTEUTUA SELLAISENA KUN ON. SE VOI RIITTÄÄ ETTÄ SÄ OLET TEKEMÄTTÄ MITÄÄN. SE HYVÄKSYTÄÄN. SE TEKISI TÄLLE MAAILMALLE HYVÄÄ, ETTÄ SÄ ET VITTU TEKISI MITÄÄN. Vituttaa kaanon, vituttaa, vituttaa filosofit. Vituttaa se, että pitäisi olla niin saatanan teoreettinen ja valmis perustelemaan puheensa. Mä en halua kellekään mitään pahaa ja mun ei vittu tarvitse perustella sitä. Mä en halua tälle maailmalle mitään pahaa ja mun ei vittu tarvitse perustella sitä. Kenenkään ei tarvitse tulla kertomaan mulle, että mun tapa ei ehkä sovi kentälle tai että todellisuus ei toimi niin. kenenkään ei tarvitse mennä suomen kuvalehteen kirjoittamaan, että miten mä en halua lukea shakespearea. mä en halua lukea shakespearea. eikö se riitä. mä mieluummin teen esityksen, missä joku istuu tuolille ja joku tuo tuolin siihen viereen ja istuu sille. ehkä kolmaskin. ja sitten se ensimmäinen nousee ja laittaa kätensä tän kolmannen poskelle ja ehkä sanoo jotain, tai on sanomassa mutta ei sanokaan. siinä on jo jännitettä ihan saatanasti. se ei tarvitse ympärilleen mitään linnoja tai naisten itsemurhia – perkele se ei tarvitse edes sukupuolia. vituttaa sekin. että ykkösvuonna ajateltiin, että ellan pienoisyntymässä on kolme naisroolia ja yksi miesrooli, koska se oli jumala ja ”outo mies”. Vitun outoja olivat ne, jotka väittivät näin. mä en jaksa enää olla korrekki. mä olen kovasuinen, kovasanainen, mitä tulee taiteeseen. muuten sitä ei kannattaisi tehdä. kovasanaisuutta on myös saatana se, että on vaan hiljaa. tai että ei käytä lähteitä kirjallisessa opinnäytteessään. pitääkö niitä olla? onko joku sanonut, että niitä pitää olla? vai oletanko niin, koska tämä on yliopisto. vittu.

pitäisi varmaan käydä läpi vaikka jotain vanhoja päiväkirjoja, siellä saattaisi olla vastauksia. Tai sitten ei. Olisi pitänyt kirjoittaa enemmän ja järkevämmiin. nyt siitä maksaa saa.

Valmistahan tästä ei kerralla tule. Eikä tarvitse.

Käynnistymisvaikeuksia 11.1.2021

1.2. HALUSIN KIRJOITTA MANIFESTIN

Kaikki kirjoitettu taiteesta tai teatterista on yhtä haurasta ja hapuilevaa kuin taide ja teatteri itse. Tai ainakin sen pitäisi olla niin. Siksi en voi väittää tietäväni mitään tai olevani ketään muuta parempi missään mitä teen. Ainut asia, jossa voin väittää olevani onnistunut ja saavuttanut jotakin merkittävää, on haluni kysyä uusia merkityksiä ja asettua uuden äärelle.

Lähtiessäni kirjoittamaan tätä maisterintutkintoni opinnäytteen kirjallista osiota koin ajatuksen sen vahvasta akateemisuudesta isona ongelmana. Minä en ole tieteellinen kirjoittaja, minä en ole itseasiassa kirjoittaja ollenkaan. Ennen tätä opinnäytettä olen kirjoittanut elämässäni kaksi esseetä, joissa olen käyttänyt ulkopuolisia lähteitä. Lisäksi olen kirjoittanut joitakin hätäisiä kurssiraportteja. Kandidaatin tutkintoni kirjallinen portfolio oli muutamassa illassa kasaan rykäisty mustatuntuu-päiväkirja ja muutama

kiva kuva. Nytkö minun pitäisi osata kirjoittaa ”gradu”, kirjallinen opinnäyte? Nytkö minun pitäisi esittää jotenkin akateemisesti pätevää yliopisto-opiskelijaa, vaikka koulutukseni on antanut, jos lainkaan, niin ainakin hyvin vähän eväitä siihen?

Teatteri vituttaa, koska se tuntuu sitoutuvan historiaan, ja historia on suurilta osin paska. Se on täynnä sotia, sortoa ja erilaista hyväksikäyttöä. Mä en omilla tekemisilläni ainakaan haluaisi edistää sitä.

Siksi mä toivoisin, että tämä mun kirjallinen opinnäyte voisi olla manifesti.

Nyt mä sen keksin. Se on naivia – se on tyhmää ja lapsellista. Mutta niinhan teatteri ja taidekin on!! Vakavuus on pahin asia mitä teatteri ja taide voi olla! HP sano maikkarin haastattelussa [*Viiden jälkeen*, 16.12.2020] että työhönsä voi suhtautua vakavasti ja sen tekemiseen, mutta pahinta, mitä taiteilija voi tehdä, on suhtautua itseensä vakavasti. Siksi pä aion kirjoittaa manifestin, jossa toivotaan sitä, että itseään ei ottaisi liian vakavasti. Ja Milla sano, että olisi hyvä olla keskinkertainen. se on ihana ajatus. olla keskinkertainen. miten voisinko kirjoittaa keskinkertaisen kirjallisen opinnäytteen, joka olisi manifesti?

Käynnistymisvaikeuksia 11.1.2021

Minä yritän kirjoittaa manifestin. Sen minä osaan. Minä osaan väittää, olla kohtuuton ja kovaääninen keskustelija. En aina osaa kovinkaan rakentavasti ja rationaalisesti tarkastella väittämiäni monista eri näkökulmista ja ajatella kaikkia puolia. Ei minun tarvitsekaan, minä olen taiteilija.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettenkö haluaisi olla vastuussa sanomisistani ja tekemisistäni. Ajattelen, että manifestit kaikesta kommunismin ja historiallisen avantgarden sävyttämästä poliittisuus- ja propagandavibastaan huolimatta kurottavat kohti uutta, kohti tulevaa. Kirjoitan yllä, että historia on suurilta osin jotain, josta ei ole paljoa hyvää sanottavaa. Onhan se niinkin, mutta ehdottomasti maailmassa on tapahtunut ja tapahtuu koko ajan paljon, paljon hyvää. Omalta osaltani toivoisin, että uskaltaisin tarttua siihen hyvyyteen ja jalostaa sitä. Kuten monet uudet asiat, vaatii se valtavasti rohkeutta, siksi ajattelen, että jos puen ajatukseni manifestin muotoon, uskallan kenties lausua ajatukseni, toiveeni ja haaveeni ääneen, ja siten pitää niistä kiinni. Ehkä uskallan manifestin muodossa olla rehellinen. Manifesti usein toimiakseen vaatii myös kohdeyleisön määrittelyn. Ajattelen, että minun manifestini on ennen kaikkea suunnattu minulle itselleni. En halua vaatia muita taiteilijoita toimimaan kuten minä, en halua asettaa itseäni esimerkiksi muille, en halua jakaa itseäni ja muita ”me ja ne”- joukkoihin.

Omalta osaltaan manifesti mielestäni tekee elämän keskeneräisyyden näkyväksi osoittamalla ne kohdat historiasta ja nykypäivästä, jotka tulee muuttaa. Tietysti tavoite

saattaa olla jokin pysyvä, ehkä jopa utopia, joka toteen tullessaan tekee manifestin merkityksettömäksi. Silloin täytyy kirjoittaa uusi manifesti.

Ajattelen, että yksi taiteilijan tehtävistä on jatkuvasti haastaa vallalla olevia rakenteita ja toimintatapoja.

Noniin. Silti en kuitenkaan kirjoita manifestia, tai en ainakaan aio kutsua tätä lopullista versiota tästä opinnäytteestä manifestiksi. Manifestin kirjoittaminen vain itselleen tuntuu jotenkin väsähtäneeltä. Jos joskus oikeasti kirjoitan manifestin, haluan tehdä sen muodossa, joka tulee julkiseksi toisella tavalla, ehkä näyttämöllä. Ja silloinkaan manifestini ei välttämättä olisi kirjallinen. Täällä, opinnäytteen suojissa ja varsin pienen lukijajoukon tavoittamana se tuntuisi menevän harakoille. Tuntuu myös siltä, että manifesti on muotona lopulta turhan provosoiva. Haluaisin väittämisen sijaan uskaltaa asettua keskusteluun.

1.3. MISTÄ SITTEN KIRJOITAN

Kirjoitan tätä opinnäytettä teatteriohjaajan ja esityksentekijän positiosta käsin. Nojaan ajattelussani vahvasti tekijäntietoon ja kokemuksiini mainitsemistani työnkuvista. Lisäksi opiskeluni Teatterikorkeakoulun Ohjauksen koulutusohjelmassa kiinnittää ajatteluni teatteriohjaajan työnkuvan pohtimisen ytimeen, ja näin osaltani haastan kysymystä teatteriohjaajan työnkuvasta. Sen lisäksi spekuloin kysymystä siitä, missä itse taide tapahtuu. Osallistun osaltani myös keskusteluun siitä, että mitä teatteri on. Haluan löytää omat määritelmäni.

Kysyn kirjoittaessani itseltäni sitä, miten *keskeneräisyys* näyttäytyy suhteessani teatteriin ja taiteeseen. Miten se näyttäytyy suhteessani maailmaan, omaan itseeni, teatteriestetiikkaani, työtapoihini (prosessikeskeisyys) ja esitystilanteeseen.

Tässä kohtaa olisi varmasti hyvä sanoa ääneen se, että haluaisin kirjoittaa tekstiä, joka olisi kysyvää, avointa ja pohtivaa, keskeneräistä. Tekstiä, joka pakenisi lopullisia määritelmiä tai kivettyneitä totuuksia. Kivettyneet totuudet nimittäin ovat taiteen ja siten myös teatterin suurin uhka. Ja valitettavasti sitä suurin osa suomalaisesta teatterista tuntuu kuitenkin olevan. Kivettynyttä. Toivoisin, että lukijana pystyisit katsomaan kaikkea kirjoittamaani ehdotuksina, ehkä kysymyksinä!

Yritän aluksi määritellä termit *teatteri*, *katsoja* ja *esitys*. Siirryn siitä käsittelemään kysymystä taiteen tapahtumisesta suhteessa omaan praktiikkaani. Sen jälkeen kirjoitan ohjaamastani esityksestä BLACK BOX THEORY (2017), josta alkoi kiinnostukseni

oikeesti tekemiseen, jota avaan ennen siirtymistä taiteellisen opinnäytteeni KONEEN (2020) käsittelyyn. Puran KONEEN prosessin hyvinkin seikkaperäisesti, jotta ajatukseni omasta ohjaanjantyon praktiikastani tulisivat näkyväksi sekä itselleni että lukijalle. Lopuksi yritän muotoilla joitakin vastauksia kysymyksiin: miksi ja miten ihmeessä teen taidetta.

Käytän kirjoituksessani paljon suoria, välillä kovin pitkiäkin, sitaatteja muilta taiteilijoilta ja kirjoittajilta. Tiedän, että se saattaa näyttytyä laiskalta ja olisi hyvien tapojen mukaista pyrkiä kuvaamaan toisten ajattelua omin sanoin. Haluan kuitenkin toiminnallani korostaa maailman moniäänisyyttä ja painottaa sitä, että suurin osa, ellei kaikki, minunkin ajattelustani on jo tavalla tai toisella joskus aiemmin jossakin toisaalla jonkun toisenkin ajattelemaa!

1.4. KIITOKSET

Ennen jatkamista haluan kiittää tiettyjä ihmisiä, jotka ovat mahdollistaneet opinnäytteeni valmistumisen.

Haluan aivan ensimmäiseksi kiittää Milla Kuikkaa. Milla on kollegani, avopuolisoni ja paras ystäväni. Kiitän häntä keskusteluista, ajatuksista, viisaudesta, haastamisesta ja ammattitaidosta. Näiden ominaisuuksien äärellä olen saanut viime vuodet kasvaa. Kiitos siitä. Erityisesti haluan kiittää häntä siitä, että hän jatkuvasti haastaa minua ja ajatteluni sekä tekee näkyväksi omat sokeat pisteeni. Kiitos siitä, että olet auttanut minua kirjoittamaan tätä opinnäytettä. Olet lukenut keskeneräisiä ajatuksiani ja osannut ohjata niitä pidemmälle. Kiitos rehellisyydestä. Kiitos aikataulutuksen kanssa auttamisesta. Kiitos ajattelustasi, jota tähänkin, kuten muhinkin töihini, on imeytynyt varmasti enemmän kuin osaan ääneen lausua. Siksi haluan kiittää sinua kaikista yhteisistä vuosistamme, joiden aikana olen kasvanut siksi taiteilijaksi, joka olen. Uskaltaisinkin väittää, että sinun ajattelusi ei näy ainoastaan minun töissäni, vaan kokonaisvaltaisesti minussa. Tämän opinnäytteen kansilehteen voisi aivan hyvin minun nimeni rinnalle painaa myös sinun nimesi.

Haluan kiittää Atte Kantosta ja Veli-Ville Sivéniä kaikista yhteisistä vuosista Teatterikorkeakoulussa. Jos jotakin konkreettista opiskelusta on 34000 euron opintolainan lisäksi jäänyt käteen, niin ainakin nämä kaksi ihmistä.

Haluan kiittää työryhmiä, joiden osana olen saanut valmistaa esityksiä Teatterikorkeakoulussa. Ohjaajanpositiosta käsin haluan kiittää kaikkia ympärilläni toimineita ihmisiä ennen kaikkea luottamuksesta, jota olen saanut nauttia. Taiteessa, mutta varsinkin taidekoulussa, toiset keskeneräiset ihmiset ohjaavat toisia keskeneräisiä ihmisiä. Tämä ei aina ole helppoa kenellekään, joten kiitos myös kärsivällisyydestä. Kiitos, että olette tehneet opiskeluni mahdolliseksi.

Haluan kiittää koko opiskeluvuosieni varrelta ja erityisesti KONEEN prosessin osalta kaikkia Teatterikorkeakoulun näyttämötyöntekijöitä, eli kiitos Vesa Rämä, Maria Zilcher, Heli Litmanen, Pekka Anttonen ja Selmeri Saukkonen. Te teette työstämme mahdollista ja te olette konkretian äärellä. Kiitos.

Opettajistani haluaisin erityisesti kiittää kirjallisen opinnäytteeni ohjaavaa opettajaa Jukka von Boehmia inspiroivasta ja raudanlujasta ammattitaidosta sekä taiteellisen opinnäytteeni ohjaavaa opettajaa Janne Pellistä kollegiaalisesta tuesta ja kyvystä katsoa teostamme sen omilla ehdoilla.



BLACK BOX THEORY (2017)-työryhmä (kuvassa Veli-Ville Sivén, Katriina Sinisalo, Onni Pirkola, Joel Härkönen, Joel Hirvonen, Elle Kokkonen, Jenni Hämäläinen, Alex Anton, Atte Kantonen ja Sara Paasikoski) kuva: Joel Härkönen



Käsittelyaika (2018)-työryhmä. (Kuvassa Ella Kähärä, Jutta Järvinen, Onni Pirkola, Joel Härkönen, Veera Herranen, Elviira Kujala ja Ruusa Johansson) kuva: Ruusa Johansson



Liikunnan ilot (2020)-työryhmä. (Kuvassa Atte Kantonen, Tuomas Rinta-Panttila, Suvi Blick, Ida Sofia Fleming, Joel Härkönen, Elina Ström, Kaisa Rajahalme, Veli-Ville Sivén, Milla Kuikka, Joel Hirvonen, Linda Hämäläinen ja Sara Paasikoski)
kuva: Mitro Härkönen



KONE (2020)-työryhmä. (Kuvassa Joel Härkönen, Atte Kantonen ja Veli-Ville Sivén) Kuva: Mikael Karkkonen

2. TEATTERI, KATSOJA JA ESITYS

2.1. MÄÄRITTELE TEATTERI

Opiskelen Teatterikorkeakoulussa ja kirjoituksellani minun tulisi asettua alaani koskevaan keskusteluun, eli keskusteluun teatterista. Siksi haluan aloittaa yrittämällä määrittää sen, mitä *teatteri* itseasiassa minulle tarkoittaa. Elämäni on pyörinyt enemmän tai vähemmän teatterin ympärillä vuodesta 2010 asti, mutta viime vuosina suhteeni siihen on muodostunut ongelmalliseksi.

Mitä teatteri on? Mitä se ei ole? Kummasta suunnasta on helpompi lähteä?

Teatteriohjaaja Paavo Westerberg on kertonut minulle anekdootin, joka on ilmeisesti valosuunnittelija Pietu Pietiäisen toistuva ajatus, joka liittyy kyllästymiseen perinteiseen teatteriin. Voi olla, että olen lähteeni kanssa ihan väärässä, mutta yritin kuitenkin parhaimpani mukaan viitata sanonnan alkuperään. Kirjoitan tämän niin kuin sen hatarasti ja hapuillen muistan: ”Teatteri on lopulta pääosin kuitenkin sitä, että suhteellisen keskellä, etunäyttämöllä, joku puhuu jotakin.”

Olen käynyt katsomassa opiskelujeni aikana n. 80 esitystä vuodessa, yhteensä siis n. 640 eri esitystä. Suurin osa niistä on ollut teatteria, *jossa joku suhteellisen keskellä, etunäyttämöllä, puhuu jotakin*. Lukemattomat näistä esityksistä ovat tuntuneet minulle hirvittävän epäkiinnostavilta. Minun on ollut vaikea päästä näiden esitysten sisään, hyväksyä niiden kutsu tai ylipäänsä nauttia niistä. Miksi minusta tuntuu, että esitykset rullaisivat eteenpäin, vaikka minä ja kaikki muut ihmiset poistuisimme tilasta? Mistä on kysymys? Olenko minä väsynyt ja kyllästynyt vai onko niissä esityksissä ollut vikaa?

Vai onko vika itseasiassa minun suhteessani itse teatteriin?

Yllä oleva Pietun määritelmä teatterista on provokatiivinen ja yksinkertaistava, mutta kokemuksen mukaan se on myös melko totta. Sitähän suomalainen teatteri suurimmilta osiltaan on. Ajattelen, uudistamisen ja haastamisen hengessä, että minun teatterini tulisi olla kaikkea muuta kuin tätä. Mikä määritelmässä sitten minulle on ongelmallista? Lähden purkamaan tätä määritelmää asia kerrallaan.

Etunäyttämö- ilmaisu pitää sisällään jo oletuksen siitä, että teatteri on tilalliselta muodoltaan jotakin sellaista, jossa voi olla näyttämöllä jotakin etu-asemassa. Eli tässä viitataan todennäköisesti sellaiseen muotoon, jossa katsojat istuvat frontaalisti suhteessa

näyttämöön, ns. perinteiseen katsomo-näyttämöasetelmaan. Lähtökohtaisestihan tässä ei ole sinänsä mitään vikaa, mutta sen ei mielestäni tulisi olla oletus. Jos katsojan asettamiseen tilassa ei edes ole muita vaihtoehtoja, kuolettaa se ajattelun. Kuinka tietoisia edes olemme niistä rakenteista ja historian painolasteista, jotka ovat ajaneet teatterit muodostumaan niin kuin ne ovat muodostuneet? Tiedän, että jo pelkästään tähän voisi mennä todella syvälle, mutta koen, että sen paikka ei ole tässä ja nyt.

Yleensä puheen akti tapahtuu etunäyttämöllä nimenomaan suhteellisen *keskellä*. Mitä tämäkin oikein on? Miksi? Siksikö, että keskellä ollessaan näyttelijä on mahdollisimman tasa-arvoisessa asemassa kaikkiin katsojiin? Siksikö, että näyttelijän puhe kantaa mahdollisimman laajasti? Vaiko kerta kaikkiaan siksi, että näin vain on totuttu tekemään?

Sitten minulle henkilökohtaisesti suurimpaan ongelmaan, *puheeseen*. Miten paljon onkaan teattereissa käytetty aikaa sen miettimiseen, miten joku näyttelijä puhuu jonkun jutun. Maailma on niin täynnä puhetta, kirjoitettua tekstiä, että teatterin on mielestäni viimeinen paikka, jonne sitä haluaisin tulla kuulemaan.

Ja tätä on *suurin osa* teatterista. Ehkä se on se mittavin ongelma. Minun kaltaiselleni teatterin suurkuluttajalle tämän takia koko teatteri muuttuu ennen pitkää tylsäksi, yksitoikkoiseksi ja itseään toistavaksi. Siksi minun on pyrittävä tekemään jotain muuta.

Haluaisin yrittää muodostaa edellistä määritelmää mukaillen leikkimielisesti oman määritelmäni. Määritelmän, joka ei sulkisi teatterin kaikkia mahdollisuuksia ulkopuolelleen. Määritelmän, joka tuntuisi minulle itselleni lähestyttävältä, kiinnostavalta ja sellaiselta, joka voisi juhliä kaikenlaista teatteria, myös sitä, *jossa joku puhuu keskellä etunäyttämöllä*. Ennen kaikkea haluan löytää määritelmän, jotta pystyisin ja haluaisin yhä rakastaa teatteria samalla tavalla kuin rakastin sitä ensimmäistä kertaa sitä tehdessäni.

Nyt aion siis yrittää määritellä teatterin.

Ensimmäinen yritys omaksi määritelmäkseni:

Teatteri on taidemuoto, johon sisältyy melko vahva oletus siitä, että jotkut ihmiset katsovat, kun toiset ihmiset tekevät jotain.

Otan tässä vaiheessa avuksi lainauksen Pauliina Hulkolta:

”My God! Can theatre finally come down to the irreducible fact that one group of people is looking at another group?” (Lambert-Beatty 2008, esipuhe) huudahti Rainer vuonna 1969. Vaikka en tunne asiayhteyttä – ja vaikka edelleen taistelen näköaistin ylivaltaa vastaan enkä ajattele katsojan positiota ainoastaan passiivisena katselemisena – niin lausahdus on ainakin minulle oivallinen muistutus esitystilanteen yksinkertaisesta lainalaisuudesta. Lisäksi se tekee näkyväksi esittäviin taiteisiin liittyvän perusongelman eli kysymyksen siitä, miten katsominen, katsotun ja katsojan suhde tulisi järjestää. Minimalistisessa taiteessa katsojan ja katsotun yhdessä jakama tila korostui. Taideteos tuli olemassa olevaksi vasta katsomistilanteessa. Kun valmiita merkityksiä tai tuttua luentaa ei ollut tarjolla, katsojan aktiivinen rooli taideteoksen merkityksenantoprosessissa kasvoi. Näin katsojan oma dramaturginen työskentely nousi keskeiseksi. Nykyesityksessä katsojandramaturgialla on olennainen paikka. On mahdotonta ajatella esitystä, jota tehtäessä yksittäisen katsojan ja katsojien muodostaman kokonaisrakenteen osallisuutta ei pohdittaisi. Voisi jopa ajatella, että vastaanotto, kokeminen, on yksi nykyesityksen perusyksikkö, sen rakenneosa. (Hulkko 2018, 129.)

Hulkko viittaa katkelmassaan modernin tanssin pioneeriin Yvonne Raineriin, jota voidaan pitää minimalistisen näyttämötaiteen uranuurtajana. Hulkko ja Rainer puhuvat ”esitystilanteen yksinkertaisesta lainalaisuudesta” ja ”perusongelmasta”, johon koen itse aivan mielettömän suurta kiinnostusta. Mitä tarkoittaa, että toiset ihmiset katsovat toisia ihmisiä? Teatteri kiinnostaa minua nimenomaan siitä syystä, että tässä perusongelmassa on jotakin, joka ei jätä minua rauhaan (se on minulle henkilökohtaista). Mitä on ylipäättään olla toisten ihmisten kanssa? Miten nostaa itseasiassa juuri tämä kysymys tarkastelun alle ja antaa sille tilaa? Miten saada katsojat kokemaan tilanteen yhtä tärkeäksi kuin mitä se katsotuillekin on? Koen suurta kiinnostusta minimalismiin taidesuuntauksena ja sen keinoihin sekä minimalistisiksi nähtyihin taiteilijoihin, sillä minimalistisessa taiteessa ymmärtääkseni tämä kysymys on se pihvi – miten katsojan kokemus ja oleminen tulee osaksi taideteosta?

Ensimmäisessä yrityksessäni heti (Hulkon hengessä) alkoi kuitenkin ärsyttää katsominen. Mitä jos teatteri tapahtuu pimeässä tai katsominen on muuten mahdotonta?

Yritetään muodostaa määritelmä uudestaan:

Teatteri on taidemuoto, johon sisältyy melko vahva oletus siitä, että jotkut ihmiset seuraavat, kun *toiset ihmiset tekevät jotain*.

Okei, seuraava ongelma; mitä jos toiset ihmiset eivät teekään mitään, ovat vaikka ihan paikoillaan?

Seuraava yritys:

Teatteri on taidemuoto, johon sisältyy melko vahva oletus siitä, että jotkut ihmiset seuraavat, kun toiset ihmiset tekevät *tai ovat tekemättä jotain*.

Paitsi. Eikö teatteria ole sekini, jos vaikka robotit esiintyvät, ja jotkut katsovat? Omassa työssäni mietin paljon kysymyksiä ei-ihmisesiintyjistä, voivatko esineet, koneet – tai tilat esiintyä? Voivat varmasti. Vielä kerran:

Teatteri on taidemuoto, johon sisältyy melko vahva oletus siitä, että jotkut ihmiset seuraavat, kun *jotakin tapahtuu tai on tapahtumatta*. Jes!

Paitsi. Miten tämä määritelmä erottaa teatterin esimerkiksi kuvataiteesta, performanssista, installaatiosta tai vaikka tanssista? No – ei mielestäni välttämättä juurikaan mikään, paitsi se että joku sanoo sitä teatteriksi. Eli:

Teatteri on taidemuoto, johon sisältyy melko vahva oletus siitä, että jotkut ihmiset seuraavat, kun *jotakin tapahtuu tai on tapahtumatta ja joku on nimennyt tämän tapahtuman teatteriksi*.

Tuntuu, että tämän määritelmän voisin allekirjoittaa. Se tuntuu pitävän sisällään sen minimin, joka tarvitaan teatterin tapahtumiseen kuitenkin tukahduttamatta sitä.

Mitä tähän voisi lisätä? Määritellä ehkä vastaukset muihin peruskysymyksiin, jotka esimerkiksi ohjaajantaiteen professori Saana Lavaste (2015) näkee toimivina kysymyksinä omassa teatterin käyttöteoriassaan¹; missä, milloin, miten ja miksi? (Peruskysymykset kuka ja mitä ovat mielestäni jo katettuna määritelmässäni.) Lavaste

¹ Saana Lavaste jakaa teatteriesityksen kolmeen tilanteeseen: tuotannollinen tilanne, perustilanne ja kohtaustilanne. Perustilanne toimii eräänlaisena porttina esityksen maailman ja ”todellisuuden” välillä. ”Perustilanne vastaa esityksen metatason kysymyksiin: Kuka = millainen on esityksen ihmiskuva? Mitä = mitä tämä esitys haluaa sanoa? Missä = millainen on teoksen maailmankuva? Milloin = mikä on teoksen suhde nykypäivään, katsojien todellisuuteen, katsojien nyt-hetkeen? Miten = miten tätä esitystä harjoitellaan, miten tätä esitystä katsotaan, miten tässä esityksessä näytellään? Miksi = miksi nämä ihmiset ovat halunneet tehdä juuri tämän esityksen juuri tänne, juuri nyt? (Lavaste 2015, 28.)”

suuntaa kysymyksen koskemaan esityksen perustilanne, mutta itse laajentaisin nyt kysymykset koskemaan *teatteria* ylipäänsä.

Missä teatteri tapahtuu? Teatteri voi tapahtua teatteritalossa, ja varmaan suurin osa tapahtuukin nimenomaan teatterirakennuksissa, jolloin määritelmäni mukaan joku on nimennyt siellä tapahtuvat asiat lähtökohtaisesti teatteriksi. Osa teatterista tapahtuu muissa tiloissa, jotka ovat alun perin palvelleet jotakin muuta tarkoitusta, toimineet esimerkiksi elokuvateattereina, tehtaina, liikunta- tai seurakuntasaleina. Osa teatterista tapahtuu ulkona. Tässäkin tapauksessa osa teatterissa tapahtuu nimenomaan teatteria varten rakennetuissa miljöissä, esimerkiksi kesäteattereissa. Oman näkemykseni mukaan teatterin pitäisi voida tapahtua missä vain.

Entäpä milloin teatteri tapahtuu? Ajattelen, että yksi suurin teatteria monista muista taidemuodoista erottava tekijä on kesto. Joku, yleensä tekijä(t), tai se, joka on nimennyt tapahtuman teatteriksi, määrittää esityksen keston. Teatteri on taidemuoto, joka alkaa ja loppuu.

Miten ja miksi? Tapoja ja syitä on varmasti vähintäänkin yhtä paljon, kun on tekijöitäkin. Teatteri voi olla ammatti, harrastus, pakko, intohimo, ainoa tapa tulla nähdyksi tai mitä tahansa muuta. Minulle se on yhdistelmä asioita. Osaltaan olen päättänyt tekemään teatteria, koska nuorena koin kovaa yhteenkuuluvuutta teatteriihmiin. Lisäksi olen teatteriperheestä², minkä vaikutus on varmasti huomattava. Haaveilin lapsena lego-insinöörin ammatista, mutta muistan myös kokeneeni epävarmuutta ja pelkoa siitä, että mitä jos en pitäisikään siitä työstä. Menisikö koulutukseni ja vuosien omistautumiseni hukkaan, kun työskenneltyäni joitakin vuosia tanskalaisessa lego-suunnittelutoimistossa tajuaisin työn olevan tylsää? Sen sijaan teatterissa voin päättää, että seuraavan kolmen kuukauden ajan, tämän esityksen harjoitusjakson ajan menen kohti lego-insinöörinä olemista, voin jopa leikkiä olevani lego-insinööri. Toisin sanoen, kliseisesti, teatterissa kaikki on mahdollista. Eikä vain illuusion ja fiktion saralla, vaan ihan konkreettisen todellisuuden tasoilla. Joku saattaa oikeasti maksaa minulle palkkaa siitä, että leikin lego-insinööriä, eikä minun tarvitse huolestua siitä, jos en haluakaan tehdä sitä. Seuraavassa produktiossa voin tehdä jotain muuta.

² Koen, että olisi kiinnostavaa jossain vaiheessa määrittää omat etuoikeuteni suhteessa suomalaiseen taidemaailmaan. Olen nimittäin todella etuoikeutetussa asemassa. Olen mm. 29-vuotias, valkoihoinen, helsinkiläinen, hetero, cis-mies, Teatterikorkeakoulun Ohjauksen koulutusohjelmaan valittu, taiteilijaperheen lapsi, jolla on näistä syistä valtava määrä (varsinkin taidekentällä) etuoikeuksia verrattuna moniin muihin. Minulla on tilaa ja mahdollisuutta kirjoittaa omia ajatuksiani opinnäytteen muotoon, joka jopa velvoittaa jotkut ihmiset näitä lukemaan ja ajattelemaan.

Suurin syy kuitenkin lopulta on varmasti toiset ihmiset ja se loputon mysteeri, jota nämä toiset ihmiset; kanssataiteilijat, teatterintekijät sekä katsojat, kantavat. Teatterin perusongelma on kysymys siitä, miten katsojan ja katsotun välinen suhde tulisi järjestää (Hulkko, 2018, 129). Tämä perusongelma ei ole minulle ainoastaan ongelma, vaan oikeastaan lähtökohta, kysymys, johon en ehkä koskaan tule löytämään vastausta, mutta jonka äärellä tahdon olla. Kysymykseen liittyy vahvasti halu mennä kohti teatteria, joka oikeasti ottaa kysymyksen katsojasta keskiöön, antaa katsojalle tilaa, eikä sulje häntä teoksen ulkopuolelle, vaan kutsuu hänet mukaan muodostamaan yhdessä taideteosta meidän taiteilijoiden ja teatterintekijöiden kanssa. Määritelmäni mukaan teatteria ei ole ilman, että katsoja *seuraa, kun jotain tapahtuu*.

2.2. MÄÄRITTELE KATSOJA

Käytän sanaa katsoja sellaisesta ihmisestä, joka on päättänyt tulla osallistumaan, kokemaan, katsomaan, kuuntelemaan, tuntemaan, haistamaan tai telepaattisesti havainnoimaan esitystä, joka hänelle on valmistettu. Miten ihmisestä sitten tulee katsoja? Useimmiten ihminen muuttuu katsojaksi ostamalla tai varaamalla itselleen lipun/paikan johonkin tapahtumaan. Joskus katsojaksi voi tulla vain päättämällä olla katsoja.

Käytän mieluiten sanaa katsoja, esimerkiksi sanojen kokija tai osallistuja sijaan, ihan vain siksi, että mielestäni katsojan uudelleenmäärittely on väsynyttä pelkästään sanaa vaihtamalla. Katsojan asemointi tapahtuu kuitenkin aina jokaisessa esityksessä tapahtumakohtaisesti. Joskus se sivuutetaan täysin, otetaan käyttöön jokin vanha hyväksi havaittu tapa ja joskus asia nostetaan tosissaan tarkastelun alle. Jos taiteessa tai esityksessä on oikeasti kyse muustakin aistimisesta kuin katsomisesta, on lopulta ihan sama, millä nimellä aistijoita kutsutaan. Ja lopulta vaikka kuinka yrittäisimme tehdä esityksiä, jotka tapahtuvat pimeässä silmät sidottuina ja viestit välitetään vain hieromasauvojen värinällä, niin katsoja luultavasti silti väsymättä yrittää liittää näköaistin tuottamat viestit osaksi esitystä. Kuvittele dialogi tämän pimeässä tapahtuneen hieromasauvaesityksen jälkeen katsojan ja hänen ystävänsä kanssa:

Ystävä: Millainen esitys oli?

Katsoja: No siis, sehän tapahtui kokonaan pimeässä.

Taiteellisessa opinnäytteessäni KONEESSA (tästä paljon lisää myöhemmin) käytimme katsojasta sanaa *vierailija*. Ja tapahtumaa kutsuimme *vierailuksi*. Siihen liittyi hämärä ajatus siitä, että tapahtuman konteksti (tai perustilanne) saattoi olla jotakin, joka muistuttaa työmaavierailua. Eli katsojan uudelleennimeäminen tuntui olevan tässä

kontekstissa järkevää. Emmekä myöskään halunneet ohjata katsojaa nimenomaan vain katsomaan teostamme, vaan kokemaan sen kokonaisvaltaisemmin. Tietystikään tätä samaa ajatusprosessia ei tarvitse aina käydä, katsojia ei kaikissa esityksissä välttämättä missään vaiheessa puhutella niin, että heidät täytyisi nimetä tai edes niin, että itse tapahtumaa tarvitsisi nimetä. Siitä huolimatta työryhmän olisi hyvä käydä tämä ajatusleikki päässään, yrittää vastata kysymykseen: *jos kirjoittaisit katsojalle kutsukortin, mihin te työryhmänä hänet kutsuisitte?* Sen sijaan, että esimerkiksi sanoisi katsojalle ”Tervetuloa katsomaan esitystä KONE.”, voi katsojalle sanoa ”Tervetuloa vierailemaan KONEESEEN”. Näin pienetkin, jopa huomaamattomat, valinnat ohjaavat katsojaa tiettyyn suuntaan ja ovat siten elimellinen osa katsojan teoksesta muodostamien merkitysten ketjua.

Juuri tämä kysymys on praktiikkani keskiössä: miten saada katsoja luomaan esityksen merkitykset ja siten olemaan osa teoksen jaettua tekijyyttä, toimijuutta.

Ajattelen vahvasti, että katsojuuden tulisi olla toimijuutta – siinäkin tapauksessa, kun katsojaa ei ”osallisteta”³. Minusta kuitenkin tuntuu, että usein katsojan toimijuus sivuutetaan nojaamalla oletuksiin ja traditioon, jonka mukaan teatteri on tärkeää ja sillä on ”yhteiskunnallinen” merkitys jo pelkästään sen kollektiivisuusluonteen takia. Ehkä joidenkin mielestä pelkästään katsojan valinta ja teko saapua katsomaan esitystä on jo tarpeeksi isoa toimijuutta. Minulle se ei tunnu riittävän. Itseasiassa kysymys katsojuudesta nousee käsittelemään myös kysymystä teatterin merkityksestä ylipäänsä. Sivuuttaminen ei ole lähtökohtaisesti vain perinteisen frontaalisen näyttämö-katsomoasetelman ongelma. Sivuuttamista tapahtuu myös esityksissä, joissa kuvittelemme antavamme katsojalle toimijuutta esimerkiksi vain muuttamalla perinteinen katsomo-näyttämöasetelma ns. immersiviseksi (joka on yleensä vain tilallinen ratkaisu, jossa näyttämö ja katsomo on joka puolella), mikä ei minusta kuitenkaan usein riitä. Tällöin toimijuus nähdään usein vain mahdollisuutena liikkua paikasta toiseen – siihen ei sisälly välttämättä mitään sen enempää. Periaatteessa kyse on vain katseen kääntämisen eleen laajentamisesta mahdollisuudeksi liikkua tilassa. Itse näkisin katsojan toimijuuden määrittävän suhteessa merkitysten muodostumisen prosessiin – eli kysymyksiin siitä, kuinka paljon katsojalle annetaan tilaa ja mahdollisuuksia tehdä omat tulkinnat teoksestaan, miten pitää katsojan mielenkiinto hereillä ja aktivoida hänet tuntemaan ja ajattelemaan. Tällöin katsojalähtöisyys ei välttämättä edes määriy sen mukaan, mitä katsoja saa tai ei saa tehdä lopullisessa esityksessä, vaan sen mukaan, miten teoksen valmistamisen prosessin aikana merkitysten ajatellaan lopuksi syntyvän. Tällöin esitys,

³ ”Osallistamisella” tarkoitan kaikkea sitä toimintaa, joka poikkeaa siitä, että katsoja saa istua omalla paikallaan koko esityksen hiljaa ja liikkumatta.

jossa on perinteinen katsomo-näyttämö-asetelma saattaa olla huomattavasti katsojalähtöisempi kuin esitys, jossa katsoja saa haahuilla vapaasti tilassa.

Omassa työssäni kysymykset katsojan toimijuuden (merkitysten luojana) ovat isosti keskiössä. Mietin paljon kysymyksiä siitä, miten aktivoida katsojaa hienovaraisesti ryhtymään luomaan merkityksiä ja asettumaan passiivisesta vastaanottajan roolista aktiivisen tutkijan tai leikkijän rooliin. Olen kiinnostunut herättämään katsojassa kysymyksiä, en vastauksia.

Eero-Tapio Vuori esitteli keväällä 2021 osallistumallani RIPA (Relational, immersive and participatory approaches)-kursilla oman näkemyksensä katsojaorientoituneista esityksen tekemisen strategioista (Härkönen 2021). Vuori nosti näissä strategioissa yhdeksi tärkeäksi ominaisuudeksi miettiä esitysten kynnyksiä (*thresholds*). Nämä kynnykset ovat hetkiä, joissa katsoja tulee tietoiseksi siitä, että jokin asia muuttuu. Muutos voi tapahtua esimerkiksi esityksen muodossa tai sen sisältämässä toiminnassa, esityksen seuraamisen tavoissa, katsojan kokemuksessa tai tajunnassa. Perinteisessä teatterissa kynnyksiä voisivat selkeästi olla esimerkiksi hetket, jolloin katsomon valot sammuvat (esitys alkaa) ja lopussa esiintyjien kumarrusta seuraavat aplodit (esitys päättyy). Vuoren mukaan toimiva *threshold* herättää katsojan ja antaa tilaa muutokselle tai suunnan vaihtamiselle, sekä saa katsojan reflektoimaan omaa toimijuuttaan. Myös Tuomas Laitinen on pohtinut kysymyksiä esitysten kynnyksistä:

Osallistamalla katsojaa esitykset pakottavat hänet oman positionsa kriittiseen reflektioon. Katsoja kohtaa kynnyksiä, joiden edessä hän joutuu valitsemaan, astuuko niiden yli, eli osallistuu teoksen ehdottamalla tavalla, vai jääkö niiden taakse, eli kieltäytyy osallistumasta tai osallistuu tavalla, jota ei ehdoteta. Upottamalla katsojan maailmansa sisään esitys puolestaan viettelee häntä muuntuneeseen tajunnan tilaan tai hypnoosiin, jossa tietoiset valinnat jäävät taakse. Tietoisesta osallistumisesta vaatima kriittinen etäisyys problematisoi asemansi katsojana – kun minut osallistetaan tietoisena subjektina, osallistumisestani tulee vaikeaa. Pystyn halutessani lukemaan melkein minkä tahansa tekijöiden ehdotuksen väkivaltaisena. Kun tajuntaani taas vietellään huumaantuneeseen tilaan, osallistumisen kynnykset hälvenevät ja olen tekijöiden käytettävissä niin hyvään kuin pahaan – näkökulmasta riippuen hurmioituneena ja estoista vapautuneenankanssaluojana tai pelkkänä orjana. (Laitinen 2018, 154.)

Ajattelen, että perinteisessä teatterissa oma mielenkiintoni saattaa juuri kynnysten puuttumisen tai vähyyden (tai laadun puutteen) takia herpaantua melko nopeasti

esityksen alkamisen jälkeen. Perinteisessä esityksessä usein luotetaan siihen, että pelkästään teatteriin saapumisen päätös toimii tarpeeksi vahvana valintana osallistua teoksen ehdottamalla tavalla. Itse kuitenkin pelkästään ammattini painolastin puolesta suhtaudun esityksen kokemiseen yltiökriittisesti ja analyttisesti, mikä saattaa estää minua uppoutumasta teoksen leikkiin yhden kynnyksen strategialla. Minulle tulee se tunne, että esityksen alettua esitys tapahtuisi ja rullaisi eteenpäin näyttämöllä, vaikka kaikki katsojat katoaisivat tilasta – kunhan he tulisivat takaisin ennen loppukiitoksia, jotta näyttämöllä taputusten saattamana samaan todellisuuteen katsojien kanssa laskeutuvat esiintyjät eivät ihmettele, minne kaikki ihmiset ovat kadonneet. Tietystikään asia ei ole näin yksinkertainen ja esimerkiksi kohtausvaihtoja tai selkeitä suunnanmuutoksia tarinan kulussa voisi kutsua *thresholdeiksi*, mutta minulle ne usein ovat melko mitäänsanomattomia, sillä ne tapahtuvat yleensä jollekin toiselle, ehkä fiktion henkilölle ehkä jossakin fiktiivisessä ajassa ja paikassa, eikä niinkään minulle katsojana joko konkreettisesti tai tajunnan tasolla.

Ehkäpä ajattelimattani tätä Vuoren ja Laitisen ajatusta *thresholdeista* taiteellisessa opinnäytteessäni KONEESSA (josta lisää myöhemmin) lähestyimme katsojaa jostakin tämän kaltaisesta ajatuksesta käsin. Työskentelyssämme kiinnitimme huomiota rakenteeseen, jossa katsoja saa esityksen aluksi selkeästi enemmän tilaa ja selkeitä kynnyksiä omalle katsojuudelleen (suojavarusteiden pukeminen, tilaan siirtyminen, jakkaran kokoaminen, turvavalojenvalojen kanssa leikkiminen, kuulosuojainten pukeminen sekä riisuminen). Koen, että praktiikassamme etsimme pienimpiä mahdollisia aktiivisia toimintoja, joiden avulla katsoja saadaan *herätettyä* esityksen kuluessa (kuulosuojainten pukeminen ja riisuminen). Kynnystemme toiminnallisten, ulospäin suuntautuneiden osien painottuminen esityksen alkuun virittää katsojan ehkä suuntamaan katseensa myös sisäänpäin itseensä niissä esityksen kohdissa, joissa ei ole selkeää ulkoista tai konkreettista tekemistä (sitien *kynnystä*) katsojalle. Tuomas Laitinen on kuvannut asiaa hienosti näin:

Verrattuna normatiiviseen katsomossa istumiseen katsojalähtöiset esitykset laajentavat katsojan paikkaa ja roolia sekä sisään- että ulospäin. Sisäänpäin laajenemisella viitataan esityksiin, joissa katsojan kokemuksellinen kenttä otetaan taiteellisen työskentelyn piiriin. Tällöin työn keskiössä on katsojan tajunnallinen prosessi, katsojan kehon tilat tai kehon aistittavissa oleva ympäristö. Esitys rakentuu dramaturgisesti katsojan kokemuksen varaan. (Laitinen 2018, 153.)

Oma toiveeni oli, että katsojat kaikkien ulospäin laajenevien tehtäviensä takia saisivat huomion kiinnittymään myös sisäänpäin aukeaviin kysymyksiin, jolloin katsoja ottaa

itseasiassa osaa esityksen peruskysymysten pohtimisiin; mikä tämä KONE oikein on? millainen esitys tämä on? onko tämä esitys? kuka minä olen tässä tapahtumassa? miksi minä olen täällä?

2.3. MÄÄRITTELE ESITYS

Luulen, että kaikessa yksinkertaisuudessaan vastaus kysymykseen *esityksestä* löytyy jo määritelmästäni teatterista, sanan teatteri voisi vain korvata sanalla esitys.

”Esitys on taidemuoto, johon sisältyy melko vahva oletus siitä, että jotkut ihmiset seuraavat, kun jotakin tapahtuu tai on tapahtumatta ja joku on nimennyt tämän tapahtuman *esitykseksi*.”

Toisaalta en haluaisi sulkea esityksen ulkopuolelle esimerkiksi kysymyksiä ei-inhimillisestä katsojuudesta, joita vaikkapa Tuija Kokkonen on tutkinut töissään. Hän on esimerkiksi tutkinut kysymystä koirasta esityksen katsojana. Esimerkkinä voisinkin mainita esitysparin *Esitys merinäköalalla (koiran kanssa/koiralle) — II muistio ajasta (Kokkonen 2008)* Kokkonen kirjoittaa esityksistään näin:

Esitys merinäköalalla (koiran kanssa) tapahtui jääkauden jälkeisellä Yoldiameren rannalla Helsingin pohjoisessa lähiössä, kaupungin korkeimmalla kohdalla. Sen pari, Esitys merinäköalalla (koiralle) esitettiin mahdollisella tulevalla meren rannalla tavaratalon katolla keskustassa, ja se suunniteltiin ja esitettiin ennenkaikkea eräälle koiralle, vaikka ihmiskatsojiakin oli osan esitystä läsnä. Esitykset liikkuvat live artin, ympäristötaiteen ja käsitetaiteen välimaastossa. Esitys merinäköalalla on yritys luoda katkos — hidas ja mahdollisuuksien täyttämä alue keskellä mahdollista katastrofia. (Kokkonen 2008.)

Ehkäpä esityksen erottaa omassa ajattelussani teatterista nimenomaan kysymys ihmiskeskeisyydestä. Teatteria tehdään toisille ihmisille, esitystä voi kuitenkin tehdä vaikkapa koirille. Kaikki teatteri on esitystä, mutta kaikki esitykset eivät ole teatteria.

3. KOHTI TAIDETTA(NI)

Kysyn aina itseltäni, kun lähdän tekemään esitystä, että millaista esitystä en ole ikinä nähnyt tai millaista esitystä en ainakaan ole tehnyt. Kuulostaa hirveältä, raskaalta ja vaikealta. Sitä se myöskin tavallaan on. Mutta koen, että se on myöskin ainoa tapa minun toteutua puhtaasti taiteilijana. Eli tässä tapauksessa toteutuminen taiteilijana tarkoittaa olla juuri nimenomaan uuden äärellä, ei pelkästään sisällön vaan myös muodon kannalta. Ja kaikki tämä on ennen kaikkea minua itseäni varten. Minun on turha ajatella, että voisin toteuttaa tai saada aikaiseksi jotakin, mitä kukaan ei ole koskaan aikaisemmin tehnyt. Tietysti pieni osa (välillä aika isokin, jos rehellisiä ollaan) minussa tuntee tarvetta olla Kristoffer Kolumbuksen kaltainen herra mahtiherra⁴, joka päätyy iltapäivälehtien otsikoihin löydettyään teatterin aivan uudestaan. Pohjimmiltani ajattelen kuitenkin, että syyt ovat jossakin siinä lapsekkuudessa, jota kannan sisälläni, siinä innossa ja hekumassa, jota koen, kun yhdessä työryhmäni kanssa tajuamme löytävämme jotain, jota emme ole koskaan ennen kokeneet. Enkä usko, että ilman taidetta, omassa arkielämässäni yhtä sitoutuneesti uskaltautuisin heittäytyä yhtä vieraille vesille, tutkimusmatkalle, kuin mitä teatterin parissa uskallan.

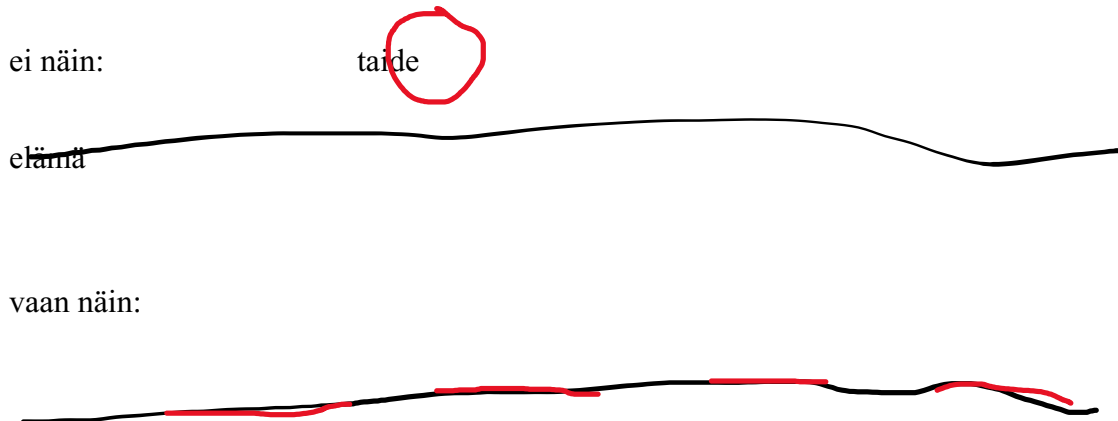
Seuraavaksi avaan ajatuksiani taiteesta, sen tapahtumisesta ja tämän kaiken suhteesta omaan työskentelyyni. Ensin käsittelen yleisemmin kysymystä taiteen tapahtumisesta, jonka jälkeen puran lyhyesti ohjaamani esityksen BLACK BOX THEORY:n prosessia vuodelta 2017, jotta voin sen jälkeen pureutua ajatukseen *oikeesti tekemisestä*, ja siten suunnata ajattelun kohti taiteellista opinnäytettäni KONETTA (2020), jonka prosessin purkua käytän yksityiskohtaisemmin havainnollistamaan ajatteluni konkretisoitumista. Molemmissa yllä mainituissa produktionissa koen vahvasti, että työryhminä olimme nimenomaan uuden etsimisen äärellä sekä sisältöjen että muodon osalta.

⁴ Tunnistan itsessäni välillä tarpeen asettua teatterin suurmiesten jatkumoon, vaikka kuinka yrittäisin väittää tarkoituksiperieni olevan vilpittömiä ja suuntautuneina itsestäni ulospäin. Eräs läheinen henkilö, joka uskaltaa puhua minulle rehellisesti, on vitsikkäästi kutsunut minua ”herra mahtiherraksi” tunnistaessaan minun selittelevän tekojani jollakin liirumlaarumilla, vaikka selkeästi teon pohjilla on motiivina saada huomiota ja näyttää olevansa hyvä taiteilija ja suuri ajattelija.

3.1. MISSÄ TAIDE TAPAHTUU?

Taide tapahtuu niissä hetkissä, kun joku arkinen ja banaali muuttuu, transformoituu joksikin toiseksi – saa kokijansa näkemään hetken toisin.

Ajattelen, että taide tapahtuu. Sitä ei esitetä, sitä ei näytetä, sitä ei lausuta, se tapahtuu. Elämä on jana, josta taide ei ole erillinen pallo. Taide tapahtuu elämäsi janalla. Alla kuva, jossa elämä on musta viiva ja taide on punainen. Taide on aina totta.



Taide tapahtuu niissä hetkissä, kun joku arkinen ja banaali kohottuu ja muuttuu, transformoituu joksikin toiseksi – saa kokijansa näkemään hetken, ja ehkä jopa itsensä, toisin. Se hetki ei ole mikään erillinen hetki, et voi myöhemmin ottaa hetkeä ja irrottaa taidetta siitä ja katsella hetkeä ilman taidetta. Taide on jäänyt kiinni hetkeen lähtemättömästi.

Taide on todellisuutta – teatteri tai esitykset eivät tapahdu missään toisaalla. Ne ovat läsnä tässä ja nyt. Ja jos teos ei ymmärrä tätä, ei se minua voi kiinnostaa. Se on liian kaukana. Se ei ole elämää. Siksi taidetta tehtäessä on ymmärrettävä, että sitä ei voi erottaa prosessista, kontekstista ja ympäristöstään, eli elämästä. Teatteriesitykset, jotka viittaavat johonkin toiseen aikaan, tuntuvat minulle vaikeilta. Ne ikään kuin yrittävät viedä minut kauemmaksi siitä ajasta, jossa minä olen – eli siitä hetkestä, jossa minä (yleensä) istun teatterin katsomossa. Koen jotakin vahvaa samastumispintaa Gertrude Steinin peruskokemukseen, jonka Hans-Thies Lehmann esittelee kirjassaan: ”...teatteri teki hänet aina kammottavan ”hermostuneeksi”, koska se viittasi aina *toiseen* aikaan (tulevaisuuteen tai menneisyyteen) ja edellytti katsojilta jatkuvaa ponnistelua (Lehmann 2009, 118).” Steinin ajattelussa näyttämö ja teksti mielletään maisemaksi. Itse hylkäisin ajatuksen maisemasta ja toisin mukaan ajatuksen elämästä. Esityksessä vietetty aika on elämää siinä missä aika ennen ja jälkeenkin esityksen. Elämä eroaa maisema-ajatuksessa omassa päässäni siinä, että minulle maisemaa asetutaan katsomaan etäältä,

se on helposti itsen ulkopuolinen ajatus, kun taas elämässä olet itse osa ”maisemaa” – katsojana sinun sisäisyytesi on osa kokemusta.

Tunnistan silti valtavalla ilolla hermostuneisuuden, joka on häirinnyt noin sata vuotta sitten elänyttä Steiniä. Sama sietämätön hermostuneisuus yleensä valtaa minutkin teatterissa, joka nojautuu tarinaan, joka vaatii toteutuakseen suljetun fiktiivisen kosmoksen, ”diegeettisen universumin” (Lehmann 2009, 174). Hermostuneisuuden tunteeseen kiinnittyy yleensä pettymys, viha ja jopa inho. Minulle tällainen teatteri näyttää ajan, resurssien ja tapahtuman hukkaan heittämiseltä – teatterin todellista potentiaalia vähätellään, eikä uskalleta tai osata ajatella. Kaikkein tärkein, eli nyt-hetki, hukataan jonnekin tanskalaisen linnan muureille, jonkun prinssin isän haamun höpötyksiin. Tässä vaiheessa minä yleensä itse alan tutkimaan katseellani teatteritilassa olevia valaisimia.

Mikä siinä *toisessa* ajassa minua ärsyttää? Sekö, että minua ei oteta katsojana huomioon? Ehkä kyse on siitä, että koen vahvasti jääväni esityksen ulkopuolelle. Minä ikään kuin katselen maailmaa jostakin muualta, olen se lapsi, joka ei pääse leikkiin mukaan. En haluaisi istua pimeässä, seuraamassa, kun jossakin muualla on jokin maaginen, ihana maailma, johon minä en vain pääse osalliseksi. Kun se maailma eroaa liikaa siitä todellisuudesta, jossa minä istun, ajautuu se niin kauaksi, että en edes viitsi yrittää ymmärtää sitä leikkiä, jota siellä leikitään. Minä loukkaannun. Vähän kuin saisin postikortin, jossa on kiva kuva hiekkarannasta ja kaverini vieressäni saisi kortin, jossa on hologrammi tv:stä, jonka läpi tulee nyrkki, kun kaverini kääntelee korttiaan kädessään.

Ajattelen, että ne muutamat kokemukset teatterissa koronan aikana ovat tehneet jotakin asioita todella kirkkaasti minulle näkyväksi. Sanotaan, että istuisin katsomossa, jossa minulla on kasvomaski naamallani ja vähintään kahden metrin etäisyys toisiin ihmisiin. Samaan aikaan näyttämöllä, jostain kumman syystä, toiset ihmiset saavat olla lähellä toisiaan ilman maskia, koskettaa toisiaan, nähdä toistensa ilmeet ja tuntea toistensa lämpö. Sen sijaan, että nauttisin siitä, valtaa minut katsomossa kateus ja kokemus ulkopuolisuudesta. Tuossa heidän maailmassaan on eri lainalaisuudet kuin minun maailmassani täällä. Se saa minut loukkaantumaan.

Haluaisin vielä kuitenkin palata Steinin ajatukseen maisemasta. Sen sijaan, että katsoisin postikorttia maisemasta, saan valtavaa sisältöä elämäni siitä, kun itse istun hiekkarannalla katsomassa maisemaa, kenties merta, joka on pysyvä, mutta koko ajan liikkeessä. Katson myös ihmisiä siinä rannalla, jotka eivät välttämättä edes ajattele

olevansa katseen kohteena, mutta minulle he ovat osa maisemaa. Tässä skenaariossa uskaltaisin asettaa maiseman joksikin, jonka voisi nähdä jonakin tätä meidän sairaalloisen hektistä aikaa ja ympäristöä haastavana rauhallisuuden ja staattisuuden paikkana – ehkä tilana ajatella, pysähtyä. Jopa ehkä ohjattuna tilana ajatella. Tässä uskallan myös nähdä itselleni merkittävän tärkeän eron kuvataiteen ei-kestollisena taiteena ja esityksellisten, kestollisten taidemuotojen välillä. Koen, että esitys pitää sisällään keston, jota tekijänä yleensä haluan olla mukana määrittelemässä, kun taas kuvataiteessa teoksen kokemisen kesto on usein kokemukseni mukaan kokijan itse määriteltävissä. Itse ainakin olen niin hajamielinen ja kärsimätön, että teokseen sitoutuminen itse määritetyllä ajalla on vaativaa puuhaa, esitysten kohdalla joku muu yleensä ottaa siitä vastuun, antaa minulle tilaa sekä aikaa pysähtyä ja ajatella.

3.2. BLACK BOX THEORY

Vuonna 2017 sai ensi-iltansa ohjaamani esitys BLACK BOX THEORY. Esitys syntyi Teatterikorkeakoulun toisen vuosikurssin Esitys prosessina- kurssin seurauksena. Kurssin tarkoitus oli valmistaa esitys yhdessä työryhmän kanssa ohjaajan tuomasta aloitteesta, tässä tapauksessa siis minun tuomastani aiheesta/lähtökohdasta/impulssista. Tässä esityksessä teimme ensimmäistä kertaa yhteistyötä Veli-Ville Sivénin eli VV:n (valosuunnittelija, taiteilija) kanssa. Pian yhteistyömme ensikipinän jälkeen sovimme, että tulemme tekemään taiteellisen opinnäyttemme yhdessä.

Kiteytettynä aloitteeni esitykseen piti sisällään ajatuksen siitä, että teatteri ei enää kiinnosta minua, esittäminen ja fiktio ahdistavat. Konkreettisina lähtöinä toimivat teollisuusimuri, jolla olen imuroinut näyttämötyöntekijänä⁵ Q-teatterin lattiaita lukemattomia kertoja, sekä minua syvästi koskettanut Daniel Wurtzelin taideteos *Magic Carpet* (2009), jossa kahdeksan lattiatuuletinta tanssittavat punaista kangasta. Molemmat lähdeistä olivat hyvinkin ei-ihmislähtöisiä sekä perinteisen teatteriesityksen lähtökohtina mielestäni epätyypillisiä.

⁵ Suoritin siviilipalveluksen Q-teatterissa vuonna 2011, minkä jälkeen olen säännöllisesti tehnyt siellä töitä mm. näyttämötyöntekijänä ja lavasterakentajana.



Joel ja imuri Q-teatterissa. kuva: Joel Härkönen

...Mistä johtuu, että teatteri tuntuu usein niin valheelliselta ja epärehelliseltä?

- Oon usein istunut Q-teatterin katsomossa, ja katsonut kun mun työkaverit rakentavat näyttämöllä lavasteita tai puuhastelevat muuta. Miksi se tuntuu mulle paljon mielenkiintoisemmalta kuin suurin osa teatteriesityksistä joita mä nään?

Se johtunee siitä, että ne tekee asioita oikeasti. Se on totta. Ne ei esitä tekevänsä mitään, ne on kiinni konkretiassa. Konkretia on se mikä mua kiinnostaa, se mitä ihan oikeesti tapahtuu.

Siksi mä oon aika paljon viime aikoina ajatellut IMURIA. Suurimman osan ajasta, jonka mä oon viettänyt teatterissa, mä oon imuroinut. Mä oon imuroinut Q-teatterin lavaa ja ympäristöä valehtelematta tuhansia tunteja. Imurointi on jotain, joka ei koskaan lopu. Aina on jotain imuroitavaa. Se on kuin se pimeys, jota ei voi saavuttaa... Voiko imurointi olla esitys? Millaisia esityksiä imurointi voisi herättää?

Tai voisiko olla sellainen esitys, jossa esityskauden aikana lavalle rakennetaan talo, jokaisessa esityksessä pieni osa siitä ja lopulta se on valmis. Siellä tehtäisiin asioita konkreettisesti, ei esitettäisi niiden tekemistä...

Ote Esitys prosessina-kurssin aloituspuheenvuorostani 4.10.2016. (Härkönen 2016.)

Halusin tuoda yllä olevan lainauksen osaksi tätä opinnäytettä siitä syystä, että huomaan edelleen pohtivani monia kysymyksiä, joita olen pohtinut jo viitisen vuotta sitten. Silloin ajattelin, että ”teatterikriisini” oli vain hetkellinen ongelma, jokin johon on löydettävissä ratkaisu. Nyt ajattelen, että kriisissä on kyse nimenomaan perustavanlaatuisesta ominaisuudesta omassa taidekäsitöksessäni. Se on minun syyni tehdä esittävää taidetta, ei jokin ongelma, jonka yli pitää päästä, jotta voin tehdä tätä työtä.

Esityksestä tuli lopulta mielestäni kiinnostava, tärkeä ja ainutlaatuinen. Esityksessä ei lopulta imuroitu. Esityksessä toistettiin yksinkertaista toimintaa, *oikeesti tekemistä* (avaan termiä alempana), johon sisältyi konfettitykkien virittämistä tilaan, niiden laukaisemista ja konfetin siivoamista. Tätä toimintaa toistettiin erilaisin variaatioin, joita kutsuimme *kehystämiseksi – miten merkitykset muuttuvat, kun samaa toimintoa tehdään toisenlaisessa äänellisessä/valollisessa ja näyttelijäntyöllisessä kontekstissa*. Veli-Ville Sivén on avannut opinnäytteessään ajattelua fokus-konteksti-sapluunasta, jonka juuren näen alkaneen tätä produktiota tehdessämme. Sivén on jatkanut ajatusta kehystämisestä kattamaan koko esitystilanteen, jolloin kontekstin (kehiksen) voi jakaa neljään eri tasoon: ”kulttuurinen, institutionaalinen, perustilanteen ja kohtauksen konteksti” (Sivén 2021, 22). Suosittelen tämän opinnäytteen lukijaa tutustumaan myös laajemmin Sivénin opinnäytteeseen, jossa hän on erittäin ansiokkaasti tuonut teoreettista taustaa ja perustelua omille enemmän tekijäntietoon ja kokemukseen perustuville havainnoilleni.

Esitys loppui kauniiseen videotykin valolla, musiikilla ja teatterisavulla tehtävään immersiiiviseen valoäänispektaakkeliin. Minun on mahdotonta sanoa, että mistä esitys kertoi tai mistä siinä oli kysymys, mutta lopun valoääni-ilmio (jonka nimesimme ”huumeaurinkoksi”) sai minut melkein aina itkemään. Emmekä me tekijöinä kiinnittäneet huomiota merkityksiin tai sisältöihin – meitä kiinnosti kysymys siitä, mikä meistä on kiinnostavaa siinä kontekstissa juuri silloin. Meille riitti, kun joku tuntui hyvältä tai jos joku oli ”hauskaa”, että jostakin tuli meille hyvä fiilis. Tutkimme tosissamme kysymystä esityksen tekemisestä prosessissa. Miten olla herkkänä materiaalille, jota syntyy jatkuvasti? Miten rajata asioita pois ja miten rajata niitä käyttöön?

3.3. MITÄ ON ”OIKEESTI TEKEMINEN”?

Esimerkiksi *oikeesti tekeminen* voisi olla toiminta, jossa esiintyjä tulee tyhjälle näyttämölle kantaen pahvipakkausta, jossa on Ikean jakkara. Esiintyjä asettaa pakkauksen näyttämön lattialle, avaa pakkauksen, alkaa kokoamaan jakkaraa ja jakkaran koottuaan siivoaa jälkensä ja lopuksi istuu jakkarakalle. Minimalismin hengessä kohtauksen sisältö on juuri se, mitä se on; esiintyjä kokoaa Ikean jakkaran ja istuu sille. Se ei yritä olla mitään muuta. Se ei esitä mitään muuta. Se nostaa amerikkalaisen minimalismin hengessä itse arkipäiväisen, tavanomaisen toiminnon kauneuden ja esteettisen laadun esiin (Hulkko 2018, 122).

Työskentelin ensimmäistä kertaa *oikeesti tekemisen* äärellä juuri BLACK BOX THEORY:a tehdessä. Silloin keksimme alkaa kutsua näyttämöllä tapahtuvaa tutkimustamme tutkimukseksi oikeasti tekemisestä. Päätimme yhdessä VV:n kanssa opinnäytteitämme kirjoittaessa, että alamme käyttää termiä *oikeesti tekeminen*, jotta kysymyksen asettelu tarkentuu koskemaan juuri BBT:n aikana aloitettua prosessia näyttämön konkretian kanssa pelehtimisestä, eikä niinkään kysymystä jostakin yleisestä oikeasti tekemisen praktiikasta, johon nähdäkseni osa esimerkiksi performanssiteen jatkumosta asettuu. BBT:ssä ajattelun kehityksessä oli mukana koko teoksen työryhmä⁶, mutta Veli-Ville Sivénin kanssa olen jatkanut konseptin ja ajatuksen kehittelyä.

Oikeesti tekeminen on tapa lähestyä näyttämöä, tarkemmin sanottuna näyttämön toimintaa. Se on ennen kaikkea tutkimuskysymys, jonka keskiössä on lähestyä näyttämöä paikkana, jossa tehdään ja toteutetaan asioita oikeasti, tai jossa kysytään, mitä tarkoittaa tehdä asioita oikeasti. Herra maatiherran näkökulmasta kyseessä voisi tulevaisuudessa olla kokonainen teatteriteoria, jonka minä ja maatiherrakollegani VV kirjoitamme.

Eli *oikeesti tekeminen* on toimintaa näyttämöllä, mikä ei esitä mitään. Se ei yritä olla mitään muuta kuin mitä se on. ”Siis tarkoittaako tämä sitä, että jos väkivaltaa halutaan tehdä, niin pitää lyödä oikeasti?” Periaatteessa kyllä, mutta käytännössä ei. *Oikeesti tekeminen* täysin vakavasti otettuna sulkee siten ulkopuolelleen esimerkiksi väkivallan tai muun tarpeettoman kipua ja kärsimystä aiheuttavan toiminnan näyttämöllä. Joku saattaisi ajatella, että tämä on rajoitettavaa tai sensuuria. Minä sanon, että tämä on eettinen kysymys. *Oikeesti tekeminen* on siten myös eettistä dramaturgiaa. Minä en kaipaa näyttämölleni kärsimystä tai väkivaltaa, eikä se tarkoita sitä, että sulkisin ne aiheina maailmastani ulos – maailma on täynnä väkivaltaa ja kärsimystä, enkä minä

⁶ BLACK BOX THEORYN työryhmä: Alex Anton, Atte Kantonen, Elle Kokkonen, Joel Hirvonen, Jenni Hämäläinen, Joel Härkönen, Sara Paasikoski, Onni Pirkola, Katriina Sinisalo ja Veli-Ville Sivén.

halua toiminnallani yksiselitteisesti tuottaa sitä lisää tähän maailmaan, en edes käyttäen sitä välineenä kohti ”jotakin parempaa”

Haluaisin myös ajatella, että *oikeesti tekeminen* on lähtökohta, ehkäpä kehys, jonka ympärille tai sisään voi ja alkaa kehittyä muuta materiaalia, joka sinne tuntuu sopivan. Ehkä väkivalta ja kipu joskus sopivatkin sinne, mistä sen tietää. En missään nimessä haluaisi, että ajatteluni jähmettyisi johonkin tiettyyn prosessin vaiheeseen, vaan toivoisin voivani pysyä auki muutokselle.

Lopulta *oikeesti tekeminen* on leimallisesti esiintyjäntyöllinen työkalu. Esiintyjän tehtävä *oikeesti tekemisen* keskiössä on suorittaa annettu tehtävä ja itseasiassa kieltäytyä kaikesta muusta. Voisi ehkä ajatella, että *oikeesti tekeminen* on jonkinlainen variaatio tehtävälähtöisestä tavasta toimia näyttämöllä. Tehtävälähtöisyys pitää kuitenkin sisällään mielestäni asioita, jotka eivät luiskahda *oikeesti tekemisen* kategorioihin – tehtävälähtöiset asiat voivat olla todella abstrakteja ja outoja, kun taas *oikeesti tekeminen* on vahvasti kiinni nimenomaan konkretiassa.

Oikeesti tekeminen mielestäni haastaa myöskin kysymystä siitä, kuka voi olla esiintyjä teatterissa. Se asettuu jatkumoon minimalistisen tanssin kanssa, jossa teknisen virtuositeetin ja tanssijan erityisellä kehollisuudella ei ole enää merkitystä (Lepecki 2017, 223).

MITEN OIKEESTI TEKEMINEN ON KIINNOSTAVAA?

Kiinnostavaa *oikeesti tekemisestä* tekee se, mitä tapahtuu toiminnan ympärillä, eli ajallisesti ennen sitä, sen jälkeen, mutta myös mitä tapahtuu sen aikana – eli miten se *kehystetään* eli kontekstoidaan. Yleisin ja ilmiselvin *kehys* teatterikontekstissa on tietysti esityksen luoma kehys, esitystilanne. Teatteriesityksessä jotkut ihmiset tulevat seuraamaan, kun toiset ihmiset tekevät tai ovat tekemättä jotain, *tai, jotakin tapahtuu*. Tämä määritelmä esityksestä itsessään tekee *oikeesti tekemisestä* kiinnostavaa. Ihmiset tulevat katsomaan, kun näyttämöllä tapahtuu jotakin. Tämä jotakin, joka näyttämöllä tapahtuu, on siis lähtökohtaisesti kiinnostavaa. Ja koska se tapahtuu näyttämöllä, on se kulttuuristen ja katsomisen konventioiden takia automaattisesti katsojan/kokijan mielessä yleensä jotakin muutakin kuin vain se, mitä se oikeasti on. Tekijöilleen *oikeesti tekemisen* ei kuitenkaan tarvitse olla mitään muuta kuin mitä se on. Minä en kuitenkaan voi täysin hallita katsojan tulkintaa, niin miksi edes yrittäisin?

AIKA, KANSSALÄSNÄOLO JA OIKEA TEKEMINEN

Oikeesti tekemisen erottaa fundamentaalisti ns. normaalista fiktion ja tarinankerrontaan nojaavasta näyttämötoiminnasta aika. *Oikeesti tekemisen* äärellä asioihin käytetään se aika, mikä asian tekemiseen kuluu. Asioiden yli ei hypitä, asioiden tekemistä ei helpoteta, tarkoitus ei ole näyttää jonkin asian tapahtuvan, vaan käyttää huomio nimenomaan asian tapahtumiseen, sen tekemiseen. Tarkoitus ei ole kertoa jotakin tarinaa mahdollisimman tehokkaasti ja dynaamisesti, kuten draamassa on tapana.

Lehmann kirjoittaa Aristoteleen *hahmotettavuuden ihanteesta*: ”Runousopissa draama mielletään rakenteeksi, joka tuo olemisen hämmentävään kaaokseen ja runsauteen loogisen (nimittäin draamallisen) järjestyksen (Lehmann 2009, 83).” *Oikeesti tekemisessä* kyse on tämän ihanteen hylkäämisestä ja nimenomaan hetken kaaoksen ja runsauden juhlimisesta. Tarkoitus on olla läsnä hetkessä ja ymmärtää, että hetki voi pitää sisällään mitä tahansa. Näyttämöllä saatetaan koota Ikea-jakkaraa, joka voi jollekin katsojalle kertoa vaikkapa kapitalismin kritiikistä ja toiselle lapsuuden kodista ja äidin pakkomielteisestä tarpeesta jatkuvasti sisustaa kotia uusilla tavaroilla.

Oikeen tekemisen dramaturgia kiinnittyy tässä mielessä (kysymyksessä läsnäolosta) elimellisesti minimalistisen taiteen traditioon, josta Andre Lepecki on sanonut Hulkon mukaan

Lepeckin mukaan minimalismin keskeisin perintö nykyesitykselle on tapa, jolla se muovasi uusiksi ”läsnäolon alueen”. Minimalistisen taiteen myötä taideobjekti lakkasi olemasta pelkkä kohde. Se saavutti ”performatiivista voimaa, ja eräänlaisen kanssaläsnäolon, jopa subjektiviteetin”. Lepecki korostaa myös minimalismin materiaalisuutta kirjoittaessaan, että ”[t]orjumalla ajatuksen taideobjektista (oli se sitten veistos, maalaus tai tanssi) mekanismina, jonka tarkoitus on ilmaista representatiivisia toimintoja, minimalistinen taide vahvistaa objektin perustavan materiaalisuuden konkreettisia ominaisuuksia.” (Hulkko 2018, 124.)

Sekä BLACK BOX THEORY että KONE mielestäni nostivat esiin kysymyksen esityksen mahdollisesta kanssaläsnäolosta kääntämällä katseen nimenomaan tapahtuman itsensä ominaisuuksiin, jolloin tilaa annetaan myös materiaaleille, esineille ja tilalle. Draamassa vaaditaan hierarkia, joka asettaa ihmisen kaikista ylimmäiseksi. Miten voisin teatterissani ajatella näin, jos en ajattelen elämässäni näin? Enkä puhu nyt suhteestani ekologiseen katastrofiin, sillä nopeasti ajauduttaisiin aika nihilistisiin keloihin, vaan puhun suhteestani ihmisten välisyyteen. Jos me osaisimme kääntää

katseemme ja huomiomme hetkeksikin vaikka siihen, että jokin esine tai materiaali voisi olla tärkeä ja huomattava, voisimme me ehkä pystyä suhtautumaan myös toisiimme lempeämmin, epätsekkäämmin.

4. TAITEELLINEN OPINNÄYTE, KONE

Tein taiteellisen opinnäytteeni, KONEEN, Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2020. KONE asettui koronan suhteen otolliseen tilanteeseen, jossa yleisötilaisuudet olivat sallittuja, tietyin rajoituksin.

KONE oli myös valosuunnittelija Veli-Ville Sivénin taiteellinen opinnäyte. Meidän kahden lisäksi KONETTA oli tekemässä myös äänisuunnittelija Atte Kantonen, joka oli myös mukana BLACK BOX THEORYSSA ja jonka kanssa olemme tehneet yhteistyötä kahdessa muussakin produktiossa.

4.1. TYÖTAVASTA

Työskentelimme Aten ja VV:n kanssa lähtökohtaisesti omista positioistamme käsin. Atte vastasi siitä, miltä KONEESSA kuulostaa, VV siitä, miltä siellä näyttää valojen osalta ja minä siitä, mitä siellä tapahtuu. Tilan suhteen toimimme yhteisellä kentällä. Ei sinänsä ollut lopulta kenenkään vastuulla, miten ja millainen tilasta rakentuu. Tilan rakentumisen kysymys oli nimenomaan prosessin keskiössä. Me kaikki kolme käytimme aikaamme tilan rakentamiseen, nikkarointiin, siivoamiseen, valo- ja äänirakennukseen ja kokonaisuuden miettimiseen eli dramaturgiseen työhön. Ulkopuolista apua esityksen rakentamisessa emme juurikaan käyttäneet. Ehkä omista positioistamme käsin toimiminen tässä produktiossa tarkoitti nimenomaan sitä, millaisia olivat laadultaan ehdotukset, joita toimimme yhteiseen pöytään.

Lisäksi me kaikki kolme esiinnyimme ja minulla (ohjaajanpositiossa) oli suurempi vastuu aikatauluista ja muista käytännön järjestelyistä.

Vaikka me jokainen vastasimme omista tonteistamme, koen, että työskentelymme oli erittäin kollektiivista. Minun on vaikea kuvata jälkikäteen esimerkiksi sitä, miten me teimme päätöksiä ja valintoja, miten KONEEN dramaturgia syntyi. Ehkä me pyrimme kaikissa ratkaisuihin jonkinlaiseen yhteisymmärrykseen. Emme heti tyrmänneet toistemme ideoita, mutta emme välttämättä aina äkkiseltään hyväksyneetkään. Ehkä olemme tehneet jo sen verran yhdessä töitä, että pystymme toimimaan jollakin oudolla intuition tasolla. Työskentelimme paljon *näkyjen* (tästä lisää myöhemmin) ja fiilisten kanssa. Intuitiotamme on vaikea kuvata, mutta varmasti se on jonkinlainen yhteinen esteettinen alue, joka on syntynyt yhteisten töiden, yhteisten keskustelujen ja omien mieltymyksen jakamisen kautta. Useimmiten ratkaisevaa päätösten teossa oli kysymys innostumisesta. Meidän on helppoa innostua toistemme ideoista, jos idean esittäjä on

itse innoissaan asiasta, sillä luotamme toisiimme. Ja toisessa päässä taas on luopuminen jostakin materiaalista, mikä saattaa tapahtua automaattisesti vain niinkin yksinkertaisesti, että jokin asia vaan jää tekemättä tai unohtuu sivummalle. Jos kukaan ei ole ideasta alkuinnostuksen jälkeen yhtään fiiliksissä, on siitä helppo luopua. Jotkut päätökset myöskin saattoivat vain tapahtua, joku asia oli saatettu jonkun toimesta vain laittaa jotenkin, eikä siihen koskaan puututtu enempää. Taideteoksen valmistaminen on kuitenkin myös sen verran henkimaailman puuhaa, että ei jokaiseen yksityiskohtaan vain ole mahdollista kiinnittää huomiota.

Voi olla, että meidän kolmen dynamiikassa on joitakin sellaisia hierarkioita, joille itse olen sokea johtuen omasta positiostani ohjaaja(opiskelijana), jolle rakenteellisella tasolla on yleensä annettu enemmän valtaa kuin muille työryhmäläisille. Olemme kuitenkin aina yrittäneet tehdä kaikista vallankäytön kysymyksistä läpinäkyviä ja yrittäneet tuoda niitä keskustelun piiriin.

Käytimme tilan rakentamiseen suurimman osan työajastamme. Kokonaisuudessa olimme tilassa kuusi viikkoa, josta nelisen viikkoa käytimme tilan rakentamiseen, muutaman päivän KONEEN dramaturgian valmistamiseen sekä harjoittelemiseen ja puolitoista viikkoa vierailuihin (esityksiin ja installaatiopäivään) ja lopulta tilan purkamiseen. Tämänkaltainen aikaresurssin jako väistämättä johti siihen, että dramaturgiseen työhön emme osallistuneet ainoastaan me työryhmäläiset, vaan myös prosessi, ja sen aikana rakentuva tila, oli osana dramaturgian rakentumista.

Katariina Numminen nostaa *Dramaturgiakirjan* alkupuheenvuorossa yhdeksi tavaksi ajatella dramaturgiaa ja dramaturgista työtä *yhteisenä, jaettuna tilana* (Kilpi ja Numminen, 2018). Numminen kirjoittaa mm. näin:

Duška Radosavljević on huomauttanut, että dramaturgisen ammattitaidon tarve esitysten työstämisessä on kasvanut sen jälkeen, kun on siirrytty työmuotoihin, joissa lähtökohtana ei ole etukäteen kirjoitettu näytelmäteksti. Silloin ei ole olemassa etukäteisrakennetta johon nojata, vaan koko esityksen rakenne on synnyttävä harjoitusprosessin aikana. Tämä edellyttää usein koko työryhmältä dramaturgista työskentelyä. (Kilpi ja Numminen 2018, 28.)

Kuten mainitsin ylempänä, koen, että myös tilalla itsellään oli vahva rooli dramaturgisessa työskentelyssä. Tavallaan esitys syntyi tilan ehdoilla, eikä niin, että tila syntyi esityksen ehdoilla – ja tilan rakentumiseen vaikuttivat monet eri tekijät mm. omat

intohimomme, *näkymme*, Teatterikorkeakoulun rakenteet, materiaalivalinnat ja pelkästään tilan luonne itsessään.

Kirjoitin aiemmin, että taide tapahtuu elämässä, eikä se ole mitään, mitä voi siitä erottaa. Näin oli KONEENKIN osalta. Lähtökohtanamme työskentelylle oli lopulta se, että ostamme 1500 eurolla puutavaraa ja alamme *oikeesti tekemisen* hengessä nikkaroimaan. Keskeytimme ennen kaikkea kysymykseen siitä, millaista taidetta, esitystä tai teosta tämä ehdottaa. Olimme vilpittömästi avoimia sille, että heittäydymme prosessiin, seuraamme intohimojamme sekä halujamme ja teemme teoksen, jota ei ole määritelty ennalta juurikaan.

Jälkikäteen huomaan, että onnistuimme. Prosessin merkitys KONEEN lopputuloksessa on ollut valtava. Jokainen pienikin yksityiskohta, käytännön vastoinkäyminen, turvallisuuskysymys tai jopa prosessin aikana nähty uni on vaikuttanut teokseen tavalla tai toisella. VV kirjoittaa opinnäytteessään, että me tietoisesti pakenimme määrittelyä, jolloin ympäristö, konteksti alkoi määrittelemään työtämme puolestamme:

”Määrittelemättömyys tuotti ilmiön, jossa määrittelemisen tarve ohjautui ympäröiviin rakenteisiin, eli TeaK:n tuotannollisille ja hallinnollisille tahoille, opettajille, opiskelijoille ja katsojille. Ulkoa tuleva määrittely muodostui osaksi KONE:en prosessia, joka vaikutti esitykseen ja siten valosuunnitteluun. (Sivén 2021, 4)” VV jalostaa opinnäytteessään KONEEN kollektiivin teoreettista ajattelua, kun minä taas keskityn työssäni purkamaan KONEEN tekijän ja katsojan kokemuksellista tasoa.

Aion siksi avata melko yksityiskohtaisesti KONEEN valmistamisprosessia ja siihen johtaneita vaiheita. Minulle ohjaaminen, esitysten valmistaminen, on ennen kaikkea tätä. Se ei ole mitään jumalallista tai taivaasta minuun laskeutuneen sanoman näyttämöllistämistä, eikä osa mitään suurempaa tehtävää. Ohjaaminen on elämää, joka koostuu pienistä palasista työtä, päätöksiä, kohtaamisia ja keskusteluja. Näistä kaikista koostuu teos, joka pyrkii olemaan hereillä ympäristölleen, ajalleen ja ennen kaikkea katsojilleen. Tätä on minun praktiikkani, se on *oikeesti tekemisen* dramaturgiaa.

4.2. KONEEN KÄYNNISTYMISSVAIKEUKSIA

Seuraavaksi kirjoitan ja reflektoin melko yksityiskohtaisesti ja laajasti vaiheita, jotka johtivat KONEEN valmistumiseen. Kaikista ohjaavan opettajani, kunnioittamani Janne Pellisen, huomautuksista ja toiveista huolimatta, produktion aikaisen työpäiväkirjan pito ja muistiinpanojen tekeminen jäi minulta täysin heitteille, vaikka hankinkin itselleni ja VV:lle tätä produktiota varten teemaan sopivat vihkoset (kuva alla). Prosessin aikaisen

reflektion vähyydestä johtuen aion käyttää tätä opinnäytettä nimenomaan siihen, että ymmärtäisin paremmin omaa praktiikkaani ja teosteni syntyprosesseja.



kuva: Joel Härkönen

KONEEN esituotannollinen prosessi (aika ennen ”harjoituksia”) oli pitkä, ja joku voisi sanoa, kivinen. Pyrin seuraavaksi kuvaamaan prosessin mahdollisimman lyhyesti. Koen, että tämä tuotannollinen soppa asettuu isoksi osaksi taiteellista prosessia omassa praktiikassani, jossa taide on elämää ja jossa työn prosessi ja konteksti merkitsevät todella paljon.

Aivan ensimmäinen suunnitelma työstä oli toteuttaa KONE syksyllä 2020 Teatterikorkeakoulun Teatterisaliin (Teatterisali on Teatterikorkeakoulun isoin esitystilä – tai siis oli. Sitähän ei ole enää.)

Mutta.

Jossakin kohtaa ennakkosuunnittelua alkukevästä 2019 paljastui fakta, että esitystä ei voidakaan tehdä Teatterisaliin syksyllä 2020, koska Teatterisali ajautuu remonttiin osana Kuvataideakatemia uudisrakennuksen valmistumista Sörnäisten Rantatielle. Teatterisali puolitetaan ja toisesta puoliskosta tulee VÄS:in (Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun koulutusohjelmat) valostudio ja toisesta puoliskosta uusi, mutta koostaan enää puolet säilyttävä Teatterisali. Hyväksyimme takaiskun ja mietimme, että miten asiassa voisimme edetä. Edelleen toiveenamme oli tehdä esitys

isoon tilaan, joka on rakennettu esityskäyttöön, jotta tilassa olisi valmiina esityksen valmistamiseen tarvittava tekninen infrastruktuuri.

Mieleemme tuli Tampereen Yliopiston Nätyn Monttu, joka on tilana iso ja omaa tarvittavan esityskäyttöön valmistetun teknisen infran. Otinkin yhteyttä Nätyn professoriin Pauliina Hulkkoon ja ehdotin mahdollista yhteistyötä syksylle 2020. Tässä skenaariossa mukana olisi ollut useita näyttelijöitä Teatterityön tutkinto-ohjelmasta. Hulkko oli asiasta innoissaan ja sovimme, että produktio tehdään!

Mutta.

Loppukevästä 2019 selvisikin, että Montun yläpuolella oleva maakatto ja kaikki rakenteet sen alta puretaan keväällä 2020 osana yliopiston kunnostustöitä. Tämä tarkoitti sitä, että Montun tilasta ja sopivuudesta mihinkään käyttöön syksyllä 2020 ei voitu kertoa mitään varmaa. Kävimme syksyllä 2019 katsomassa Tampereella mahdollisia muitakin esitystiloja, mutta mitään kiinnostavaa ei löytynyt, joten kuoppasimme haaveemme yhteistyöstä Nätyn kanssa Tampereella.

Tässä vaiheessa päätimme yrittää toteuttaa esityksen kuitenkin Helsingissä syksyllä 2020. Teatterikorkeakoulun tuottajat ja muu väki yrittivät löytää meille Teatterisalin korvaavaa tilaa meidän ehdotustemme pohjalta koulun ulkopuolelta vuokrattavaksi. Vapaata teatteritilaa Helsingistä ei löytynyt. Asia jäi kellumaan.

Sitten.

Alkuvuodesta 2020 jostakin aukesi mahdollisuus ja meille ehdotettiin, jos haluaisimmekin toteuttaa KONEEN jo keväällä 2020. Teatterisalista vapautui vapaa tuotantopaikka viikoille 13–20, aikavälille maaliskuun alusta toukokuun puoleen väliin. Tässä tapauksessa KONE olisi ollut Teatterisalin viimeinen produktio ennen sen tuhoutumista remontin alla. Innostuimme tästä. Sekä teatterisalin viimeinen produktio että mekin sitä myötä jäisimme varmasti historiaan⁷! Hyväksyimme tarjouksen kauhunsekaisin tuntein. Kauhunsekaisin siksi, että työskentelimme kaikki kolme yhdessä Teatteri Takomossa *Liikunnan ilot*-produktiossa, jonka ensi-ilta oli 16.1.2020

⁷ Herra mahtiherra täällä taas. Jostakin syystä ajatus esityksen tekemisestä Teatterikorkeakoulun suureen teatterisaliin on näyttäytynyt ainakin minulle mahdollisuutena tehdä jotakin ”suurta”. Se on muodostunut jonkinlaiseksi näytönpaikaksi, johon voi saada mahdollisuuden koulussamme ainoastaan maisterin taiteellisen opinnäytteen siivellä. Onhan ”Teatterisali” jo nimenäkin paikka, jossa ”teatteri” tapahtuu, kun taas muut koulumme esitystilat ovat tylsästi ja demomaisesti nimetty joko ”Studio 1, 2,3 tai 4” tai mitä vielä, jotkut tilat ainoastaan numeroin. Teatterisalissa on kaikki edellytykset tehdä jotakin taianomaista, jos siellä epäonnistuu, on kyse vain omasta huonoudesta, ei resurssien puutteesta.

ja viimeinen esitys 5.2.2020. Tämä tarkoitti, että viimeisen *Liikunnan ilot*-esityksen ja KONEEN harjoitusten alun väliin jäi aikaa vain noin kuukauden verran. Kesälle suunnittelemamme ennakkotyöskentely siirtyisi siis tähän väliin. *Liikunnan ilot* meni ja tuli ja aloitimme turboahdetun ennakkosuunnittelun helmikuun alussa. Olimme kaikki kolme melko lopussa ja rehellisesti sanottuna loman tarpeessa.

Tässä vaiheessa mukana piti olla meidän kolmen lisäksi esiintyjän positiosta toimivat Eric Barco sekä Sofia Smeds.

Ehdimme käydä raamipalaverissa Teatterikorkeakoululla 5.3.2020, jossa esittelimme lähtökohtamme Teatterisalin tilalliseksi ratkaisuksi. Teimme jopa alustavan tilauksen Teatterikorkeakoulun näyttämöestari Heli Litmasen kanssa tarvittavista materiaaleista. Harjoitusten piti alkaa 30.3.2020.

Sitten.

Maaliskuun puoleessa välissä koronapandemia valtasikin yhteiskuntamme ja kaikki muuttui taas kerran epämääräiseksi. Teatterikorkeakoulussa toimintaa yritettiin tekehengittää mahdollisimman pitkälle, vaikka itse olin koko ajan varma, että esitystä ei tulla missään nimessä toteuttamaan keväällä 2020. Konseptimme oli prosessilähtöinen, jossa katsojan rooli olisi ollut merkittävä – emme mitenkään voineet jatkaa esityksen suunnittelua, kun mahdollisuutena oli, että yhtäkään katsojaa ei tilaan voida ottaa. 19.3.2020 työryhmänä päätimme, että suosiolla perumme produktion toteuttamisen keväältä 2020. Muutama päivää myöhemmin tulikin sitten rehtorilta ilmoitus, että yliopistojen tilat suljetaan valtioneuvoksen päätöksellä koko kevääksi.

Sitten istuimmekin kaikki kotona ja mietimme, että miten lopputyömme voisi toteuttaa myöhemmin, mahdollisesti syksyllä 2020. Tässä vaiheessa Eric ja Sofia jäivät produktiosta pois. Eric valmistui keväällä 2020 ja Sofialla oli syksyn osalta muita esteitä.

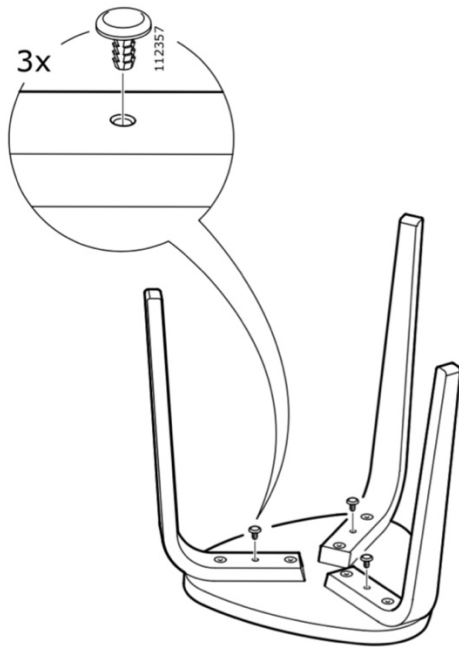
Teatterikorkeakoulun henkilökunta alkoi säättämään ja me löysimme syksyille tilan ja ajan. KONE tullaan tekemään syksyllä 2020, viikoilla 38–43 Teatterikorkeakoulun Studio 3:ssa. Esiintyjä ei enää ollut, mutta minä, Atte ja VV olimme yhä mukana. Halusimme kuitenkin mukaan myös jonkun, joka työskentelisi esiintyjän positiosta käsin.

Lähdimme säätämään mukaan esiintyjäksi Avoimen yliopiston kautta freelancenäyttelijä Milla Kuikkaa, joka oli ollut mukana *Liikunnan ilot*- produktiossa Takomolla. Tässä kävi niin, että kesään mennessä Teatterikorkeakoulun byrokratia ei ollut onnistunut antamaan minulle vastausta, josko Kuikan osallistuminen olisi mahdollista, joten teimme työryhmänä ja Kuikan kanssa yhdessä päätöksen, että Kuikka jättäytyy pois.

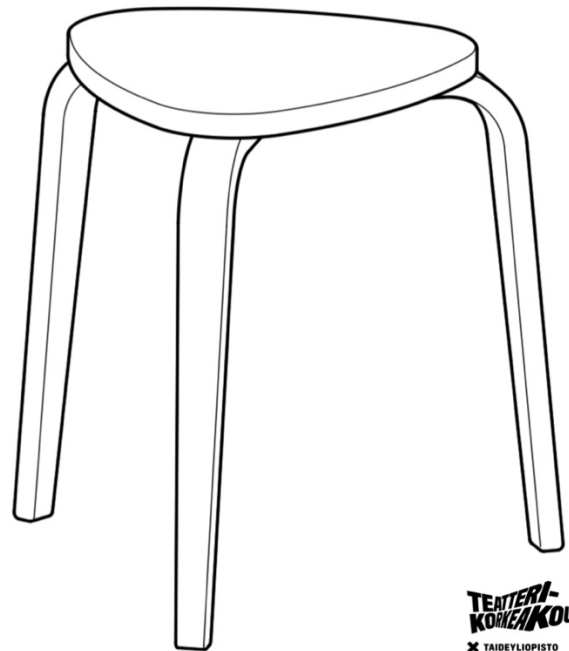
Nyt on siis alkusyksy 2020, lopputyömme tuotannollinen aika ja paikka on siirtynyt laskutavasta riippuen aika (vitun) monta kertaa, mukana on minä, Atte ja VV. Edelleen pidimme mukana ajatusta *oikeesti tekemisestä* ja prosessilähtöisestä työskentelystä. Olimme melko väsyneitä. Korona ja tuotannollinen sekoilu oli onnistunut nujertamaan halumme toteuttaa jotakin suurta ja kunnianhimoista.

Istuimme 26.8.2020 kolmistaan kalliolaisessa Ravintola Mäkikuplassa ja päädyimme pitkien keskustelujen ja tutkimuskysymysten kautta työskentelykonseptiin, jossa lähtökohtanamme oli tilata 1500 eurolla puutavaraa ja alkaa nikkaroimaan, *tekemään oikeesti*. Lisäksi pidimme mukana ajatusta (joka oli ollut mukana alusta asti) siitä, että jokainen katsoja kasaa esityksen aluksi oman istuimensa, Ikean Kyrre-jakkaran.

2



KONE



Ohjaavat opettajat: Janne Pellinen, Eero Erkamo

Kiitos: Yesa Rämä, Nina Paakkunainen, Pekka Anttonen, Maria Zilcher, Heli Litmanen, Heli Hyytiä, Selmeri Saukkonen, Anna Rauhio, Hanna Käyhkä, Lauri Lundahl, Jyrki Oksajarju, Maria Kaihovirta, Heikki Laakso, Milla Kuikka, Pasi Salmi, Tuomas Laurila, Miina Pakarinen

4

**TEATTERI-
KORKEAKOULU**
X TAIDEYLIOPISTO
Form follows function

KONEEN käsiohjelman (ohjekirja) etu- ja takasivu. kuva: Veli-Ville Sivén

4.3. KONEEN VALMISTUSPROSESSI

Lähtökohdat tämän taiteellisen opinnäytteen valmistamiseen ovat siis kuvattuna edellä.

Tämä oli meille työryhmänä aiheuttanut jonkinlaisen tilan, joka kulki jossakin maailmanlopun lannistumisen ja lapsekkaan innostumisen välimaastossa. Meitä huimasi jatkuva epämääräisyys siitä, että saako KONEESEEN edes ottaa yleisöä ja tuleeko ehkä jostakin vain ilmoitus, että kaikki pysäytetään. Huimaava epämääräisyys ja alla oleva tuotannollinen säätö tuntui toisaalta myös vapauttavalta. Nyt ei tarvinnut enää samalla tavalla asettaa itselleen ulkopuolisten ihmisten; eli katsojien, opettajien ja kollegoiden, paineita siitä, että nyt on lunastettava paikkamme suomalaisella teatteritaivaalla. Prosessi oli ollut jo niin uuvuttava, että ainoa merkittävä onnistumisen kriteeri oli enää saada teos ylipäättänsä tehdyksi, jotta minä ja VV voisimme valmistua aikataulussa. Tätä myötä pystyimme myös luopumaan sairaalloisesta mahtiherra-tarpeestamme jäädä historiaan Teatterisalin viimeisenä produktiona. Lisäksi taiteellisen opinnäytteen asettama paine keveni. Opinnäytteen osalta kuitenkin ajattelen, että se on näytön paikka, jossa pääsen näyttämään kaiken oppimani ja lunastamaan vuosien odotukset. Kerrankin kun on mahdollisuus työskennellä täysin omista lähtökohdista, ilman ulkopuolisia rajoitteita, ilman pakkoavioliittoa dramaturgiopiskelijan tekstin kanssa tai ilman ennaltamäärättyä työryhmää ja tilaa.

Koin, että olimme vapautuneet tästä kaikesta.

Pystyimme siis keskittymään itse työskentelyyn. Päätimme lähteä vakavasti tutkimaan sitä, että minkälainen teos syntyy ylläkuvatuista lähtökohdista eli meistä kolmesta työryhmänä, *oikeesti tekemisestä*, 1500 euron puutavarakasasta ja sitoutumisesta prosessilähtöiseen työskentelyyn. Pyrimme mahdollisimman pitkään pitämään myöskin auki sen, tuleeko teoksesta esitys, installaatio tai jotain muuta.

Aloitimme työskentelyn maanantaina 14.9.2020, jolloin pääsimme esitystilaan. Tätä oli edeltänyt 1.9.2021 etätuotantopalaveri videopalvelu Zoomissa, jossa oli läsnä työryhmämme lisäksi Teatterikorkeakoulun tuottaja, valo- ja äänimestarit, puvusto- ja tarpeistovastaavat sekä näyttämömestari.

Tuotantopalaverissa kerroimme suunnitelmastamme ostaa puutavaraa ja alkaa rakentamaan.

Kohtasimme heti kättelyssä Teatterikorkeakoulun hysteerisen tarkan suhtautumisen puupölyyn ja sen aiheuttamiin vaaroihin suhteessa erilaisiin elektroniisiin laitteisiin.

Tuotantopalaverissa tuntui siltä, että puupöly asetti työskentelylle enemmän rajoitteita ja uhkakuvia kuin maailmanlaajuinen ja hengenvaarallinen koronapandemia.

Prosessiin keskittyvään työtapaamme sitoutuneina otimme suhtautumisen puupölyyn vastaan vakavasti ja kunnioittaen, eihän meillä ollut juuri mitään muutakaan materiaalia! Päätimme aloittaa työskentelyn rakentamalla tilaamme tuulikaapit, suojaamalla tilan viereisessä välikäytävässä olevat äänivahvistimet erillisillä suojilla ja käyttäen itse jatkuvasti henkilökohtaisia hengityssuojaimia. Kuljetimme tätä tasoa, suojaamisen ja suojautumisen tematiikkaa mukana koko prosessin ajan. Annoimme sen määrittellä työskentelyämme ja teoksemme rakentumista. Joihinkin suojautumisen osa-alueisiin jopa tietoisesti tartuimme ja paisutimme sekä liioittelimme suhtautumistamme niihin. Tuulikaappien osalta me esimerkiksi rakensimme tarvittavat pölynkulkeutumisen estävät tuulikaapit työskentelytilamme molempien ovien sisäpuolelle, mutta lisäksi teimme ylimääräisen tuulikaapin (jolla ei ollut mitään pölyteknistä virkaa) työskentelytilamme ulkopuolelle – lisäämään vaikutusta tilan olemassaolosta. Rakensimme myös tilan ulkopuolelle muovisen putkilon, joka on tuttu remonttikohteista, jossa ilmaa poistetaan rakennuksen sisältä. Itse liitän tällaiseen putkeen ajatuksen siitä, että putkesta tuleva ilma on ehkä jollakin tapaa haitallista, koska se pitää remonttitilasta poistaa. Tällä tavoin me siis feikisti liioittelimme tilamme hengitysilman puhdistamista.



“ilmanpuhdistusputki” ja tuulikaappi kuva: Joel Härkönen

Taide tapahtuu. Kirjoitin aiemmin taiteesta ja sen tapahtumisesta. ”Taide tapahtuu niissä hetkissä, kun joku arkinen ja banaali muuttuu, transformoituu joksikin toiseksi – saa kokijansa näkemään hetken toisin.” Haluaisin yrittää liittää ajatuksen tästä koskemaan

myös teoksen valmistamisprosessia, eikä ainoastaan taiteen kokemisen hetkeä. Tässä kohtaa taidehan nimittäin tapahtuu arkisen olosuhteen ehdoilla, eli Teatterikorkeakoulun säännökset ja rajoitteet muuttuvat käsittelyssämme taiteeksi. Yritän tällä ”taide tapahtuu”- letkautuksella tehdä näkyväksi nimenomaan sitä teoksemme prosessia, jossa arkipäivän elementit ovat vahvasti antaneet taideteoksemme toteuttamiselle muodon lisäksi sisällöllisiä merkityksiä. Tällöin tapahtuu fuusio, jossa arjen rajoitteet ja olosuhteet on mahdotonta erottaa lopullisesta taideteoksesta. Tuulikaappi on yhä tuulikaappi, joka estää työskentelystämme syntyvän pölyn leviämisen rakennuksen muihin tiloihin, mutta se on samaan aikaan myös osa taideteoksemme esteettistä (jotain muuta) maailmaa.

Yllä oleva kuva meidän tilamme edessä olevasta tuulikaapista on itseasiassa oiva esimerkki ”perinteisen” teatterin ja meidän ajattelumme välillä. Viereisessä studiossa oli meidän prosessimme aikoihin meneillään näyttelijäntaiteen laitoksen musiikki- ja tanssiteatterin kurssiesitys. Kuten kuvasta näette, on heidänkin oven edessään eräänlainen väliaikainen tuulikaappi. Tämä mustasta molton-kankaasta ja metallirungosta rakennettu tuulikaappi on käsittääkseni siinä siitä syystä, että esityksen aikana esiintyjät kulkevat ovesta sisään ja ulos ja molton-kankaalla estetään tilan ulkopuolelta tulevat valo- ja äänivuodot, jotta tilan sisällä tapahtuva taideteos ei häiriintyisi. Tässäkin tapauksessa tuulikaapilla on nähdäkseni funktionaalinen merkitys, mutta se ei kuitenkaan ole osa teoksen esteettistä maailmaa, tai ainakaan itse en mieltäisi sitä osaksi sitä. Musta molton tavataan nähdä merkitykseltään ”neutraalina” perinteisen teatterin kontekstissa. Se on merkki ikään kuin sille, että ”leikitään, että tässä ei ole mitään verhoa, tämä verho on pimeys – tai tyhjiys vailla merkityksiä, jonka takaa näyttelijä ilmestyessään astuu arkitodellisuudesta näyttämön maailmaan, *johonkin toiseen*.” Minimalistisen ja materiaalisen taiteen hengessä rakenteiden läpinäkyvyys ja tietoisuus itsestään itseasiassa tuhoaa mahdollisuuden käyttää mustaa moltonia ”neutraalina”. Se kantaa itsessään valtavan kasan merkityksiä. Voisikin joskus olla kiinnostavaa tehdä esitys, jonka keskiössä ovat mustat verhot itsessään! Sivupolku sikkseen, jatketaan prosessin purkua.

Lisäksi päätimme arjen yllätyksiltä suojautumisen hengessä dokumentoida pienillä GoPro-videokameroilla koko prosessimme. Tämä siltä varalta, jos pandemian takia työskentelymme keskeytyisi, niin voisimme videomateriaalista valmistaa jonkinlaisen taideteoksen, joka soveltuisi minun ja VV:n taiteelliseksi opinnäytteeksi. Minulla oli kypärässäni jatkuvasti yksi kamera, joka tallensi yhden kuvan sekunnin välein sekä

tilassamme oli yksi kamera, joka tallensi yhden kuvan 60 sekunnin välein. Lopulta päädyimme käyttämään kuvattua materiaalia KONEEN orientaatio-osuudessa⁸.

Taide tapahtuu.

Tiistaina, toisena työskentelypäivänämme, 15.9.2020 otimme vastaan rautakauppa Hartmannilta tilaamamme puutavaratilauksen. Alla oleva tilausvahvistus on prosessimme kannalta tärkeä dokumentti. Se on yksityiskohta. Se on osa prosessia. Se on jotakin kirjallista, jota teoksestamme on jäänyt jäljelle. Jos esityksemme olisi ollut näytelmä, voisi tilausvahvistus olla sen synopsis. Dokumentin nostaminen osaksi tämän opinnäytteen sisältöä on myös osa yritystäni tutkia teatterissa tapahtuvan arkipäivän, taiteen kannalta usein periferiassa olevien, prosessien nostamista itse taiteen keskiöön. Tämä on loistava esimerkki siitä.

| HARTMAN 1862 | | TILAUSVAHVISTUS | | Sivu 1 (1) | | | |
|---|---|--|-----|--|---------------|-----------|--------------------|
| Toimitusosoite 117028 TAIDEYLIOPISTO/TEATTERIKORKEA KOULU HAAPANIEMENKATU 6 00530 HELSINKI FINLAND | | Päivämäärä 09.09.2020 | | Tilauksen numero 6906683 | | | |
| Tilausasiakas 117028 TAIDEYLIOPISTO/TEATTERIKORKEA KOULU HAAPANIEMENKATU 6 00530 HELSINKI FINLAND | | Toimitustapa AUTOKULJETUS ESPOO | | Toimitusehto CIP KULJ. JA VAK.MAKSETTU HELS. | | | |
| Asiakkaan tilausnumero Teak / Tuottajat / Kone Merkki | | Myyjä JOONI KANNUSMÄKI Puh. +358 50 3625 137 Email jooni.kannusmaki@hartman.fi | | Laskutusasiakas 117028 TAIDEYLIOPISTO/TEATTERIKORKEA Vesa Rämä HAAPANIEMENKATU 6 00530 HELSINKI FINLAND | | | |
| Asiakkaan tilausnumero Teak / Tuottajat / Kone Merkki | | Maksuehto 14 PV NETTO | | Välitustyskorko 16,00% | | | |
| Ajo 150920 klo 10-16 p. 040 833 3710 Sinen | | | | | | | |
| Rivi | Tuote | Määrä | Yks | Toim.pv | Ä-hinta (EUR) | Ala-% | Summa (EUR) |
| 5 | KL05 VILUPUU VS-TOLPPA 39X96X4200 6430058761723 | 120,00 | KPL | 15.09.2020 | 6,15 | | 738,00 |
| 10 | KZ90 OSB3 SR 9X1197X2500 6430058761327 | 149,50 | M2 | 15.09.2020 | 3,02 | | 451,12 |
| 15 | CN94 PUUTAVARA MITALL 20X45 KUUSI VL RIMA | 200,00 | M | 15.09.2020 | 0,28 | | 56,96 |
| 25 | AZ27 LEVYLAVA | 1,00 | KPL | 15.09.2020 | 10,90 | | 10,90 |
| 30 | AAS2 C.H-RAHTI | 1,00 | KPL | 15.09.2020 | 80,65 | | 80,65 |
| | | | | | | | Määrä (EUR) |
| Rivien arvo yhteensä | | | | | | | 1337,62 |
| Maksettavaa yhteensä | | | | | | | 1337,62 |
| Hinnat arvonlisäverottomia | | | | | | | |
| HARTMAN HARTMAN RAUTKA OY PL 59 05101 VAASA FINLAND | | Puh. +358 50 3625 137 Faks | | Yhtymä | | 0028048-1 | |
| | | jooni.kannusmaki@hartman.fi | | | | | |

kuva: Joel Härkönen

⁸ Viittaan orientaatio-osuudelle KONEEN alkuosaan, joka tapahtuu Teatterikorkeakoulun aulaan ennen varsinaista "esitystä". Katsojat ohjataan katsomaan esitystilamme edessä olevasta televisiosta kuvamateriaalia, joka oli koostettu näistä GoPro-kameroiden tallentamasta materiaalista. Lisää tästä myöhemmin.



Ohjaajaopiskelija Joel Härkönen istuu kertopuupinon päällä. kuva: Veli-Ville Sivén

Tässä välissä olisi ehkä hyvä hetki huomauttaa, että olimme työryhmänä yhdessä Teatterikorkeakoulun puvuston Nina Paakkunaisen kanssa tulleet siihen tulokseen, että työskentelemme pukeutuneina yllä olevassa kuvassa näkyvään asuun. Miksi? Käytännön syistä. Lähdimme tekemään taideteosta, jonka ainoa konkreettinen lähtökohta oli puutavaran työstäminen ja rakentaminen, *oikeesti tekeminen*. Tämä lähtökohta ohjasi prosessin valintoja melko yksiselitteisesti. Tietysti keltaisessa huomiovärissä oli myös jotakin, joka miellytti meidän kolmen esteettistä silmää. Lisäksi asu on ”valeasu”, se on totta ja samaan aikaan sillä ei ole mitään tekemistä todellisuuden kanssa. Voisin kutsua työvaatteitamme muillakin nimillä, esimerkiksi rooliasu, työvaatteet tai raksavaatteet. Haluan termillä ”valeasu” tuoda näkyväksi sen leikin, jota asu kantaa sisällään. Samaan aikaan vaatteilla oli funktionaalinen merkitys: me oikeasti rakensimme tilassamme rakennelmaa, jolloin asuvalintamme oli perusteltua (vaatteet ovat kestäviä, niissä on paljon taskuja työkaluille jne.) Toisaalta olisimme voineet rakentaa rakennelmaamme myös alasti tai eläinpuvuissa, mutta päätimme valita juuri nämä vaatteet siitä syystä, että olimme kiinnostuneita myös siitä, miten ne saavat meidät näyttämään myös ”oikeilta raksatyypeiltä”, jotka voisivat olla pukeutuneina näihin vaatteisiin siksi, että heidän työturvallisuussäännösten takia on pakko. Me siis leikimme raksatyyppejä olematta oikeita raksatyyppejä, mutta kuitenkin samalla teimme oikeita raksahommia.

4.4. VALEASU, TAIDE TAPAHTUU MYÖS PROSESSISSA.



Veli-Ville ja Atte ajamassa *KONETTA*, kuva: Joel Härkönen

Samaan aikaan, kun teimme esitystämme Teatterikorkeakoululla, oli Teatterikorkeakoululla ja sen ympäristössä mittavat remontit meneillään (mm. Kuvataideakatemia uudisrakennus Sörnäisten rantatiellä, Teakin kirjaston uudistaminen ja Hämeentien/Haapaniemenkadun valtava katuremontti). Tämä tarkoitti sitä, että rakennuksessa ja sen ympäristössä ei liikkunut enää pääsääntöisesti taideopiskelijoita, taideopettajia ja taidekoulun työntekijöitä. Tilaan olivat heidän lisäksi ilmestyneet moninaiset rakennusalan ammattilaiset eli ”raksatyypit”.

Ajattelen, että meidän teoksemme taiteellinen ja performatiivinen prosessi alkoi jo ensimmäisestä harjoituspäivästä alkaen. Päätimme työryhmänä, että pukeudumme kaikkina työskentelypäivinä työasuhiimme. Se oli meille jostakin syystä kovin tärkeää. Koimme tärkeäksi joka päivä merkata työskentelyn alkamisen ja loppumisen. Se onnistui selkeästi ja yksinkertaisesti päivän aluksi pukemalla ja päivän päätteeksi riisumalla työvaatteet. Työasumme voisi varmasti nähdä myös perinteisenä rooliasuna, mutta kammoan sanan käyttöä, sillä en koe, että olisimme olleet selkeästi missään roolissa tehdessämme työtämme. Olimme lähtökohtaisesti omat itsemme, siksi

”valeasu” tuntuu mielestäni paremmalta termiltä. Valeasu kaikessa hassuudessaan muistuttaa minua ehkä lapsuuden leikeistä, kuinka vakoillaan vanhempiaan ja vanhemmat esittävät, etteivät tajua meidän vakoilevan. Jotain samaa on koko siinä ajatuksessa, että kuljeskelimme ympäriinsä Teatterikorkeakoulua hassuissa raksa-asuissamme ja kuvittelimme, että ihmiset ympärillämme eivät tajua meidän leikkivän...

Lisäksi teimme sopimuksen siitä, että mitään asiaa ei saa lähteä toimittamaan yksinään. Aina on kuljettava vähintään kahden hengen ryhmässä⁹. Kaikki, jotka ovat tehneet opiskelijatöitä Teatterikorkeakoulussa tietävät varmasti sen, että aika paljon pitää kävellä paikoista toiseen ympäriinsä milloin kysymään mitään ja milloin hakemaan jotakin piuhaa tai työkalua. Tätä toimintaa meidän prosessissamme oli paljon. Lisäksi suojakypärääni kiinnitetty GoPro-kamera tallensi tämän kaiken koko prosessin ajan. Kuvaamisen näkökulmasta oli myös hyvä, että liikuimme joukkona, jotta kuvissa näkyy aina joku työryhmäläisistämme.

Harjoitusprosessiamme voisi katsoa performatiivisesta tai esityksellisestä näkökulmasta monessakin mielessä. Yritän kuvailla joitakin ajatuksiani asiaan liittyen.

Eero-Tapio Vuori esitteli RIPA (Relational, immersive and participatory approaches)-kurssilla Juha-Pekka Hotisen ajatuksen esitykseen tarvittavien komponenttien minimistä. Esityksen muodostamiseen tarvitaan vain kaksi asiaa: kesto ja katseen suunta, *look at this way* (Härkönen 2021.) Katson tämän ajatuksen läpi harjoitusprosessiamme esityksenä.

Tässä tapauksessa harjoitusprosessimme kesto toimi myös tämän esityksellisen kokonaisuuden kestonä.

”Look at this way”. Miten tämä määrittyy tässä ”esityksessä”? No – me olimme pukeutuneet huomioväreihin sekä toimintamme oli usein huomiota herättävää – saatoimme tehdä kovaäänistä rakennustyötä joko työskentelytilassamme ovet auki tai tilamme ulkopuolella Teatterikorkeakoulun aulassa tai roudata isoja määriä puutavaraa ja työkaluja samaisessa aulassa. Aula on kuitenkin pääsääntöisesti varattu oleskeluun, ruokailuun, läpikulkuun ja ehkä satunnaiseen työskentelyyn. Rakennustyöt ja kovaääninen remontointi yleensäkin nähdään elämässämme häiriönä ja niin se on mielestäni myös Teatterikorkeakoulussa. Omaanikin opiskelua viime vuosina on jatkuvasti häirinnyt erilaisten Teatterikorkeakoulua ympäröivien rakennushankkeiden

⁹ Tämä juontaa kokemuksemme raksatyypeistä ja heidän tavastaan liikkua paikasta toiseen aina vähintään kahden hengen ryhmässä.

äänisaaste. Kiinnostavaa oli nostaa kysymys häiriöstä (materiaalista, joka on usein taiteen kannalta periferiassa) taiteellisen työskentelyn piiriin. Onko se sallitumpaa ja hyväksytympää Taideyliopiston kontekstissa, kun sitä tekevät taiteilijat?

Lisäksi osa katsojista (katsojat määrittellään seuraavassa kappaleessa) tiesi, että me olemme taideopiskelijoita, jotka työstävät taiteellista opinnäytettään näihin samoihin aikoihin tässä samassa paikassa, jolloin he osasivat ehkä epäillä meidän puuhailevan jotakin performatiivista.

Mikä toimi näyttämönä tässä ”esityksessä”? Teatterikorkeakoulun päärakennus, Kookos, toimi meidän näyttämönämme. Miksikö vain Teatterikorkeakoulun päärakennus? Astuessamme ulos tästä kontekstista, katoaa meistä työryhmäläisinä se piirre, joka määrittää meitä raksatyypin-ulkomuotomme lisäksi myös jonakin muuna, taideopiskelijoina. Tällöin meissä ei ole sitä samaa kiinnostavaa kaksoisvalotusta, joka meissä on läsnä pyöriessämme Teatterikorkeakoululla.

Keitä olivat ”katsojat”? Katsojien roolissa, heidän tietämättään kylläkin, toimivat kaikki opiskelijat ja työntekijät – meille tutut, puolitutut sekä meille tuntemattomat ihmiset kohdistivat meihin katseensa. Tässä katseessa olennaista oli se, että kukaan ei ehkä varmasti osannut sanoa, että mistä meidän kolmen raksatyypin hahmoissa oikein onkaan kyse. Emmehän me osanneet, emmekä vielääkään osaa, sitä täysin tyhjentävästi itsekään selittää. Joku voisi väittää, että me vain esitimme raksatyyppejä, me emme olleet oikeasti tekemässä mitään remonttia missään. Me olimme nikkaroimassa taiteen kontekstissa jotakin väliaikaista, joka rakennetaan ja puretaan vain taidetta varten.

Mutta mikä tekee touhustamme silti taidetta? Miksikö katse asettuu ambivalentiksi? Ensinnäkin siitä syystä, että on erikoista, että kolme taideopiskelijaa ovat pukeutuneet asuihin, jotka esittävät täysiverisiä rakennustyöntekijöitä. ”Normaaleissa” olosuhteissa, eli tilanteessa, jossa Teatterikorkeakoululla ei parveile täysiverisiä, eli oikeita, todellisia, rakennustyöntekijöitä, olisi meidät ollut helppo ohittaa vain ajatuksella ”no nuohan ovat vain jotakin rooliasuja”. Sillä koulumme käytävillä törmää välillä vaikka mihin ”kummajaisiin”. Mutta nyt, kun asetumme samaan aikaan kahteen koulussa pyörivään joukkoon: identiteettimme ja historiamme takia taideopiskelijoihin, mutta samaan aikaan valeasumme takia myös täysiveristen rakennustyyppien joukkoon, olemme ikään kuin kahden maailman välissä. Olemme samaan aikaan arkinen, mutta myös jotakin muuta. Taidejoukon tyypit tunnistavat meidän olevan yhä taideopiskelijoita, eikä esityksemme raksatyypeistä mene varmasti ainakaan sataprosenttisesti läpi (vaikka jotkut kanssaopiskelijamme olivatkin ihmetelleet, että olemme kenties palkattuna tekemään meneillä olevaa remonttia ja vahtimestarit

ihmettelivät, että mitä studiossamme remontoidaan, kun he luulivat, että siellä on produktion harjoitukset meneillään). Valeasu toimi myös siinä mielessä valeasuna, että kokemuksemme kuljeskelusta Teatterikorkeakoulussa näissä asuissa teki meistä nopeasti näkymättömiä – meille kovin tututkaan ihmiset eivät aina tunnistaneet meitä kävellessään meitä vastaan tai meidän ohitsemme.

Toisaalta raksatyypit varmastikin tunnistavat meidät myös siinä mielessä, ettemme ole täysin heidän porukkaansa¹⁰. Molemmissa tapauksissa jokin arkinen muuttuu ainakin hetkeksi katsojan mielessä ”joksikin muuksi”.

Taide tapahtuu.

ONKO TÄMÄ KUITENKIN HARHALUULO?

Vai. Olivatko tässä meidän performanssissamme katsojina sittenkin vain me, sen tekijät, meidän työryhmä? Muokkasimmeko me todellisuutta itseämme varten asettamalla itsemme uuteen positioon suhteessa näihin eri ympyröihin? Meistä oli kiinnostavaa kuljeskella valeasussa ympäriinsä ja katsella ihmisten reaktioita, tutkia siten, miten ystävämme ja opiskelutoverimme eivät tunnista meitä oudoissa ”vaatteissamme”. Harhaluuloisesti me ehkä myöskin kuvittelimme, että raksatyypit näkevät meidät osana heidän porukkaansa.

Ehkäpä tätä projektimme performatiivista osiota voisi tutkia Eero-Tapio Vuoren kehittämän experimance eli kokemusesitys-käsitteen kautta.

Kokemusesitys on suomennos englannin kielen termistä experimance. Se tarkoittaa tilannetta ja ilmiötä, jossa esitystaiteellisessa kontekstissa katsojan sisäinen kokemus (experience) ja ulkoinen esitystapahtuma (performance) sulautuvat yhdeksi erottamattomaksi ilmiökentäksi (experimance). Tällöin katsojan tajunnasta (ja myös kehosta) tulee esityksen varsinainen näyttämö. (Vuori 2011.)

Meidän tapauksessamme me olimme kokemusesityksen sekä katsojat että tekijät. Me tarjosimme itsellemme alustan, mahdollisuuden tutkia todellisuutta toisella tavalla. Esitys ei rakentunut mistään varsinaisesta valmistetusta dramaturgiasta, vaan kyse oli nimenomaan siitä, miten me kohtasimme maailman ja todellisuuden esityksellisyyden.

¹⁰ Nyt täytyy sanoa, että sekä nämä taideporukat että raksatyypiporukat eivät tietenkään ole mikään homogeeninen joukko, jossa ei olisi minkäänlaista vaihtelua ja jossa kaikki ajattelisivat, kuten minä oletan näiden joukkojen ajattelevan. Nämä joukot edustavat minulle itse kertomani performanssinarratiivin mahdollisia katsojia, eivätkä ketään todellisia ihmisiä siinä mielessä, että enhän minä mitenkään voisi tietää mitä he ajattelevat.

Miten esimerkiksi meille tuttujen koulutovereidemme suhtautuminen meihin muuttui – mitä se aiheutti meidän tajunnassamme, meidän kokemuksessamme. Tällöin merkitykset eivät ole missään nimessä ennaltamäärätty, eikä niitä oikein voi ennustaakaan, vaan ne syntyvät siinä prosessin, elämän tapahtuessa.

Esitystaide lähtee liikkeelle esityksen käsitteestä, ei siitä että joku esittää jotain (teatterin leimallinen piirre). Toinen esitystaiteelle tyypillinen strategia on katsojan aseman korostaminen teoksen merkityksen muodostumisprosessissa. Useat esitystaideprojektit onkin suunniteltu siitä näkökulmasta, että ne tarjoavat katsojalle mahdollisuuden itse rakentaa oma esityksensä. (Vuori 2011.)

Ehkäpä tämä samankaltainen ajattelu on läsnä työskentelyssäni ylimalkaankin, ajattelu, joka on ominaista esitystaiteelle erona perinteiseen teatteriin, jossa merkitykset ovat usein tavalla tai toisella valmiiksi annettuja tai ainakin kirjallisesti jotenkin määriteltyjä.

4.5. MITÄ KONEESSA TAPAHTUI?

Puran seuraavaksi KONETTA vaihe vaiheelta – kohtaaus kohtaukselta ja samalla avaan lisää KONEEN valmistamiseen johtanutta prosessia. Käytän purkamiseen apuna mm. Hans-Thies Lehmannin ajattelua draaman jälkeisestä teatterista (2009) sekä Timo Heinosen käsitystä postdraamallisuudesta. Jos esitystämme luonnehtii teatteriksi, asettuu se mielestäni keinoiltaan nimenomaan postdraamallisen teatteriin, jonka voi ”...ymmärtää merkitsevän eräänlaista korjausliikettä, joka pyrkii ikään kuin pelastamaan teatterin teatterina teatterille palauttamalla esityksen jälleen teatterin keskiöön: ilmeneminen korvaa representaation ja kerronnan; tapahtuminen, voimat ja intensiteetit syrjäyttävät juoneksi järjestyvän tarinan; liha/ruumis, kuva ja äänet tulevat kirjoitetun sanan sijalle (Heinonen 2009, 18).”

Yritän myös kertoa, miten KONEEN valmistaminen on vaikuttanut ajatteluuni taiteilijana. Erityisesti kiinnitän esitystaiteen hengessä huomiota katsojandramaturgiaan¹¹ ja sen kehittymiseen omassa ajattelussani. Yritän myös kiinnittää KONEEN valintoja kysymykseen minimalismista ja minimalistisista taiteen tekemisen keinoista, joita mm. Pauliina Hulkko esittelee artikkelissaan *Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia* (2018).

Katsojandramaturgian avaaminen on sikäli tietysti hieman vajavaista, että en koskaan ”katsojana” päässyt kokemaan KONETTA, en edes siitä positiosta, josta ohjaaja usein

¹¹ Katsojan dramaturgian on määritellyt esim. Pauliina Hulkko: ”Katsojandramaturgia viittaa katsojan tapaan jäsentää näyttämötapahtumia ja synnyttää oman katsomistapahtumansa merkityksellisyyttä (Hulkko 2013, 109).”

ohjauksensa voi kokea, sillä olin itse näyttämöllä. Tästä syystä käytän analyysissäni apuna KONEESTA tehtyä videotallennetta. Suosittelenkin lukijaa tutustumaan tallenteeseen, jos itse esitys on näkemättä: (<https://youtu.be/B5RrYkxrdGQ>).

Lisäksi puran joitakin merkityksiä, joita KONEEN kohtaukset saattavat nyt jälkikäteen näyttää kantavan mukanaan.

4.5.1. YLEISÖ SAAPUU / ORIENTAATIO

Esittelin jo joskus melko aikaisessa vaiheessa ennakkosuunnittelun prosessia idean, että purkaisimme yleisön saapumisen esitykseen paloihin ja keskittyisimme pelkästään siihen tapahtumien ketjuun, että katsoja tulee katsomaan esitystä. Mitä vaiheita siihen kuuluu? Tässä tapauksessa, kun KONE tapahtui Teatterikorkeakoulussa, vaiheet menisivät yleisellä tasolla jotenkin näin:

- 1) (ENSIKOSKETUS) Katsoja saa jostakin kuulla, että on tällainen tapahtuma, kuin KONE tulossa.
- 0) (SITOUTUMINEN) Katsoja varaa itselleen maksuttoman paikan KONEESEEN.
- 1) (SAAPUMINEN) Katsoja saapuu varaamanaan aikana Teatterikorkeakoulun päärakennukseen osoitteessa Haapaniemenkatu 6.
- 2) (VASTAANOTTO) Katsoja otetaan vastaan, ja merkataan hänen saapumisensa. (Koronan takia kaikkien katsojien nimet oli kerättävä, jotta mahdolliset tartuntaketjut ovat jäljitettävissä)
- 3) ("LÄMPIÖ") Yleensä katsoja käy tässä vaiheessa vessassa ja siirtyy sitten johonkin esitystilan liepeille odottamaan esityksen alkamista. Tähän on katsojan henkilökohtaisesta tavasta käyttää aikaa omassa elämässään riippuen varattuna n. 0–30 minuuttia.
- 4) (SHOWTIME) Lopulta kello on tasan 19.00 (tai muu esityksen alkamisen ajankohta) ja esitys alkaa.

Kaikki yllä olevat kohdat ovat elimellinen osa esitystä. Tai tarkemmin ne ovat osa sitä kokemusta, joka liittyy esityksen kokemiseen – siihen prosessiin, jolloin esitys on tullut elämäsi mukaan. Yllä olevat kohdat ovat orientaatiota ennen varsinaista kirsikkaa, eli itse ”esitystä”. Taide on osa elämää ja taide tapahtuu elämässäsi. Tekijänä tästä täytyy olla ehdottoman tietoinen ja kiinnostunut.

KONEEN tapauksessa orientaatio oli keskittynyt tarkemmin kohtiin 1–4. Joissakin teoksissa myös kohdat -1 ja 0 ovat elimellisen tärkeitä. Näin on mielestäni esimerkiksi esityksissä, jotka perustuvat klassikkoteksteihin tai ovat muuten osa jotakin suurempaa

jatkumoa, jossa perinteillä ja aiemmillä samaa aihetta/materiaalia käsittelevillä teoksilla on iso merkitys käsillä olevan teoksen olemassaololle. Kohta 0 on erityisen tärkeä esityksissä, joiden lippujen hinnat ovat korkeat – esimerkiksi sitoutuminen, eli lipun ostaminen, kuukausien päässä olevaan satojen eurojen sijoitukseen Leijonakuningas-musikaaliin Lontoossa poikkeaa todella paljon ilmoittautumisesta maksuttomaan Teatterikorkeakoulun demoon. En arvota näiden välisyyttä, mutta haluan nostaa esiin, että ne ovat osa elämäsi, joka liittyy teoksen kokemiseen ja siten ovat osa koettavaa taideteosta.

Itselleni KONEEN osalta tekijänä olin kiinnostunut eniten kohdista 1–4, koska niihin minulla oli eniten mahdollisuutta vaikuttaa, sillä kohdat 1–4 tapahtuvat usein katsojien ollessa fyysisesti esityspaikassa. Tällöin katsojan huomion ohjaaminen ja ”vapauksien” rajaaminen on helpompaa. Toki voisin keskittyä teokseni ennakkomarkkinointiin ja siitä jaettaviin materiaaleihin, mutta on aina hyvin epämääräistä, että kuinka paljon katsoja niihin tutustuu ennen saapumistaan. Teatterikorkeakoulussa on lisäksi omat rakenteensa, joihin vaikuttaminen saattaa olla turhan työlästä. KONEEN osalta saimme kuitenkin vaikutettua kohtaan 1) siten, että KONEESEEN ei myydy maksullisia lippuja, vaan paikan sai varata itselleen ilmaiseksi. Tämä omassa ajattelussani laskee teoksemme suorituspainetta. ”Kukaan ei ainakaan ole joutunut *maksamaan* tämän kokemisesta!” Kyse on myös saavutettavuudesta. En usko, että esitysten lipputulot ovat Taideyliopiston budjetissa tuloerä, jota ilman ei tultais toimeen, mutta jo 15 euron lipun hinta voi olla jollekin katsojalle summa, jota ei ole valmis taiteen kokemisesta maksamaan. Jossakin toisessa rakenteessa, jossa lipputuloilla on merkitys, on tilanne tietysti toinen.

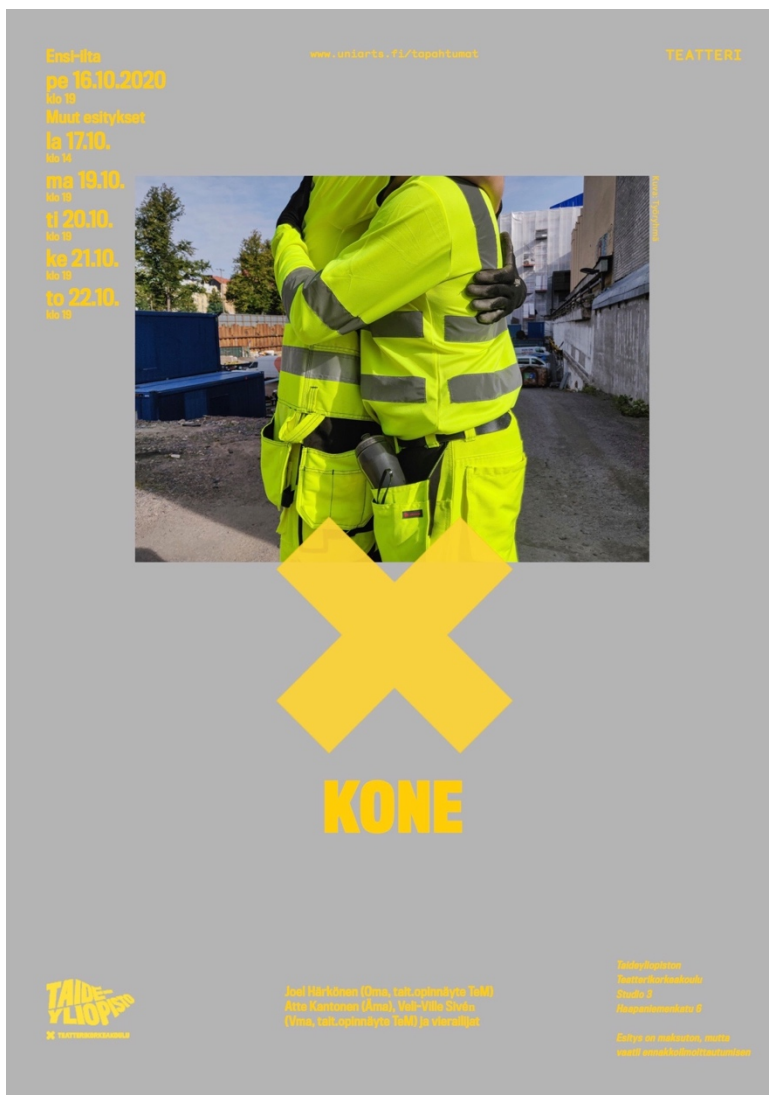
KONEESTA päätimme olla jakamatta juuri mitään ennakkomateriaalia.

”Markkinoinnissa” eli Facebookin tapahtumasivulla, Teatterikorkeakoulun internetsivuilla ja muutamassa Teatterikorkeakoulun sisällä olevassa julisteessa oli ainoastaan yksi kuva, työryhmän tiedot sekä tapahtuman aika- ja paikkatiedot. Mitään ”esittelytekstiä” tai muita kuvia emme halunneet jakaa. Esityksemme merkittävyys ei mielestäni tapahtunut kielellisessä rekisterissä juuri lainkaan, joten myöskään emme halunneet orientoida katsojaa ennakkomateriaalien osalta ollenkaan kielellisen kokemisen suuntaan.

Tietysti teostamme määrittä kielellisesti vahvasti sen nimi, KONE. Olimme tietoisia, että se avaa ihmisen ajattelua moniin suuntiin. Minulle se viittaa esimerkiksi Koneen säätöön sekä samannimiseen hissifirmaan, jonka tuotantotilana Teatterikorkeakoulun päärakennus on joskus toiminut. Tietysti se viittaa myös substantiivina koneisiin,

laitteisiin, teatterikoneeseen yms. Se ehkä ohjaa katsojaa esityksessä seuraamaan kaikkea mikä viittakin koneeseen hieman muita elementtejä tarkemmin (porakone, tuulikone, sirkkeli, savukone yms.)

Julistekuvaan valitsimme kuvan, jossa minä ja VV halaamme Teatterikorkeakoulun pääarakennuksen viereisen työmaan edessä. Miksi? En minä tiedä. Ehkä siihen liittyi ajatus toisinkatsomisesta. Halusimme asettaa raksatyypit halaamaan toisiaan – ehkä se on jotakin, jota emme näe raksatyypien kovinkaan usein tekevän. Ehkä se haastaa ennakkoluulojamme raksatyypeistä.



Nyt jälkikäteen, kun katson julistetta, ihmettelen valtavaa X-logoa keskellä julistetta. Sehän on selvää, että se on Taideyliopiston logo, mutta jotakin ironista on myös siinä, että melkein samaa X-kuviota logonaan käyttää mm. rakennusten purkuja toteuttava Delete-yritys¹². Jotakin irvokasta on myös siinä, että Taideyliopiston logo on kaiken keskiössä, se on ikään kuin leimasin meidän työmme päällä. Markkinoinnissa teoksemme on myöskin määritelty ”teatteriksi” ja ”esitykseksi”, jolla on ”ensi-ilta”.

kuva: Jaana Förström (juliste) ja Atte Kantonen (valokuva julisteessa)

Emme kuitenkaan jaksaneet nähdä vaivaa yrittää määritellä KONE koko Teakin tuotantorakenteessa tavalla, joka piilottaisi sen olemisen ”teatterina” tai ”esityksenä”, kun sitä se väistämättä kontekstinsa takia myöskin oli. Julisteen taittopohja on myöskin

¹² <https://www.delete.fi/>

Taideyliopiston ja Teatterikorkeakoulun tapahtumien yleinen muoto, joka tulee käyttöön automaattisesti, jos työryhmä ei toisin pyydä. Ehkä olisi hyvä kyseenalaistaa julisteen taiton muotoa, jossa nimenomaan Taideyliopiston logo tuntuu vievän kaiken huomion. Onko tapahtumissa kyse Taideyliopiston brändistä vai opiskelijoista ja heidän taiteestaan?

En kuitenkaan aio kirjoituksessani syventyä Taideyliopistoon kohdistuvaan instituutiokritiikkiin sen enempää (vaikka se olisikin tärkeää), mutta voisin ohjata asiasta kiinnostuneen lukijan tutustumaan esimerkiksi kuvataiteilija Tuomo Tuovisen teokseen *Taideskole* (2014)¹³, joka oli osana Kuvataideakatemia lopputyönäyttelyä vuonna 2014. Teoksen keskiössä on nähdäkseni juuri Taideyliopistoon kohdistuva kritiikki, joka nostaa näkyväksi sen, että pelkästään Taideyliopiston huolellisesti ja isolla panostuksella luotu brändi ei välttämättä takaa taiteen laatua, tai että taide olisi syntynyt Taideyliopiston ansiosta, vaan kuten Tuovinen toteaa, syntyy taide yliopiston kontekstissa ”siitä huolimatta” (Tuovinen, 2014.)

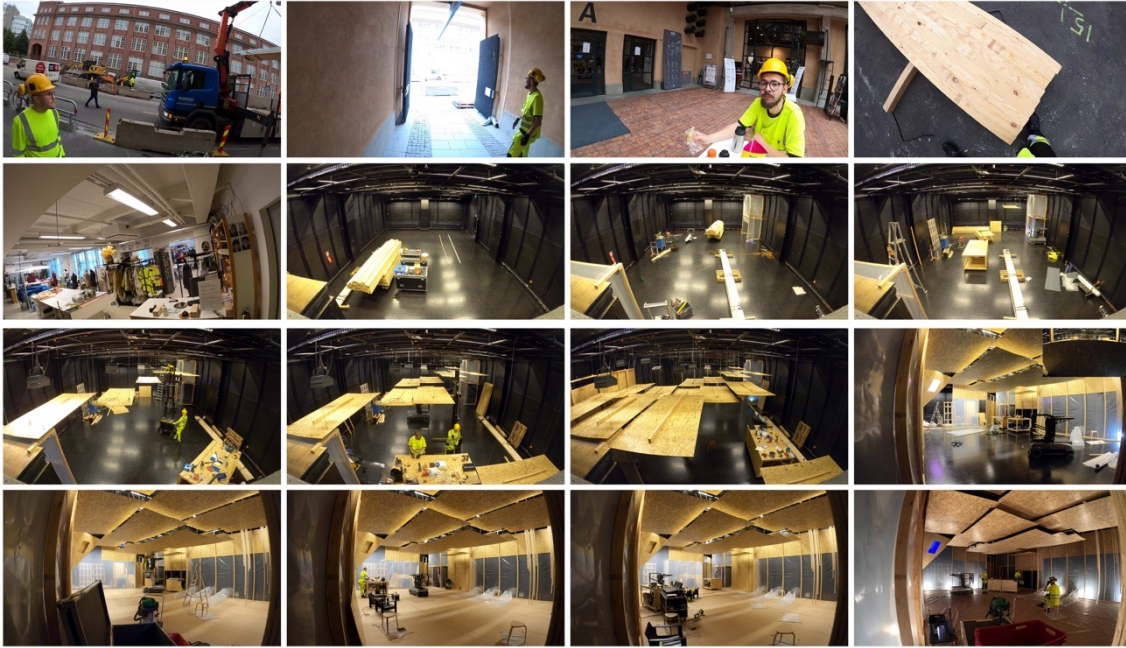
Yllä on kuvattuna ajatuksiani KONEEN orientaation osioista -1) ja 0). Siirryn seuraavaksi purkamaan kohtia 1)–4).

1) (SAAPUMINEN) KONEESSA tapahtui niin, että minä odotin Teatterikorkeakoulun pääovien läheisyydessä sisäpuolella nimilistan kanssa katsojia. Olin pukeutunut valeasuumme.

2) (VASTAANOTTO) Tervehdin jokaista ihmistä, joka tuli sisään pääovista ja kysyin, olivatko he kenties tulossa KONEESEEN. Koen, että jokaisen katsojan henkilökohtainen tervehtiminen luo tapahtumaan tietynlaista merkittävyyttä. Ihmiset usein hämmentyneinä (koska raksatyyppejä puhutteli heitä) vastasivat joko kyllä tai ei. Myönteisen vastauksen saadessani toivotin katsojan tervetulleeksi, varmistin henkilöllisyyden koronalistauksen takia (sanallinen varmistus riitti) ja annoin jokaiselle ”ohjekirjan” (eli käsiohjelman) ja kehotin tutustumaan siihen. Lisäksi osoitin katsojille esitystilamme edessä olevan television, jossa pyöri loopilla GoPro-kameroille kuvattu timelapse-video (kesto n. 11 min) tilamme rakentamisen prosessista. Kehotin katsojaa tutustumaan videoon. Vastasin myös katsojien kysymyksiin. Tässä vaiheessa pyrin olemaan mahdollisimman ”oma itseni” – vaikka katsojat tietysti lukevat minut kontekstin (Teatterikorkeakoulu, saapuminen teatteriesitykseen, valeasu) takia myös

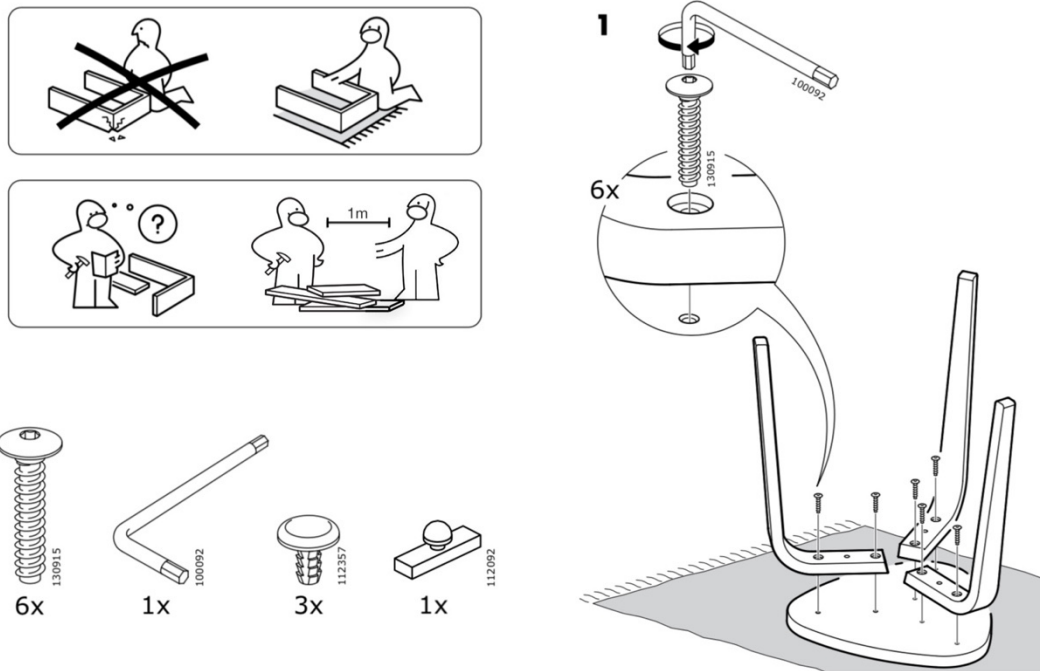
¹³ Ks. <http://tuomo.hevosburger.net/taideskole/> ja <http://web.uniarts.fi/www.kuvankevat.fi/2014/index.php/fi/taitelijat748c.html?id=44:tuomo-tuovinen&catid=9>

”joksikin muuksi”. Kerroin myös, että seuraavat ohjeet katsojat saavat yhteisesti kello 19.00 studion edessä.



ruutukaappauksia timelapse-videosta kuva: Joel Härkönen

3) (”LÄMPIÖ”) Katsojat usein kävivät vessassa, juttelivat tuttujen kanssa, lueskelivat ohjekirjaa ja katselivat videota studion edessä. Koen tärkeäksi, että katsojalle on ehdotettu jonkinlaista tapaa odotella varsinainen esityksen alkamista. Itse koen katsojana usein jonkinlaista levottomuutta ja jopa kiusaantuneisuutta ennen esityksiä tapahtuvissa oudoissa sosiaalisissa tilanteissa esityspaikkojen lämpiössä. KONEEN tapauksessa myöskin ohjekirja ja timelapse-video olivat tärkeä osa teoksen kokonaisuutta. Ne virittivät katsojaa tapahtuman ”maailmaan” – kyse ei ole kielellisistä keinoista – vaan jostakin muusta, ehkäpä kuvallisista ja tapahtumallisista aineksista, jota ohjekirja (jossa on kuvattuna Ikea-jakkaran kokoamisohje, mutta myös joitakin perinteisen käsiohjelman materiaaleja, kuten kiitokset ja inspiraation lähteet lyhyinä tekstimateriaaleina) ja timelapse-video ehdottavat.



2 Joel Härkönen (Oma, tait.opinnäyte TeM), Aite Kantonen (Ääni), Veli-Ville Sivén (Väri, tait.opinnäyte TeM),

ja vierailijat.

Kesto: n.60min E-l:16.09.2020 Studio 3, Teak 3

KONEEN ohjekirjan (käsiohjelma) sisäaukeama kuva: Veli-Ville Sivén



katsojat katselevat telkkaria ja odottelevat lisäohjeita kuva: Joel Härkönen

4) (SHOWTIME) Kello 19.00, kun olin varmistunut siitä, että kaikki katsojat ovat paikalla, siirryin pääovilta studion eteen, suljin television, jossa vielä pyöri timelapse-video ja aloitin katsojien ohjeistamisen, varsinaisen esityksen orientaatio-osan.

Yritimme haastaa teoksellamme perinteistä teatteriesityksen katsomisen tapaa¹⁴. Pyrkimyksemme oli tehdä itse katsomisen prosessi näkyväksi ja dekonstruoida sitä. Tarkoituksena oli tuoda itse esitykseen saapumisen prosessi isoksi osaksi itse teosta ja sen kokemista. Siksi koimme työryhmänä, että katsojalle tuli olla jatkuvasti todella selkeät sävelet siitä, mitä häneltä odotetaan ja mikä on hänen tehtävänsä. Tällä tavalla, jopa alleviivaamalla jokaista vaihetta (kynnystä), joka liittyy esimerkiksi siirtymiseen lämpiöstä esitystilaan, koen, että katsoja alkaa kääntää huomiotaan juuri sinne, minne me haluamme, itseään kohti.

Aloitin ohjeistamisen ensin pyytämällä katsojia siirtymään kuvassa näkyvien muuttolaatikoiden äärelle. Jokaiselle katsojalle oli oma laatikko, joka vastaisi perinteisessä teatterissa käyntiä narikassa, mikä yleensä tapahtuu jo kohdassa 3) (LÄMPIÖ). Ennen laatikoihin liittyvää ohjeistusta annoin nähdäkseni esityksen tärkeimmän kielellisen orientaation osan:

Mä kerron ihan nopeasti tästä illan kulusta. Tää menee niin, että ensiksi me rakennetaan jakkaroita yhdessä, sitten me rakennetaan penkki ja lopuksi juodaan kahvit. Ja tähän menee semmonen tunti.

Yllä oleva puheenpätkä oli käytännössä se, mitä esityksessä tapahtuu. Se oli esityksen tarina (mitä tapahtuu) ja juoni (missä järjestyksessä asiat tapahtuvat). Kun haastetaan perinteistä katsomisen tapaa, koen, että tällaisissa asioissa kannattaa olla läpinäkyvä ja yksinkertainen. KONEESSA kyse ei ollut niinkään siitä, mitä siellä tapahtuu, mitä me siellä tehdään, vaan kysymys on enemmänkin siitä, miten jokainen katsoja sen kokee. Esitysten tapahtumisen ennalta paljastaminen on osa taiteen minimalistisia keinoja. ”Rakenteen läpinäkyvyys luonnehtii myös nykyesityksiä, joissa kokonaiskomposition ja osarakenteiden paljastamista käytetään yhtenä dramaturgisena taktiikkana (Hulkko, 2018, 118).”

¹⁴ Tapa, jossa katsojat tulevat teatterirakennukseen, odottelevat, että esitys alkaa ja n. seitsemän aikoihin ja viimeistään kolmannesta kellonlyönnistä siirtyvät istumaan katsomoon, joka on yleensä vähintäänkin valollisella rajauksella erotettu näyttämöstä, omalle istuimelle, jolla istutaan hiljaa seuraamassa, mitä kaikkea näyttämöllä oleville fiktiivisille hahmoille tapahtuu. Tätä jatketaan niin kauan kuin katsomossa ei ole valot päällä. Lopuksi taputetaan, nouseaan ylös ja lähdetään kotiin. Joissakin esityksessä väliaika tarjoaa katsojien laumalle jotakin tekemistä, he saavat vähän jaloitella, jutustella, käydä vesikissä ja ehkä syödä ja juoda jotakin.

Tämän jälkeen ohjeistin katsojia ottamaan muuttolaatikosta huomioliivin ja muovipakkauksessa olevan kasvomaskin ja siirtämään ne lattialle. Muovilaatikkoon pyysin katsojia laittamaan henkilökohtaiset tavaransa, joita he eivät tarvitse ”vierailun aikana”, eli takit ja reput jne. Kerroin myös, että kollegani (Atte ja VV ilmestyivät tässä vaiheessa katsojien nähtävälle) vievät laatikot turvaan lukittujen ovien taakse ja että ne tuodaan ”vierailun” päätteeksi takaisin.

Itse koen usein hämmennystä ja pientä stressiä sen edessä, jos esitykseen saapuessa minulle ei ole osoitettu narikkaa tai muuta ”turvallista” paikkaa ulkovaatteilleni ja muille tavaroilleni, joita en tarvitse esitystä katsoessani. Tilanne on usein tämä varsinkin Teatterikorkeakoulun esityksissä. En missään nimessä tekijänä itse halua, että tällaiset triviaalit arjen tekniset asiat tulevat teoksen ja katsojan väliin. Tällaisissa hetkissä nousee esiin henkilökohtainen suhteeni meidän teokseemme. Yritän omissa teoksissani nostaa esiin ja korjata minua katsojana häiritseviä tekijöitä tai elementtejä. Täten minun henkilökohtaisuuteni ei välttämättä tule toteen niinkään esitysten sisällöissä, vaan niiden muodoissa.

Miksi käytimme sanaa ”vierailu”? Pyrimme kaikessa kielellisessä ilmaisussa välttämään KONEEN määrittelemistä esitykseksi, tapahtumaksi tai teokseksi, koska emme me osanneet itsekään laittaa sitä varsinaisesti mihinkään olemassa olevaan taideteosten lokeroon tai kategoriaan. Nyt jälkikäteen ajattelen, että KONE operoi jossakin teatteriesityksen, tanssin, esitystaiteena ja installaation rajapinnoilla. Pyrimme pitämään kielen kiinni konkretiassa niin pitkälle kuin mahdollista – siksi ”vierailu” oli mielestämme tapahtumaamme parhaiten kuvaava sana. Missään vaiheessa emme kutsuneet KONETTA esitykseksi tai teokseksi. Puhuimme aina vain joko KONEESTA tai vierailusta. En varsinaisesti tiedä, oliko tällä lopulta katsojalle juurikaan väliä, sillä pelkästään Teatterikorkeakoulun konteksti (ja esim. juliste) ja tapahtuman ennalta määrätty kesto ohjaavat katsojaa katsomaan KONETTA nimenomaan teatteriesityksenä, eikä esimerkiksi installaationa, jota se mielestäni myös paljolti oli. Ja olihan kyse esityksestä, pakko se on myöntää, mutta välttelemällä määrittelyä teimme ehkä mahdolliseksi ainakin meille tekijöinä miettiä ylipäänsä kysymystä siitä, mitä on esitys ja siten asettaa KONE osaksi esitystaiteen jatkumoa. Tanssiesityksen viittaa KONEESSA kantaa mielestäni erityisesti sen suhde kieleen, tai pikemminkin oma kokemukseni tanssiesitysten kontekstissa nähdyistä monista teoksista, jotka eivät perustu kieleen tai sen ympärillä toimiviin konstruktioihin.

Emme myöskään missään vaiheessa määritelleet sitä, keitä me, raksatyyppejen vaatteisiin pukeutuneet hahmot, olimme. Kielellisessä rekisterissä viittasimme

toisiimme kollegoina, emmekä esimerkiksi nimillämme tai joillakin keksityillä roolihenkilöiden nimillä. Tällä tavalla pidimme koko ajan auki mahdollisuuden katsoa meitä ”omana itsenämme” tai ”joinakin muina”. Jätimme tietoisesti mahdollisemman paljon tilaa katsojan omalle tulkinnalle, nähdä tilanteen merkitys ainoastaan siinä hetkessä tapahtuvana, eikä mihinkään muualle viittaavana toimintana.

Lehmann puhuu draaman jälkisen teatterin ominaisuuksista, kategorioista ja tyyleistä¹⁵, joista yksi on *konkreettinen teatteri*, josta Lehmann kirjoittaa mm. näin:

Siinä missä Aristoteleen määrittämä mimesis herättää tunnistamisen halun ja päättyy aina johonkin tulokseen, draaman jälkeisessä teatterissa havainnot liittyvät aina avoimina oleviin kysymyksiin, nähty ja kuultu sekä mahdollinen käsittäminen siirtyvät aina myöhemmäksi. – – Draaman jälkeinen teatteri painottaa niin kovasti päättymätöntä ja päättymättömyyttä, että se luo oman ”havaitsemisen fenomenologiansa”, joka ilmenee jäljittelemisen ja fiktion periaatteiden hylkäämisessä. Näyttelemisen hetkessä synnytettyinä konkreettisena tapahtumana muuttaa perusteellisesti havaitsemisen logiikkaa ja havaitsevan subjektin asemaa, sillä representatiiviseen järjestykseen ei voi enää tukeutua. (Lehmann 2009, 173.)

Lehmann puhuu näyttelemisestä hetkessä tapahtuvana. Alun ohjeistusta voisi tarkastella myöskin kysymyksenä: miten siinä näyteltiin? Tarkoitus ei ole esittää mitään tai viitata mihinkään muualle kuin siihen hetkeen, jossa ollaan. Kohtauksella on periaatteessa vain funktionaalinen merkitys. Katsojille ei myöskään täysin selviä (eikä mielestäni koko esityksen aikana), että miksi ihmeessä nämä raksatyypit ovat täällä puuhaamassa näitä juttuja, jolloin Lehmannin hengessä ”...draaman jälkeisessä teatterissa havainnot liittyvät aina avoimina oleviin kysymyksiin, nähty ja kuultu sekä mahdollinen käsittäminen siirtyvät aina myöhemmäksi (Lehmann 2009, 173).” Tällä tavoin KONEKIN toimii, se ei missään vaiheessa sinänsä määrittele, että mitä se tarkoittaa, että kukaan tekee mitään, me vain teemme, jolloin merkitysten muodostuminen siirtyy tuonnetun sekä katsojan että meidän tekijöidenkin tapauksessa.

Alun ohjeistuksessa pyysin katsojaa myös pukemaan päälleen tarjoamamme huomioliivit sekä hengityksensuojaimet. Koronan takia kaikilla katsojilla oli jo usein Teatterikorkeakoulun rakennukseen saapuessaan omat kasvomaskit kasvoillaan. Syy

¹⁵ ”Draaman jälkeisen teatterin ”tyyliä” tai paremminkin tyylipiirteiden palettia luonnehtivat seuraavat tuntomerkit: rinnasteisuus, simultaanisuus, leikittely merkkien tiheydellä, musiikillistaminen, visuaalinen dramaturgia, ruumiillisuus, toden mukaantulo sekä tilanne/tapahtuma (Lehmann 2009, 154).”

uusien kasvomaskien tarjoamiseen löytyy myöskin konkretiasta ja prosessista. Aiemmin mainitsemani Teatterikorkeakoulun hysteerinen suhtautuminen puupölyyn vaati, että jos esityksessä tuotetaan puupölyä esim. sirkkelöimällä (kuten tapahtuikin), täytyy jokaisella katsojalla olla asianmukainen puupölyltä suojaava hengityksensuojain. Katsojille emme kertoneet muuta, kuin, että haluamme heidän käyttävän meidän tarjoamiamme hengityksensuojaimia, joissa on korkein mahdollinen FFP-luokitus, mikä estää sen, että ”maskin sisään ei mene mitään, mitä emme halua.” Jätimme katsojalle auki tulkinnan siitä, onko kyse koronasta vai kenties jostakin muusta, jolta haluamme heitä suojata. Käytännön tasolla kasvomaskin käyttämiselle oli esityksessämme useita syitä – otimme todellisuuden huomioon, emme vain lisänneet kasvomaskeja osaksi perinteistä teatteria ja katsojandramaturgiaa. Ehkä koronan takia jopa mietimme, että missä esityksellisessä tilanteessa katsojalla pitäisi olla kasvomaski, jos koronaa ei olisi?

Huomioliivit olivat pelkästään lähinnä esteettinen asia. Katsojat muuttuvat esityksessä osaksi tilan estetiikkaa, joten halusimme yhtenäistää heidän ulkonäköään edes hieman. Lisäksi liivien huomioväri yhdisti heidät osaksi meitä esiintyjiä, jotka olimme pukeutuneet pelkästään huomioväreihin. Katsoja saattoi tietenkin ajatella, että liivillä on jokin muukin funktio, joka on esimerkiksi turvallisuusmääräyksien sanelema.

Ennen kasvomaskien pukemista tarjosin henkilökohtaisesti jokaiselle katsojalle myös lurauksen käsidesiä. Tämä oli jo toinen kerta, kun kohtaan esiintyjänä jokaisen katsojan yksitellen henkilökohtaisesti, mikä lisää katsojalle kokemusta merkittävydestä.

Lopuksi alkupuheenvuorossa kerroin, että tilassa istutaan jakkaroilla, joiden kokoamiseen löytyy ohjeet jaetuista ohjekirjoista. Kerroin, että jakkaroita ei ole vielä koottu, ja että jokaisella katsojalla on halutessaan mahdollisuus koota jakkara itse tai vaihtoehtoisesti joku meistä voi koota sen heidän puolestaan.

Lopuksi jokainen katsoja saatettiin yksitellen omalle paikalleen esitystilaan. Jokaiselle katsojalle oli varattu oma henkilökohtainen pieni matto, jonka päällä oli Ikean Kyrre-jakkara osina. Matot tulivat osaksi tilaamme vain siitä syystä, että Ikean Kyrre-jakkaran kokoamisohjeessa kehoitetaan kokoamaan jakkara jonkinlaisen maton päällä, varmaankin siitä syystä, että lattiaa ja huonekalun pintaa halutaan suojata mahdolliselta naarmuuntumiselta, joka voisi aiheutua esimerkiksi kahden kovan pinnan väliin jääneistä pikkukivistä. Matot oli ripoteltu tilaan niin, että koronarajoitusten vaatima vähintään yhden metrin turvaväli jokaisen katsojan välillä säilyi. Atte ja VV ohjasivat jokaisen katsojan yksitellen omalle paikalleen ja paikalla kysyivät, haluaisivatko he

koota jakkaransa itse. Tässä vaiheessa jokainen katsoja kohtasi kolmannen kerran esiintyjän henkilökohtaisesti. Tämä lisää tilanteen merkittävyyttä entisestään.

Suurin osa katsojista halusi koota jakkaransa itse, mutta jotkut pyysivät meitä tekemään sen heidän puolestaan. Tässä tapauksessa katsojaa pyydettiin odottamaan siihen saakka, että kaikki ovat saatettu paikoilleen ja tämän päätteeksi VV kävisi kokoamassa jakkaran katsojan puolesta.

Jakkaran kokoaminen oli minulle yksi tärkeimpiä ja ainoita lähtökohtia, ”kohtausideoita”, joita minulla oli lähtiessä tekemään tätä esitystä. Jakkaran kokoaminen on osa ajatusta siitä, miten tehdä katsojalle esityksessä käymisen tapahtumasta mahdollisimman merkittävä. No – tietysti aloittamalla niin, että hän kookaa istuimensa itse. Henkilökohtaisesti koen valtavaa tyydytystä ja iloa rakentaessani asioita omilla käsilläni, vaikka se olisi jotain niinkin ”yksinkertaista” kuin jakkaran kokoaminen tai esimerkiksi veitsimagneetin kiinnittäminen keittiön seinään. Meidän prosessimme lähtökohtahan oli siis ostaa puutavaraa ja alkaa nikkaroimaan ja tutkia sitä esityksenä. Jotenkin halusin jakaa tämän saman ajatuksen katsojalle, ehkä tuottaa katsojalle sen saman tyydytyksen ja onnistumisen tunteen, mitä itse koen tehdessäni omilla käsilläni jotain!

Yhteisestä jakkaran kokoamisen hetkestä muodostuikin KONEEN ensimmäinen kohtaus¹⁶.

4.5.2. JAKKARAN KOKOAMINEN

Jakkaran kokoamisen idea lähti alun perin juuri siitä kysymyksestä, että miten voisi katsojan kokemuksen esityksen katsomisesta nostaa mahdollisimman keskiöön. Lisäksi KONEEN piti alun perin tapahtua Teatterisalissa, jonne olimme suunnitelleet ottavamme 40 katsojaa 10 katsojan sijaan. 40 ihmistä kokoamassa samaan aikaan Ikea-jakkaraa kuulostaa itselleni jo niin mielenkiintoiselta tapahtumalta, että jäin ideaan kiinni.

Jakkaran kokoaminen on käytännössä aika helppoa, mutta se voi tuntua ärsyttävältä. Pienellä kuusiokoloavaimella väännetään yhteensä kuusi ruuvia kiinni, jokainen kolmesta jalasta vaatii kaksi ruuvia. Välillä ruuvit tuntuivat tiukoilta ja pieni metallinen kuusiokoloavain painautuu sormien ihoon aiheuttaen pientä ärsyttävää kipua. Kun katsoja saa jakkaran koottua, voisin kuvitella hänen kokevan pienen onnistumisen

¹⁶ Käytän sanaa kohtaus, vaikka voisin käyttää esimerkiksi sanaa osio, osa, episodi, palikka tms. Kohtaus on oman teatteritaustani takia kuitenkin luonnollinen termi kuvaamaan esityksellisen kokonaisuuden erillisiä osia.

kokemuksen. Jotkut katsojat jopa kertoivat ylittäneen itsensä, sillä Ikea-huonekalujen kokoaminen on ollut heille aina asia, josta he ovat olleet varmoja, että eivät selviä.

Tärkein aspekti jakkaran kokoamisessa on kuitenkin se, että jokainen katsoja KONEEN aluksi saa keskittyä itseensä ja omaan kokemukseensa jakkaran kokoamisesta. Uskoisin tämän ohjaavan katsojan havainnointia kohti omaa kokemustaan enemmän kuin se, että ensimmäinen tilassa tapahtuva asia olisi sen seuraaminen, kun joku muu tekee jotain.

Lisäksi (teatterin) katsomon penkkiin istumisen eleen purkaminen ja siihen tarkentaminen luo tietynlaista orientaatiota, lukuohjetta ja olemisen tapaa KONEEN kokemiseen. Kysymys on asioiden dekonstruoinnista sekä huomion keskittämisestä mitä pienempiin itseäänselvyyksiin ja yksityiskohtiin. Lisäksi huomio kiinnittyy ajankäyttöön. Normaalisti lämpiöstä katsomoon siirtyminen kestää sen ajan, minkä ihmiseltä kestää kävellä paikalleen, mutta tässä tapauksessa katsoja joutuu käyttämään käytännössä samaan aktiin huomattavan määrän, oman työpanoksensa lisäksi, aikaa.

Vaihtoehtona omalle kasaamiselle oli myös se, että VV kasaa jakkaran katsojan puolesta. Tässä tapauksessa katsojan kokemus on varmasti erilainen, usein tässä tapauksessa katsojalle vapautuu enemmän aikaa vain katsoa ja seurailta, kun muut rakentelevat jakkaraa. Ehkä tässäkin tapauksessa huomio kiinnittyy kuitenkin omaan kokemukseen sen kysymyksen kautta, että miten jakkaran kokoaminen olisi sittenkin voinut sujua itseltäni?

Haluan nostaa esiin ongelman, joka liittyy aina katsojalähtöiseen työskentelyyn. Tällainen työskentely vaatii tekijöiltään tietynlaista olettamista siitä, millaisia katsojia esityksemme tulee. Tarjotessamme mahdollisuutta koota itse oman jakkaransa, suljemme joltain osin osan teoksestamme tietyiltä ihmisiltä. On ihmisiä, jotka eivät esimerkiksi pysty tai halua koota jakkaraa saatikka istumaan sellaisella. Haluan nostaa esiin, että mietimme asiaa työryhmässämme melko paljon. Esimerkiksi pyörätuolia apuvälineenään käyttävälle katsojalle kokemus voi olla varmasti aivan erilainen, kun jollekin muulle. Toisaalta emme halunneet asettaa kaikkia pyörätuolin käyttäjiä samaan asemaan, ja päätimme kohdata jokaisen katsojan yksilönä ja miettiä mahdollisuutta osallistua jakkaran kokoamiseen omalla tavallaan. Jotkut pyörätuolikatsojat esimerkiksi saattaisivat haluta siirtyä pyörätuolistaan esityksen ajaksi jakkaralle ja jotkut ehkä haluta istua pyörätuolissa koko esityksen ja joku taas saattaisi haluta koota jakkaran istuessaan pyörätuolissa ja asettaa jakkaran vaikka pyörätuolinsa viereen esityksen ajaksi. Pidimme myös erityisen tärkeänä sitä aspektia, että esittelimme jakkaran kokoamisen mahdollisuutena, emmekä jostakin asiana, josta täytyy kieltäytyä. Emme

halua painostaa ketään tekemään jotakin, joka tuntuu epämiellyttävältä – osallistavissa esityksissä kieltäytymisen kynnyks saattaa nimittäin nousta turhan korkealle.

Me jopa toivoimme, että monet katsojista valitsisivat sen vaihtoehdon, että VV kokoaa jakkaran heidän puolestaan. Tässä tapauksessa nimittäin VV käyttää kokoamiseen akkuruuvinväännintä, jolloin kuusiokoloavaimella näpräämisen sijaan homma hoituu muutamissa sekunneissa. Ajattelimme, että tämän huomattaessa muut katsojat tulisivat ajatelleeksi omaa kokoamisen prosessiaan vielä siitä näkökulmasta, että onko siinä mitään järkeä näprätä sormet ruvella, kun homman voisi hoitaa tuollaisella koneella hyvinkin vikkelästi.

Pidimme tärkeänä antaa katsojalle tilaa vain ”olla” tilassa, joka on jokaiselle katsojalle uusi, jopa niille, jotka ovat olleet aikaisemmin Studio 3:ssa. Olimmehan rakentaneet tilaan uudet seinät ja uuden katon, sekä päällystäneet lattiankin suojapahvilla. Lisäksi tilassa oli paljon erilaisia elementtejä, jotka eivät varmasti ensisilmäyksellä tyhjene merkityksistä.

10 ihmisen näpertämisestä ruuvien parissa muodostuu myös kiinnostava äänimaisema – pientä kolinaa, kilinää ja ähräämistä. Tilassa ei ollut muuta ääntä vielä tässä vaiheessa. Ajattelen, että pienet työnteon äänet muuten hiljaisessa ympäristössä loivat jonkinlaisen keskittymisen tilan ja tunteen koko tapahtumaan. Jos katsomme tätä kohtausta pelkästään äänisuunnittelun näkökulmasta, toimivat katsojat, eivät vain merkitysten antamisen prosessissa tekijöinä, vaan myös konkreettisesti tämän kohtauksen äänimaailman tekijöinä (ja itseasiassa koko kohtauksen esiintyjinä). Meidän kolmen toimintaamme esiintyjinä voisi kuvailla ”ei minkään tekemiseksi” tai odotteluksi, jolloin tila annetaan kokonaan katsojien toiminnan käyttöön. Minimalismin hengessä kohtauksessa oli tarkoitus virittää katsoja havainnoimaan tilannetta kaikessa sen tylyydessään. Emme täyttäneet tilaa millään muulla, ja kun katsoja saa oman penkkinsä valmiiksi, istahtaa hän sille ja katselee ympärilleen ja saattaa todeta, että tässä kohtauksessa ei olekaan kyse mistään muusta kuin siitä, että me rakennamme itsellemme jakkarat.

Lehmann kuvaa yhtä draaman jälkeisen teatterin tuntomerkkiä ”leikittelyksi merkkien tiheydellä”, tarkoittaen teatterin säännönmukaisten konventioiden rikkomista joko tarjoamalla liian vähän tai liian paljon merkkejä katsojalle: ”Draaman jälkeinen teatteri työskentelee arkipäivän merkkipommitusta vastaan torjuntastrategialla. Se käyttää merkkejä askeesimaisen säästeliäästi, korostaa formalismia, joka vähentää merkkipaljoutta toiston ja keston kautta.” (Lehmann 2009, 158–159.)

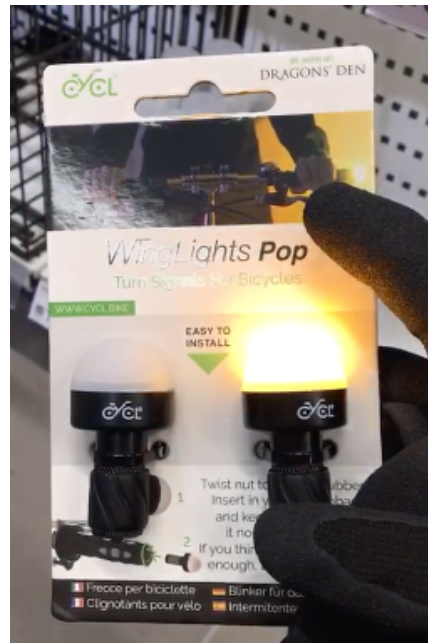
Toimimalla itse tällä tavoin halusimme tarjota katsojalle paikan rauhoittua, istua alas. Alkuperäisessä KONEEN suunnitelmassa haaveenamme oli rakentaa Teatterisaliin jonkinlainen rauhan tyyssija, ehkäpä pieni mökkimaisema, johon katsoja saisi asettua jakkaransa ja mummonmökkimaisen mattonsa kanssa. Jotain samaa haimme varmasti KONEEN lopullisessa versiossakin. Toisaalta tilanteen pelkistäminen ja mahdollinen tylsyys toimii myös minimalismin keinojen tavalla aktivoimaan katsojaa luomaan itse merkityksiä hetkelle. Pauliina Hulkko näkee tämän nostavan nimenomaan katsojandramaturgian esityksen dramaturgiaa tärkeämmäksi:

Poissaoloa, pelkistämistä, hiljaisuutta ja tyhjyyttä korostavan dramaturgian kautta pyritään lisäämään katsojan omaa aktiivisuutta. Voimmekin väittää, että tällaiselle dramaturgialle perustuvassa tapahtumassa esityksen dramaturgiaa tärkeämmäksi muodostuu paitsi jo historiallisen minimalismin painottama esitystilan ja -tilanteen dramaturgia myös ja ennen kaikkea katsoja-kokijan oma ruumiillis-materiaalinen vastaanotto-prosessi ja sen varaan rakentuva katsojan dramaturgia. (Hulkko 2018, 125.)

Kun suurin osa katsojista oli koonnut jakkarat, jaoimme kaikille katsojille henkilökohtaiset kuulonsuojaimet sekä pienet huomiolamput. Tässä kohtaa pelasimme sillä ajatuksella, että katsoja joutuu hetken odottelemaan, ennen kuin mitään selvästi ”uutta” elementtiä tarjotaan hänelle. Malttamaton katsojahan saattaa kokea tylsistymistä koottuaan jakkaransa nopeasti ja kyllästyttyään seurailemaan, miten muiden jakkaran kasaaminen sujuu. Tarjoamalla katsojalle kuulonsuojaimet ja kertomalla ”että tarvitset näitä myöhemmin” ja jakamalla heille kummalliset lamput, herätämme katsojan uteliaisuuden uudestaan. ”Milloin ja mitä varten minä näitä tulen tarvitsemaan?” Lisäksi kohtaamme katsojan neljännen kerran henkilökohtaisesti, jolloin tapahtuman merkittävyys lisääntyy entisestään.

4.5.3. TURVAVALOJEN TESTAAMINEN

Seuraava kohtauksellinen kokonaisuus liittyy edellisessä kohtauksessa jaettuihin huomiovaloihin. Huomiovalot olivat oikeastaan Clas Ohlsonilta ostetut polkypyörän suuntavilkut ruuvattuna pieneen puupalikkaan.



kuva: Joel Härkönen

Tässä vaiheessa VV puhuttelee kaikkia katsojia yhdessä, kuten minä aikaisemmin, ennen siirtymistä tilaan. Tähän asti tilassa ollaan keskitytty vahvasti omaan itseensä ja omaan tekemiseen. Kun VV avaa puheensa koko katsojajoukolle, muuttuu itse tilaisuuskin enemmän yhteiseksi – siirrymme jonkinlaisen yhteisen kokemisen äärelle. Tätä tukee myös muoto, jossa katsojat istuvat ringissä rintamasuunta ringin keskustaa kohti.

VV kertoo, että valo on sitä varten, jos katsojalla on tarve poistua tilasta, täytyy valo painaa päälle vilkkumaan, niin joku meistä tulee katsojan luokse ja saattaa hänet ulos. ”Ominpäin” ei saa lähteä. Osittain tämä oli rakenteen ja turvallisuusmääräysten sanelemaa ja osittain meidän omaa tilanteen merkittävyyttä lisäävää selitystä. Koronan takia meidän tuli huolehtia, että turvavälit säilyvät katsojien välillä koko tapahtuman ajan, siksi he eivät saa itsekseen kävellä minne sattuu. Lisäksi tilassa oli esimerkiksi katosta laskeutuva tuuletin, joka huonolla tuurilla voi laskeutua jonkun päähän ja aiheuttaa mahdollisesti vamman. Mutta ennen kaikkea se saattoi lisätä katsojalle kokemusta siitä, että täällä saattaa olla jotakin vaarallista, jonka takia ei missään nimessä saa kuljeskella ominpäin tilassa, mutta samaan aikaan, kun se luo vaaraa, luo meidän suhtautumisemme tilanteeseen turvallisuutta.

Lisäksi kaikki katsojat saavat kokeilla valoja. Valossa olevan kumisen napin painaminen on yllättävän miellyttävää ja itse ainakin olen sellainen henkilö, joka saa kaikenlaisten nappien painamisesta jonkinlaista outoa tyydytystä. Tässä vaiheessa tuomme myös tietoisesti pienen huumorin osaksi tapahtumaa: VV pyytää kaikkia

painamaan nappulaa vielä uudestaan yhteisesti, koska ”me tiedämme sen olevan aika kivaa.”

Yhdessä nappulan painaminen aiheuttaa tilassa myös ensimmäisen ison muutoksen. Kun huomiovalot painetaan yhtäaikaaisesti päälle vilkkumaan, sammuu tilasta kaikki muut valot pois. Hetken katsojat ovat pimeydessä tuijottamassa omaa vilkkuvaa keltaista valoaan, ja hetki tuntuu mielestäni yllättävän maagiselta. Aivan kuin heillä katsojina olisi jonkinlainen voima vaikuttaa tilan olosuhteisiin ja toimintaan. Samalla tavalla myöhemmin me esiintyjinä olemme interaktiossa tilan kanssa. Valon painamisessa on kyse taas katsojan omaan kokemukseen keskittymisestä.

Lopuksi, kun tilan valot tulevat takaisin päälle – ja VV pyytää katsojia sammuttamaan valot, annetaan katsojille viimeinen sanallinen ohje:

Sammuttakaa valot. Istukaa paikoillanne. Seuraavaksi me rakennamme penkin.

Palaan taas ajatukseen yksinkertaisuudesta, rakenteen läpinäkyvyydestä ja ohjeiden selkeyden tärkeydestä katsojalla. Sen sijaan, että olettaisimme katsojan ymmärtävän, että seuraavaksi me odotamme hänen istuvan paikoillaan, koimme tärkeäksi sanoa ohjeen ääneen. Tämä taas siksi, koska haastamme perinteistä katsomiseen tapaa, en halua katsojan joutuvan miettimään, että ”saakohan täällä tilassa liikkua”.

Lisäksi tämä hetki merkkää muutoksen (kynnyksen) myös meidän esiintyjien olemisen tavassa. Jätämme puheella kommunikoinnin kokonaan pois – siirrymme ”johonkin toiseen” tapaan olla ja kokea. Ehkä se voi olla jotakin ”maagista” tai ”jotakin muuta” – ehkäpä sitä sisältöä, mikä tekee KONEESTA myöskin teatteria. Olemisen tavassamme ei muutu ainoastaan puheen rekisterin pois putoaminen, mutta myös tapamme suhtautua katsojiin. Emme ole enää välittömässä, hetkeen perustustuvassa improvisatoorisessa suhteessa heihin.

Tästä voisi sanoa alkavan myös KONEEN ohjattu tai koreografioitu osuus.

Lehmann nostaa yhdeksi draaman jälkeisen teatterin tuntomerkitseksi ”toden mukaantulon”. Perinteisessä teatterissa ”todellisuuden taso” näyttäytyy yleensä vain virheessä. ”Eriyisen pitkä puhetauko voi olla ”moka” (todellisuuden taso) tai tarkoituksellista (ohjauksen taso). Vain jälkimmäisessä tapauksessa se kuuluu systemaattisesti teatterin (ohjauksen) esteettisen luonteeseen, edellisessä on puolestaan

kyse sattumanvaraisesta virheestä, joka kuuluu kyseiseen esitykseen yhtä vähän kuin lyöntivirhe romaaniin.” (Lehmann 2009, 175.)

Omassa praktiikassani suhdetta esitystilanteen todellisuuden tasoihin voisi katsella nimenomaan virheen kautta. Tähän asti en koe, että kukaan meistä esiintyjinä olisi voinut tehdä virhettä, tilanne perustui siihen, että katsojat rakentelevat jakkaroita ja me tarvittaessa autamme heitä. Tilanteessa on lähtökohtaisesti mahdollisuus tapahtua melkein mitä vain ja siten siihen oli suhtauduttava. Tällöin mahdollisuutta virheeseen ei sinänsä ole, jolloin myöskään päällekkäisiä todellisuuksia ei esityksen tässä vaiheessa ole. Samaa en voi sanoa monista seuraavista kohtauksista, jossa olimme keskenämme sopineet toimintojen järjestyksen ja myöskin asettaneet katsojille toiveen istua aloillaan ja seurata tapahtumia. Tällöin esitykseen tulee selkeästi myös fiktiivinen taso, joka voi olla ”jotakin muuta” tai ”maagista”. Ennen kaikkea minua kiinnostaa leikki näiden kahden (toden ja fiktion) välimaastossa ja rajankysymisessä.

Tavallaan voisi ajatella, että kysymys on myös esteettisen ja ulkoesteettisen rajan kysymisessä.

Teatteri on käytäntö, joka muita enemmän pakottaa tunnustamaan ”että esteettisen ja ulkoesteettisen alueen välillä ei ole kiinteää rajaa”. Taiteeseen sisältyy aina vaihtelevasti todellisuuden ulkoteollisia lisäyksiä – aivan kuten ulkoteollisellakin alueella on esteettisiä tekijöitä (käsityöllisyys). Tässä paljastuu esteettisyydelle tyypillinen, joskin yllättävä ominaisuus: jokainen taideteos, mutta erityisesti teatteri, osoittautuu lähemmin tarkasteltuna ei-esteettisitä aineksista kootuksi rakennelmaksi. (Lehmann 2009, 188.)

Juuri kysymys tästä rakennelmasta on oman työskentelyni kuumimmassa polttopisteessä, joka saattaa kummuta nimenomaan kokemuksistani käsityöllisyyden (lavasterakentaja, näyttämötyöntekijä) piirissä toimimisesta. Omassa työssäni olen enemmän kuin kiinnostunut nostamaan kysymyksen ulkoesteettisyydestä itse taiteen (esteettisyyden) keskiöön!

Ohjeen jälkeen me poistumme tilasta ja annamme tilalle ensimmäisen hetken esiintyä ilman meitä.

4.5.4. TILA ESIINTYY

Minä ja VV poistumme tilasta, Atte on poistunut jo aikaisemmin. Tilassa tapahtuu leikaten iso muutos. Aiemmin paikallaan olleet tilan yhdessä kulmassa roikkuvat rimat

tärähtävät liikkeelle, valossa tapahtuu tiukka muutos lämpimästä kylmään ja kaiuttimista alkaa kuulua äänitettyjä työkalujen ja -koneiden ääniä. Lisäksi tilassa olevat kolme tuulettimiin kiinnitettyä muoviputkea alkavat hönkiä ilmaa ulos itsestään. Tila ikään kuin ”herää henkiin”. Jollakin tavalla me halusimme luoda katsojalle kokemuksen siitä, että tila elää omilla ehdoillaan – se esiintyy silloin, kun me emme ole paikalla. Tilalla on jollakin tavalla oma tahto. Ehkä tila on se ”KONE”. Tällöin tämä kohtaus saattaa herättää katsojan miettimään koko esityksen luonnetta, mihin kaikkeen ”KONE” pystyykään?

Iso leikkaus tilallisessa tunnelmassa myöskin herättää katsojan, toimii täten kynnyksenä. Aiemmin tila on ollut lämmin ja hiljainen – kylmällä valolla ja kovilla kolauksilla, jotka yhteen iskeytyvät rimat aiheuttavat, luodaan mahdollisimman suuri kontrasti edelliseen kohtaukseen.

Lehmann mainitsee draaman jälkeisen teatterin tuntomerkkinä ”rinnasteisuuden/hierarkiattomuuden”, jonka tavoitteena on ”...synesteettinen havaitseminen. Sen vastakohta on vakiintunut hierarkia, jonka huipulla ovat kieli, puhetapa ja elekieli ja jossa visuaaliset ominaisuudet, kuten arkkitehtoninen tilakokemus, sijoittuvat alemmille tasoille, mikäli niillä on rooli kokonaisuudessa. (Lehmann 2009, 155.)” Meidän työskentelyssämme hierarkia on perinteiseen nähden lähestulkoon päinvastoin. Me ennen kaikkea haluamme antaa katsojalle mahdollisuuden aistia tilaa ja sen tunnelmia ja korostaa sitä, että me olemme KONEESSA esiintymässä tilan kanssa, emme tilassa. Me emme alista tilaa palvelemaan ainoastaan meidän toimintaamme, vaan annamme sille toimijuuden. Tämä ei ole pelkästään esteettinen vaan myös eettinen valinta. Purkamalla perinteistä hierarkiaa asetamme itsemme esiintyjinä rinnakkain, samantarvoiseen asemaan tilan kanssa, jolloin nostamme normaalisti sivuasiana olevan tilan pääasian (esiintyjät) kanssa samalle viivalle, ellei tärkeämmäksi. Laajemmassa kuvassa tätä elettä voisi katsoa toivomuksena nähdä elämä ylipäänsä tasa-arvoisempana kaksinapaisen jaottelun (keskus-periferia, yleinen-marginaali tai normi-toinen) sijaan.

Vaikka tässä kohdassa annoimme tilalle oman aikansa, esiinnyimme me myöhemmissä kohtauksissa myös samanaikaisesti sen kanssa. Lehmann nostaakin ”samanaikaisuuden” yhdeksi draaman jälkeisen teatterin tuntomerkiksi. ”Yhden tarinan sijaan pyritään luomaan tapahtumia ja katsojan annetaan valita, mihin samanaikaisesti esitetyistä tapahtumista hän haluaa keskittyä (Lehmann 2009, 157).” Itse liitän ajatuksen vahvasti kysymykseen hallitsemattomuudesta ja siitä kehittyä ajatus teoksesta, joka ei ole kokonaan ymmärrettävissä tai otettavissa haltuun. Haluaisin ujosti yhdistää ajatuksen

yhden tarinan kieltämisestä myöskin koskemaan länsimaisen historian (tarpeen ymmärtää ja selittää kaikki), kolonialismin (haltuunottamisen) ja ”yhden tarinan” (patriarkaatti) kaltaisen maailmankatsomuksen haastamisena.

4.5.5. PENKIN OSIEN VALMISTAMINEN / RUNGON SAHAAMINEN

Seuraavassa kohtauksessa minä tulen yksin tilaan, astelen katsojien eteen ja omilla eleilläni (laitan omat kuulonsuojaimeni korostetun selkeästi korvilleni katsoen katsojia silmiin) ohjeistan katsojat laittamaan omat suojaimensa paikoilleen. Katsojalle tarjotaan taas pieni ”osallistava” elementti, konkreettinen kynnyks. Jokainen joutuu tekemään muutakin kuin vain istumaan paikoillaan. Kuulosuojainten käyttö myös muuttaa ihmisen käsitystä äänestä ja siten koko tilasta. Se ikään kuin kääntää huomion sisäänpäin sulkemalla, tai ainakin pienentämällä, tilan äänellistä ulottuvuutta. Kuulosuojainten käyttö on taas esimerkki prosessin ja käytännön puuttumisesta KONEEN sisältöön. Käytän kohtauksessa sirkkeliä, josta tulee todella kova ääni. En ole sataprosenttisen varma, että onko olemassa joku esitystekninen säädös, joka vaatii vastaavassa tilanteessa katsojan kuulon suojaamisen. Me kuitenkin ajattelimme, että se täytyy tehdä. Lisäksi ajattelen, että kuulonsuojainten vaikutus katsojan kuuloaistin toimintaan on omiaan saamaan katsojan keskittymään omaan aistimiseensa ja sitä myötä juuri omaan kokemukseensa. Katsojalle herää ehkä kysymys, että miten kuuleminen muuttuu suojainten myötä. Jotkut katsojat jopa uhkasivat ohjettani pitää suojaimia päässään ja itsekseen testailivat kuulokuvaa ilman kuulokkeita.

Kohtaus haastoi perinteistä esityksen katsomisen tapaa jo siinä suhteessa, että toiminta tapahtuu ikään kuin sivussa – ei keskellä tai etunäyttämöllä. Kertopuun sahaaminen oikeankokoisiksi paloiksi tapahtuu erillisessä sirkkelöintiä varten rakennetussa ”huoneessa”, jonka erottaa katsojien tilasta muovinen verho. Koko kohtauksen ajan minä esiintyjänä olen selin katsojia kohti. Lisäksi sirkkelöintihuone oli katsojiin nähden sivussa, katsojien muodostaman piirin keskellä ei tapahdu mitään. Tämänkaltaisen asettelu mielestäni haastaa ajatusta siitä, että teatteri on jotakin, jossa keskellä, etunäyttämöllä, joku puhuu ”tasapuolisesti” kaikille katsojille jotakin. Tässä kohtauksessa keskiössä ei ole pelkästään minun esiintymiseni tai minun tapani tehdä asiaa, eikä välttämättä edes se, että mitä tehdään. Katsoja myöskin tietää, mitä teen. Edellisessä kohtauksessa olemme sanoneet, että aiomme seuraavaksi rakentaa penkin – joten katsoja voi olettaa toiminnan liittyvän tavalla tai toisella tähän. *Oikeen tekemisen* idean mukaisesti ihan oikeasti saahan tarvittavia osia, jotta voimme myöhemmin rakentaa penkin. Kohtauksen aikana tilassa tapahtuu myöskin iso ja hidas valollinen muutos. Tilassa oleva kylmä yleisvalo pikkuhiljaa sammuu, jolloin katsojien ympärille

laskeutuu pimeys, samaan aikaan kuitenkin valo sirkkelöintihuoneessa pysyy kirkkaana. Lopulta olosuhde muistuttaa paljon ”perinteisen” teatterin asetelmaa, jossa näyttämö on valaistu ja katsojat istuvat pimeässä. Kohtauksessa kuitenkin itse esiintyjän toiminta on aika monotonista, toisteista, ehkä jossakin määrin epäkiinnostavaa. Siinä ei varsinaisesti tapahdu mitään muutosta tai kiinnostavaa dynamiikan vaihtelua. Tämä kohtausta siis keskittyy nimenomaan tutkimaan itse *esityksen katsomisen* aktia. Tekijänä ajattelen, että voisiko katsoja pohtia päässään, että miksi ihmeessä tämä kestää näin kauan ja miksi minä ylipäätään istun tässä katsomassa tätä.

Voisin nähdä tämän kohtauksen sivuavan yhtä Lehmannin tuntomerkeistä: ”lämpö ja kylmyys”, joka liittyy tekstin ja kielellisten merkitysten vähentymiseen ja sitä myötä psykologisuuden katoamiseen. ”Koska teatteria tekevät elävät ihmiset ja koska se oli vuosisatojen ajan keskittynyt liikuttaviin ihmiskohtaloihin, sille oli ominaista tietty ”lämpö”. – Se [draaman jälkeinen teatteri] voi vaikuttaa lähes sietämättömän kylmältä jos katsoja odottaa esityksiltä psykologisessa mielessä inhimillistä kokemusmaailmaa.” (Lehmann 2009, 167.)

Olen lähes koko kohtauksen ajan katsojiin selin, eikä minusta psykologisessa mielessä todellakaan saa mitään irti. Ja tästä koko estetiikassani on kyse, ei ole tarkoitus nostaa ihmisesiintyjää hierarkian huipulle. Olen aina kokenut melkein kaiken teatteriin liittyvän psykologian todella raskaalta ja merkityksettömältä. Tuntuu, että välillä mietitään roolihahmojen tunteita ja kokemusmaailmoja, joista ei kuitenkaan nähdäkseni ole lopulta mitään hyötyä teokselle – tämä ajattelu nimittäin harvoin näkyy tai sitten en osaa nähdä sitä. Tietysti voi olla, että oma näkökulmani on nyt todella kapea, enkä ole ehkä koskaan saanut kunnollista koulutusta roolihahmojen psykologian miettimiseen. Voisin kuvitella, että jotkut näyttelijät löytävät psykologisoinnista suuriakin apuja omalle työlleen – joten ehkä se psykologisointi on nimenomaan näyttelijäntyöllinen työkalu, ei ohjauksellinen.

Tietysti voisi ajatella, että kohtauksessa on myös jonkinlainen jännite liittyen vaaraan. Tila pimenee ja esiintyjä selkeästi tekee jotakin sirkkelillä. Sirkkeli on vaarallinen laite ja alusta asti me olemme kiinnittäneet valtavan määrän huomiota katsojan ja tapahtuman turvallisuuteen. Lisäksi aiemmassa kohtauksessa tila ikään kuin ”alkoi elämään itsestään”. Mitä jos tässä kohtauksessa sirkkeli ”hyökkää” esiintyjän kimppuun? Mitä jos esiintyjä yht’äkkiä sahaakin sormensa irti?

Tämänkaltaisella jännitteellä koen, että esitykset usein pelaavat. Me draamankyllästämmät ihmiset odotamme, että olosuhteiden mahdollistava katastrofi

jossain vaiheessa tapahtuu. ”Jos pysyy tuodaan näyttämölle, täytyy sen jossain vaiheessa laueta.”¹⁷ Muoviset verhot ovat tuttuja sekä raksakuvastosta, mutta myös sarjamurhaajien ja teurastamoiden rekvisiittana. Eli konteksti ja kehystäminen muuttavat viattoman kertopuun sahaamisen ”joksikin muuksi” – ehkä odotukseen verestä ja kauhusta.



Joel sirkkeilöintihuoneessa kuva: Atte Kantonen

4.5.6. TILA ESIINTYY II

Edellinen kohtaaminen päättyi aika antyklimaattisesti vain siihen, että sammutan sirkkelin, puruimurin ja astun sahattujen puukappaleiden kanssa ulos sirkkelöintihuoneesta. Mitään radikaalia ei siis tapahtunut – jännite ei lunastunut tai purkautunut perinteiseen vaaran kohtaamiseen ja siitä selviämiseen, vaan jännite siirrettiin taas hetkeksi syrjään. Astuessani ulos huoneestani tilasta äsken hitaasti hälvennyt kylmä valo palaa leikaten takaisin. Palaamme valollisesti siis tilanteeseen, josta sirkkelöinti alkoi, ikään kuin tilanteeseen ”ennen vaaraa”. Ennen kokonaan tilasta poistumistani ohjeistan vielä omalla kuulosuojainten riisumisen eleelläni katsojia riisumaan omansa.

Poistumiseni jälkeen tila alkaa taas hetkeksi elämään omaa elämäänsä. Tilassa oleva ”Turrell” - kolmio¹⁸ alkaa vilkkumaan tiheää valkoista valoa sekä sirkkelihuoneen valo

¹⁷ Ns. Tsehovin pyssy (trad.)

¹⁸ ”Turrell”-kolmio viittaa tilan yhdessä yläkulmassa olevaan kolmionmuotoiseen rakennelmaan. James Turrell on yhdysvaltalainen taiteilija, jonka useissa teoksissa on käytetty samankaltaista tekniikkaa, jossa tasaisessa pinnassa on

seuraa perässä. Lisäksi Aten tilaan asentamat moottorit, jotka aiheuttavat erilaisia fyysisiä ääniä hakatessaan tilan eri pintoja, käynnistyvät ja aloittavat oman ”sinfoniansa”. Tämä hetki oli tärkeä muistuttaja tilan omasta elämästä pitkän ihmisesiintyjäkohtauksen jälkeen. Tila valojen välkkeellä muistutti katsojia, että sillä on edelleen oma tahto, vaikka ”vaara” tuntuukin kaikonneen.



”Turrell”-kolmio myöhemmässä kohtauksessa. kuva: Atte Kantonen

Rakensimme valokolmion, koska VV oli nähnyt *näyn* asiasta. Palaan valokolmioon kohta, mutta avaan ensin ajatusta *näystä*. Me työskentelimme KONEESSA prosessilähtöisesti ja työskentelyämme ohjasi vahvasti intuitio. Emme juurikaan suunnitelleet työskentelyä tai miettineet kovinkaan paljon etukäteen puuhailuamme. Toimimme hetkessä. Mikä meitä sitten ohjasi? Välillä joku meistä oli saanut *näyn*, joka sitten esiteltiin muille ja todettiin, että lähdemme sitä kohti, jos muut siitä innostuivat. Näin tapahtui esimerkiksi kattorakenteen kanssa. Minä olin ensimmäisen työskentelyviikon jälkeisenä viikonloppuna nähnyt näyn, jossa OSB-levyt leijuvat ilmassa ja heiluvat tai väreilevät kuin ne eläisivät itsekseen. Koen, että tällainen työskentely tilan kanssa ei ole aivan jokapäiväistä esitysten valmistamisen kontekstissa. Tilan rakentaminen on usein aikaa vievää ja resursseja vaativaa. Käytännössä KONEEN prosessissa me käytimme kuuden viikon työskentelyajasta 4,5 viikkoa tilan rakentamiseen ja muutaman päivän esityksen dramaturgian muodostamiseen. Tämä

aukko, jonka takana on materiaalisesti samaa tasaista pintaa, joka valaistaan kirkaammin kuin aukkoa ympäröivä pinta. Esimerkiksi. *Jacob's rain* (2007).

mahdollisesti meille *näkyjen* toteuttamisen. Katon rakentamiseen meillä meni valehtelematta kaksi viikkoa, VV:n *kolmionäkyyn* toinen viikko.

Lehmann puhuu, miten draaman jälkeisessä teatterissa katsojan suhtautuminen muuttuu perinteisen teatterin ymmärtämisestä merkitysten syntymiseen tuonnempana:

Psykoanalyttisessa hermeneutiikassa puhutaan ”vapaasta tarkkaavaisuudesta”. Freud kuvaa käsitteellä tapaa, jolla analysoija kuuntelee analysoitavaa. Kaikki perustuu siihen, ettei nähtyä ymmärretä heti paikalla. Havaitsemisen täytyy pikemminkin pysyä avoimena sille, että se odottaa täysin odottamattomissa paikoissa yhteyksiä, vastaavuuksia ja selityksiä, jotka saavat aiemmin sanotun näyttäytymään uudessa valossa. Merkitys pysyy siten periaatteellisesti – tuonnempana. (Lehmann 2009, 156.)

Voisin itse irrottaa ”vapaan tarkkaavaisuuden” katsojan havaitsemisesta ja liittää sen osaksi työtapaamme. Me luotimme, että jonkun nähdyille *näylle* tulee selitys, kunhan jatkamme työskentelyämme eteenpäin. Tämä vaatii jatkuvaa avoimena pysymistä prosessille, jotta *näky* tulee perustelluksi. Osittain koko dramaturginen työmme perustui tälle ajatukselle, ensiksi me intuition ja *näkyjen* varassa painamme menemään ja lopuksi mietimme, mitä tästä syntyneet elementit vaativat ympärilleen, jotta kokonaisuudesta syntyisi jotakin, jossa on edes vähän järkeä.

Itse innostuin kolmion rakentamisesta jo pelkästään siitä syystä, etten ole koskaan rakentanut sen kaltaista rakennetta puusta, tai mistään muustakaan materiaalista. Meillä olikin valtavan suuri pohtiminen sen kanssa, miten rakenteellisesti liitämme kolmion osaksi suoraa väliseinärakennetta ja miten saamme kolmion ripustetuksi turvallisesti. Voin sanoa, että yhdessä suoriutumistemme ilman ulkopuolista apua kolmion rakentamisen suunnittelussa ja toteutuksessa oli yksi suurimmista onnistumisen kokemuksistani matkallani teatteriohjaajaksi opiskelussa.

Tällä pienellä kohtaauksella halusimme myös vain antaa hetken kolmiolle tilaa ja aikaa esityksessämme. Olenkin viime aikoina innostunut Pauliina Hulkon ajatuksesta materiaalisesta dramaturgiasta, josta Hulkko on kirjoittanut mm. näin:

Vaikka tarkastelutapani ei ole brechttiläisessä mielessä materialistinen, tarkoittaa materiaalisuus myös minulle aineiden ja aineellisen kontekstin – siis ruumiiden, esineiden, tilan, paikan, historiallisen tilanteen – keskeisyyttä teatterin tekemisessä ja sen julkitulossa. – – Materiaalista ajattelua voi dramaturgian

lisäksi soveltaa myös taiteellisen työn etiikkaan. Näyttämöllistä työskentelyä ja vuorovaikutusta määrittävänä dramaturgis-eettisenä periaatteena siihen sisältyy vaatimus aineiden tasa-arvosta ja erilaisten, niin elävien kuin elottomien, inhimillisten ja ei-inhimillisten ”ruumiiden” kunnioittamisesta sekä kunkin materiaalin oman esiintymistavan huomioimisesta osana esityksen rakentamista ja harjoittelua. (Hulkko 2018, 115.)

Näkisin, että näyttämöön suhtautuminen materiaalisesti (sekä dramaturgisesti että eettisesti) tekee mahdolliseksi esimerkiksi sellaiset valinnat, jotka johtivat ajan ja tilan antamisen pelkästään tilan esiintymiselle.

4.5.7. PENKIN OSIEN VALMISTAMINEN II / LEVYN LEIKKAUS

Seuraava kohtaus onkin varmasti koko KONEEN monipuolisin, mitä tulee toimintaan ja tapahtumiin. Kohtauksen pointtina on leikata pian rakennettavaan penkkiin istuinlevy OSB-levystä. Minä ja VV tulemme tilaan, minä työnnän mukanaani imuria, jonka kyydissä on käsisirkkeli. Asettelemme VV:n kanssa työpöydät keskelle tilaa ja VV vetää sähköt väliseinän takaa imurille ja sirkkelille. Haemme yhdessä ison OSB-levyn palan sirkkelöintihuoneen takaa ja mittaaamme levystä sopivankokoisen palan. Lopuksi leikkaamme palan ja siivoamme jälkemme. *Oikeen tekemisen* hengessä me emme tee, emmekä yritä tehdä mitään muuta. Tilassa kuitenkin tapahtuu vaikka mitä.

Tässä kohtaa voisi olla hyvä hetki purkaa vähän kokemusta esiintymisestä KONEESSA. Olimme sopineet ja harjoitelleet melko selkeät ja tiukat koreografiat yhdessä tehtäville toiminnoille. Olimme myös sopineet, että emme käytä puhetta kommunikointiin. Koen, että tämä asetti itselleni tiettyjä paineita ja teki välillä esiintymisestä hankalaa. Tekeminen ei ollut samalla tavalla rentoa, kuin mitä se oli esimerkiksi alun ohjeistuksissa ja yhteisessä jakkaranrakentamisen hetkessä. Ehkäpä näissä minun ja VV:n yhteisissä rakennushetkissä toimintamme lähenteli aika paljon perinteisen teatterin tapaa valmistaa näyttämölle materiaalia. Vaikka toimimme *oikeen tekemisen* kontekstissa, oli tavoitteemme ja tapamme saavuttaa tavoitteemme melko setattu (ohjattu). Virheille ja muutoksille ei ollut juurikaan tilaa, koska niistä kommunikointi ilman puhetta olisi voinut olla vaikeaa tai jopa mahdotonta. Tämä asetus mahdollistaa mielestäni epäonnistumisen ja virheen, mikä sinänsä on tyypillisempää esiintyjäntyölle teatterissa kuin esiintyjäntyölle esimerkiksi esitystaiteen tai performanssin kentässä. Kuten aiemmin kirjoitin, on virheen mahdollisuus myös merkki useista päällekkäisistä todellisuuksista. Näissä ohjatuissa/koreografioituissa kohtauksissa varmasti olikin vahva fiktion tuntu. Verrattuna alun rentoon jutusteluun ja

välittömään suhteeseen katsojien kanssa, olimme VV:n kanssa nyt tilanteessa, jossa meillä oli selkeästi joku ”outo”, sovittu tapa suorittaa tehtävämme. Nyt jälkikäteen mietittyinä olisi voinut olla kiinnostavaa tehdä penkin rakentaminen itseasiassa vähemmän tiukassa muodossa – vapaammin, sillä en osaa ihan varmasti perustella, miksi ihmeessä me sovimme rakentamiseen niin tiukan koreografian. Ehkä me halusimme yrittää saada sen näyttämään kauniilta – ikään kuin nostaa käsityöläisyyden kauneus esiin. Tässä me astuimme ehkä miinaan. Me emme ole mitään puuseppiä, saati kovinkaan taitavia nikkaroijia, jolloin me joudimme *esittämään* sellaisia. Ja ihan rehellisesti sanottuna minä en ihan hirveästi pidä esittämisestä.

Aiemmin kertamani *näky* leijuvista levyistä tulee näkyväksi tässä kohtauksessa. Tilan katosta roikkuvat levyt oli kiinnitetty naruilla valopöydällä ohjattaviin DMX-nostimiin, joiden avulla levyihin saadaan pieni liike. Tässä kohtauksessa levyt liikkuvat ensimmäisen kerran. Tila alkoi toisin sanoen elämään ”omaa elämäänsä” myös meidän esiintyjien läsnä ollessa.

Ennen levyn sahaamista, ohjeistimme eleillä katsojan taas laittamaan kuulonsuojaimet korvilleen (kynnys, herätys).

Samalla hetkellä, kun painan sirkkelin käyntiin, sammuu tilasta kaikki valot ja vain kolmioon jää kirkkaanpunainen valo. Tämä hetki on mielestäni liitoksissa alun turvavalojen testaamisen hetkelle. Jokin meidän toimintamme aiheuttaa selkeän muutoksen (valojen sammumisen) tilassa. Katsoja saattaa ehkä ajatella, että tila ”oliona” suhtautuu meihin esiintyjiin jotenkin samalla tavalla kuin tila suhtautuu katsojiin. Me emme ehkä täysin hallitsekaan ”KONETTA”. Punainen valo ylhäällä kolmiossa myös muistuttaa meitä tieteis- ja fantasiagenren ”silmistä”. Niistä entiteeteistä, jotka elävät jonkun elottoman sisällä (esim. Sauron elokuvassa *Taru Sormusten Herrasta* [2003] tai HAL-9000 elokuvassa *Avaruusseikkailu 2001* [1968]). Lisäksi juuri punainen väri viittaa usein siihen, että tämä ”joku” on vihainen – esimerkiksi videopelissä suhteellisen mukavan näköinen robotti käppäilee tielläsi sinisilmäisenä ja kun hyppäät sen päälle, muuttuu silmät punaiseksi ja robotti onkin pian selkeästi vihamielinen!

Tässä kohtaa voisi ajatella kuitenkin, että tila alkoi esiintymään meidän kanssamme – rinnakkain, samanaikaisesti. Me hyväksymme pimeyden ja olemme ehkä jopa tottuneet siihen, sillä meillä on molemmilla kypärissämme otsalamput valmiina. Kohtaus jatkuukin niin, että me laitamme otsalamput päälle ja tässä vaiheessa Atte tulee tilan ovelle, näyttää meille peukkua ja poistuu. Sitten jatkamme työskentelyä.

Hyväksyessämme pimeyden ja sen aiheuttaman vaaran tunteen, ajattelen, että toimintamme saattaa näyttytyä jopa uhkarohkeana ja siten jännitteisenä. Tämä taas muistuttaa minua tutusta narratiivista, jossa seuraamme löytöretkeilijää, joka kaikista varoituksista huolimatta astelee koko ajan syvemmälle kohti vaarallisia hautaluolastoja ja temppeleitä. Tässä narratiivissa usein mielestäni nojataan siihen jännitteeseen, että jotain pahaa pian tapahtuu. Usein tapahtuukin, ja myöhemmin katarttisesti sankarimme selviää kaikista vastavoimistaan.

Näkisin, että tämä kohta on KONEEN kohtauksista fiktiivisesti tihein. Atella ei *oikeen tekemisen* hengen mukaan ole oikeastaan mitään syytä tulla tilaan näyttämään meille peukkuja. Lisäksi Atte on pukeutunut isoon raksavaate-ulkotakkiin, joka muistuttaa hieman jotakin outoa kalastajan tai palomiehen takkia. Kohtauksessa on ehkä jopa jotakin ”lynchmäistä”¹⁹. Hahmon ilmestyminen kapeaan taskulampun valokiilaan kalastajantakissa on meille tuttu ehkä muustakin elokuvien kauhukuvastosta. Tila myöskin alkaa täytyä teatterisavulla tässä vaiheessa. Savua ajetaan tilaan ainoastaan siksi, että otsalamppujen valokiilat näyttävät hyvältä halkoessaan muuten pimeää tilaa. Totta kai savu luo myös lisää vaaran tuntua. Se *kehystää* meidän harmitonta tekemistämme, mutta samaan aikaan se ehdottaa, että ehkä jossakin ”palaa”.



Atte näyttää peukkuja kuva: Joel Härkönen

Aten näytettyä meille peukkuja aloitamme pimeydessä levyn sahaamisen ja jatkamme löytöretkeilijöiden hengessä uhkarohkeaa penkin rakentamisen tehtäväämme. Uskoisin, että katsojalle on tärkeää tietää, että olemme yhä penkin rakentamisen äärellä, jotta

¹⁹ Itse ymmärrän lynchmäisyyden tyylinä, jossa jokin ”normaali” asettuu outoon valoon, johon sisältyy selittämätöntä arvoituksellisuutta tai outoutta.

toimintamme ei näytä vain oudolta haahuilulta, jolla ei ole päämäärää. Vaikka olenkin kiintynyt purkamaan draamalliselle teatterille ominaista loogista järjestystä ja tapahtumien helppoa seuraamista, en silti ole valmis siirtymään täydelliseen yhteydettömyyteen, jossa katsoja on aivan eksyksissä. ”Ihmisen aistiapparaatti sietää kovin kehnosti yhteydettömyyttä. Jos yhtymäkohdat poistetaan, se alkaa etsiä omia kytköksiä, se ”aktivoituu”, kuvittelee ”villisti” ja alkaa nähdä – vaikka kuinka kaukaisia – yhtäläisyyksiä, yhteyksiä ja vastaavuuksia (Lehmann 2009, 152.)” Olen tästä osittain Lehmannin kanssa samaa mieltä, mutta pidän myöskin tärkeänä pitää katsojasta siinä mieltä huolta, että häntä ei heitetä täysin yksin haasteeseen tehdä omat kytköksensä. Puuhailu voi mennä vaikka kuinka villiksi ja oudoksi, jos katsoja tietää edes, että ”tossa rakennetaan edelleen sitä penkkiä”.

Saatuamme levyn leikattua ja roudattua välineet pois, aloitamme jälkiemme siivoamisen. Tätä vaihetta seuraa oman opiskeluni jatkumon kannalta jotakin hyvin merkittävää. Nimittäin imurointi.

4.5.8. IMUROINTI

Tämä on ensimmäinen kerta, kun missään teoksessani varsinaisesti imuroidaan. Koen kohtausten olevan vahvaa tunnepitoista jatkumoa jo BLACK BOX THEORY:n ajoilta. BLACK BOX THEORY:ssa ei lopulta imuroitu, eikä missään muussakaan teoksessani sen jälkeen. Jostain kumman syystä minut kuitenkin (huumorimieleessä) tunnetaan mielestäni vuosikurssini keskuudessa ohjaajana, jonka jutuissa ”vaan imuroidaan”. Nyt viimein omassa taiteellisessa opinnäytteessäni sain tehtyä sen kohtausten, jossa oikeasti vain keskitytään siihen, että imuroidaan. VV imuroi, minä siirrän imuria ja johtoja pois tieltä ja me molemmat suuntamme otsalamppujemme valokiilat kohti imurin suutinta. Me annamme tilaa imuroinnille, imurille.

Tavallaan voisi sanoa, että tämä on jonkinlainen avainkohtausta, ei välttämättä KONEEN avainkohtausta, vaan avainkohtausta suhteessa ajatukseen *oikeesti tekemisestä*. Kaikki muu toiminta KONEESSA tämän ympärillä on ollut sen miettimistä, että mitä pitäisi tehdä, jotta näyttämöllä pitäisi *oikeesti tekemisen* hengessä imuroida.

Jotkut katsojat kuvasivat kohtausta ”tanssiksi” imurin kanssa. Jotakin sen kaltaista voisin sen ajatella olevankin. Ajattelen, että jos tanssii jonkun kanssa, on ehdottoman tärkeää kiinnittää huomio nimenomaan pois itsestään – kohti tanssipartneriasi. Uskallan väittää, että lähes obsessiivinen suhteeni imureihin ja imurointiin näkyi tässä tanssissa.

Tilassa tapahtuu myöskin imuroinnin alkaessa muutos. Tilaan nousee leikaten kirkas yleisvalo ja kolmion ”punainen silmä” sammuu. Tähän ei sinänsä ole mitään selkeää perustelua, miksi näin käy. Samalla tavalla kuin aikaisimmillekään valomuutoksille tilassa ei ole mitään järkevää selitystä. Muutos vain tapahtuu – katsojalle luodaan yhä mielikuvaa siitä, että me ihmiset (katsojat ja esiintyjät) olemme jossakin oudossa interaktiossa tilan kanssa. Kohtauksen lopuksi ohjeistamme katsojaa ottamaan kuulosuojaimet pois korviltaan.

4.5.9. TILA ESIINTYY III / TUULETINTANSSI

Imurin kanssa tanssimisen jälkeen tuleekin aivan fantastinen kohtaaus. Kohtauksessa katosta laskeutuu katsojien eteen lattiatuuletin, joka roikkuu vaijerin varassa katosta. Tuuletin laskeutuu alas, menee päälle ja alkaa liikkumaan ilmassa aiheuttamansa ilmavirtauksen takia.

Kohtaaus on suora lainaus Olafur Eliassonilta, hänen teoksestaan Ventilator (1997). Innostuin teoksesta, kun VV esitteli sen aikoinaan minulle. Tämä tapahtui joskus KONEEN suunnitteluvaiheilla. Innostukseni tuulettimiin oli alkanut jo BLACK BOX THEORY:n aikoihin Wurtzelin teosten kautta. Ehkä innostumiseni sekä tuulettimiin että imureihin kumpuaa jostakin syvästä intohimosta ilmaan ja sen liikuttamiseen – sitä tähän hengittäminenkin on.

Ventilatorin kautta sain ajatuksen klassikkoteosten tekemisestä näyttämölle. Teatterissa on vuosisatoja toistettu näytelmätekstejä, jotka ovat muodostuneet klassikoiksi. Yleisesti ottaen me emme näe tässä mitään ongelmaa, enkä aiokaan klassikoiden (nimenomaan tekstien) tekemisen ongelmallisuuteen nyt pureutua, vaikka siihen olisi olemassa moniakin syitä (mm. patriarkaalisten rakenteiden ylläpito ja tilan vieminen uusilta ajatuksilta ja teksteiltä). Sen sijaan avaan ajatukseni toisenlaisten klassikoiden uudelleen tulkitsemisesta.

Ajattelin Eliassonin Ventilatoria ja mietin, että voisiko tämän teoksen irrottaa kontekstistaan ja ottaa törkeästi oman teoksensa käyttöön. Mielestäni kyllä, varsinkin jos avoimesti kertoo tehneensä niin. (KONEEN ohjekirjassa [käsiohjelmassa] olimme maininneet inspiraation lähteeksi mm. Olafur Eliassonin.)²⁰ Innostuin ajatuksesta enemmänkin. Miten lainata kuvataiteen, arkkitehtuurin tai jopa toisen esityksen elementtejä (tai kokonaisia teoksia) suoraan omaan käyttöönsä? Itse huomaan

²⁰ Ehkäpä olisimme voineet aivan suoraan avoimesti ja selkeämmin kirjoittaa auki, että mistä tietystä Eliassonin teoksesta on kyse, mutta tuntui, että se ei istunut ohjekirjan taittoon. Eikä Ventilator myöskään ollut ainoa Eliassonin teos, joka meitä inspiroi.

suhtautuvani ajatukseen selkeästi kriittisemmin kuin kirjallisuuden klassikkotekstien tai musiikin käyttöön ja uudelleentulkintaan. Tämä saattaa mahdollisesti kertoa siitä, että konkreettinen näyttämö ja sen estetiikka nähdään nimenomaan teatteriohjaajan taiteena. Ohjaajan oman henkilökohtaisen *käden jäljen* tulee olla alkuperäinen, omaperäinen ja selkeästi tunnistettavissa. Tämä nostaa kysymyksen taiteen (varsinkin esittävän taiteen, joka ei ole palautettavissa selkeästi mihinkään tallenteeseen esim. maalaus, veistos, elokuva) omistajuudesta, josta en ole ihan varma, mitä ajattelen. Ehkäpä tämän keskustelun avaaminen tätä kautta tuo jotakin uutta pöydälle. Miksi koen provosoituvani, jos joku on mielestäni tehnyt jotain, joka on selkeästi ”varastettu” jonkun muun ohjaajan (tai kuvataiteilijan, arkkitehdin yms.) estetiikasta? Mutta silti en välttämättä koe mitään vaikeuksia laittaa näyttämölle jonkun muun kirjoittamaa tekstiä.

Tietysti tulee nähdä, että esim. Ventilatorin tapauksessa kyse ei ole niinkään selkeästä taideteoksesta kuin esim. maalausten tai veistosten suhteen. Ventilator toimii ehkä juuri enemmänkin idean tasolla (Duchampin readymade-hengessä). Jolloin kyse ei ole alkuperäisyydestä sinänsä, vaan nimenomaan siitä, mitä asioita todellisuudesta otat ja mihin kontekstiin ne laitat.

Miksi sitten päätimme laittaa tuulettimen tanssimaan KONEESSA tähän kohtaan? Jo edellisessä kohtauksessa olimme keskittyneet imuriin ja imurointiin, jonkinlaiseen tanssiin esiintyjän ja imurin välillä. Hulkon materiaalisuuden (Hulkko 2008, 115) ja ei-inhimillisen esiintyjyyden nimissä koen, että tämä edellinen kohtaus oli jonkinlainen tienraivaus seuraavalle kohtaukselle, jossa esiintyy ainoastaan jokin ei-inhimillinen esiintyjä. Kirjoitin aiemmin tässä opinnäytteessä, että ”Taide tapahtuu niissä hetkissä, kun joku arkinen ja banaali kohottuu ja muuttuu, transformoituu joksikin toiseksi – saa kokijansa näkemään hetken toisin.” Uskoisin, että tämä kohtaus, jossa tuuletin tanssii oman tanssinsa, kyse on juuri jostakin tämänkaltaisesta hetkestä – taiteen tapahtumisesta, kun jokin arkinen muuttuu ”joksikin muuksi”.

Onko kyse peräti samasta ilmiöstä, jonka jo Maeterlinck aikoinaan totesi: ”Näyttää siltä, että jokainen olento, joka herättää vaikutelman elämästä olematta kuitenkaan elävä, herättää ajatuksen yliluonnollisista voimista (Maeterlinck Lehmann 2009, 113, mukaan).” Olenko kaikessa *oikeessa tekemisessäni* ja konkretian penäämisessä kuitenkin vain yliluonnollisen perässä? Luultavasti. Jostain syystä minun on kuitenkin vaikea nähdä tämän yliluonnollisen tapahtuvan ihmisesiintyjässä. Tästä samasta ilmiöstä (yliluonnollisen perässä juoksemisessa) kuitenkin voisin kuvitella kiinnostuksestani teatterin rituaaliin ja seremoniaan olevan peräisin. Ehkä kokemukseni kuitenkin on, että tämä nykypäivän yltiöyksilökeskeinen ihmiskuvamme sotkee

tilanteen ja saa minut esiintyjän yliluonnollisen auran sijasta näkemään siinä pelkästään jotakin egoistista esiintymistä, jonka keskiössä en pysty näkemään mitään muuta kuin näyttelijän itsensä. Minulle teatteri usein näyttää siltä, että keskiössä on itse esiintyjän erinomaisuus tai peräti halu tulla nähdyksi, eikä hetken kohottaminen ”joksikin muuksi”. Tuulettimen kohdalla tätä ei tapahdu, tuulettimella ei nähdäkseni ole egoa. Kyse ei ole tuulettimesta, se ei varmasti ole siinä itsekkäistä syistä. Uskoisin tämän ongelman johtuvan vain minusta, en missään nimessä epäile, että näyttelijän motiivi olla näyttämöllä on pönkittää omaa itsetuntoaan, päinvastoin. Arvostan näyttelijöitä ja heidän uskallustaan päivä toisensa jälkeen heittäytyä ihmisten eteen toteuttamaan milloin kenenkin, ohjaajan tai itsensä visioita.

Ihminen näyttämöllä on aina myös representaatio ihmisestä. Usein nämä representaatiot tuntuvat minusta kapeilta. Tuntuu, että ihminen näyttämöllä ei anna tilaa ihmisen moninaisuudelle, jollakin tavalla ihminen näyttämöllä väittää aina jotakin ihmisyydestä yleensä, se on typistetty tai tarkkaan rajattu pysäytetty kuva ihmisestä jossain hetkessä, jossa ihminen toimii tietyllä tavalla. Ehkäpä tämä korostuu sellaisessa teatterissa, jossa pelataan paljon henkilöhahmojen ”tahdon suunnilla” tai psykologian tasolla yleensä. Ihminen tässä tapauksessa täytyykin nähdäkseni yksinkertaistaa joksikin tunnistettavaksi, jotta se olisi mahdollista näytellä ulos. Ja se on jotakin, mikä on minulle hieman hankalaa. Tarkoitan sitä, että jos näyttämöllä on ihminen, edustaa tämä ihminen aina itsensä ja oman ihmisyytensä lisäksi yleistä ihmisyyttä, jolloin varsinkin stereotyyppiset tai typistetut hahmot tai jopa tietynlaiset reaktiot tuntuvat itselleni todella vierailta ja hankalilta ottaa vastaan. Ne tuntuvat sulkevan ulos kaikki muut mahdollisuudet olla ihminen. Ehkä se on juuri se tunnistettavuuden ihanne, joka minua työntää pois luotaan. Minulle taiteessa kyse on ehkä nimenomaan siitä, että kohtaan jotakin, jota en osaa tai pysty tunnistamaan.

Vai onko kyse kuitenkin siitä, että minun on helpompi projisoida itseni, laittaa itseni siihen tuulettimeen kuin toiseen ihmiseen? Enkö omien tunnelukkojeni takia tunnista itseäni tai uskalla tunnistaa itseäni toisessa ihmisessä? Kuitenkin kaikki näyttämöllä nähdäkseni kertoo lopulta meistä ihmisistä, teatteria kun tekevät ihmiset toisille ihmisille – se on siis kulttuuria, ihmisten välistä toimintaa, jonka keskiössä itse penään olevan juuri yhdessä ihmisten kanssa vietetty aika. Eikö tämä ole mielettömän ristiriitaista? Pelkäänkö siis ottaa vastuuta ihmisistä, näyttelijöistä omassa positiossani ohjaajana ja siksi haluan tehdä töitä esineiden kanssa? Pelkäänkö itseasiassa paljastuvani? Paljastumisella tarkoitan sitä, jos en osaakaan vastata näyttelijän esittämiin kysymyksiin, jotka koskevat ylipäättään näyttämöllä olemista. Tuuletin on tahdoton. Sillä ei ole mitään mielipiteitä – minun ei tarvitse taistella sitä vastaan, eikä

pelätä loukkaavani sitä, jos en jostain syystä pidä sen toimintaa sopivana rakenteilla olevaan teokseen. Tällöin nousee esiin myöskin kysymys luottamuksesta ja jaetusta tekijyydestä. Miksi minun on niin vaikea luopua hallinnasta? Haluaisinko pohjimmiltani siis kuitenkin olla superautoritäärinen ohjaaja, mutta en vain uskalla käyttää valtaa toisiin ihmisiin – enkö uskalla pyytää näyttelijöitä toteuttamaan minun *näkyjäni*, visioitani tai halujani? Siitäkö on kyse? Tämähän on aivan kauhean alistava ja näyttelijöiden ammattitaitoa halventava tapa ajatella. Eihän pyyntö toteuttaa mitään vielä tarkoita, että se pitäisi toteuttaa – eikö se ole nimenomaan kutsu leikkiin? Vilpittömästi, rehellisyyden nimissä kuitenkin haluan tätäkin aihetta pohtia. Olenhan valmistumassa teatteriohjaajaksi.

Vai onko kyse omistajuudesta, itseasiassa omasta tarpeestani tulla nähdyksi? Haluanko sittenkin tehdä taidetta vain pönkittääkseni omaa egoani ja itsetuntoani? Ärsyttääkö minua näyttelijä näyttämöllä itseasiassa siksi, että haluaisin itse olla hänen paikallaan? Jos teoksessa esiintyy toisten ihmisten sijaan vain esimerkiksi tuulettimia, me, tuulettimien näyttämölle asettajat, omistamme meidän taiteemme. Maailmankuvani estää ehdottomasti kohtelemasta ihmisiä niin huonosti kuin pystyn kohtelemaan tuulettimia. Siksi haluan laittaa ne tuulettimet sinne näyttämölle? En tarkoita edes sitä, että haluaisin jotenkin alistaa tai haukkua esiintyjä, vaan puhtaasti jo pelkästään se, että määrittelen jonkun esiintyjän tekemisiä omasta ohjaajanpositiostani käsin joko huonoksi tai hyväksi, sopivaksi tai epäsovivaksi, tuntuu välillä ylitsepääsemättömän hankalalta. Kuka minä olen arvioimaan toisten ihmisten tekemisiä?

Vai onko kyse siitä, että työkaluni eivät ole olleet riittävän kattavat toimimaan elävien esiintyjien kanssa näin? Vai siitä, että toimin itse jossakin koreografian ja nykyesityksen alueella ja pyristelen halujeni kanssa jossain sumeassa draaman suossa, enkä ole osannut artikuloida halujani alalla, jossa draamaan ja traditioon nojaava teatteri on lähtökohta, oletus. Ehkä en osaa tehdä töitä ihmisten kanssa. Ehkä en ole opetellut tarvittavia työkaluja. Ehkä olisinkin halunnut oikeasti vain opiskella sitä, että mitä se yleensäkin tarkoittaa, että toinen ihminen katsoo toista ihmistä. Sen sijaan olen käyttänyt aikani teatterissa väistellen ihmisiä ja katsellessani materiaaleja ja koneita, koska en ole osannut artikuloida suhdettani ihmiseen näyttämöllä tarpeeksi selkeästi.

Vai onko kyse siitä, että olen traumatisoinut itseni olettamalla, että näyttelijälle (koulun kontekstissa näyttelijäopiskelijalle, jonka opiskelu keskittyy draamateatteriin) juuri minun, ohjaajana, pitää keksiä tekemistä ja mahdollisimman tasavertaisesti kaikille, ja vielä niin, että työskentelyssä on mahdollista keskittyä ”kokonaisen roolihenkilön draaman kaareen”? Olen jatkuvasti ollut tämän oman oletukseni vanki ja kuvitellut, että

se on totta, jotakin, jota minun oikeasti pitäisi näyttelijöille keksiä ja antaa, sen sijaan, että olisin kanssatekijänä, leikkijänä heidän kanssaan. Olen keskeneräisenä, pelokkaana ohjaajaopiskelijana ollut kykenemätön paljastamaan omaa epävarmuuttani ja pyytämään näyttelijäopiskelijoita avuksi omalle tutkimusmatkalleni. Sen sijaan olen esittänyt kovaa ja valmista ohjaajaa, jolla on homma hanskassa ensimmäisestä päivästä lähtien.

Tässä olisi varmasti paikka pienelle rakennekriitikille, joka tekisi näkyväksi sen, että kuva ohjaajasta, jonka täytyy olla valmis, on auttamatta vanhentunut ja hyödytön. Ja toisaalta tulisi varmasti myös kritisoida koulumme rakenteita, jossa kysymys ohjaajaopiskelijan opiskelusta asettuu helposti toissijaiseksi, koska ohjaajana opiskelija on vastuussa ei pelkästään teosten ohjaamisesta, mutta myös muiden opiskelijoiden opiskeluista. Sen sijaan, että uppoutuisin tähän aiheeseen nyt, haluaisin vain sanoa ulos toiveeni tulevaisuudesta: haluaisin uskaltaa paljastaa itseni myös näyttelijälle, en pelkästään tuulettimelle.

Olen iloinen, että olen uskaltanut miettiä näitä kysymyksiä. Voisin ajatella, että tulevaisuudessa ihmisesiintyjien kanssa työskentely ja työskentelyn tutkiminen tulee olemaan antoisaa ja kiinnostavaa, koska minulla on jotakin, jota voin artikuloida heille. Tähän asti tuntuu, että olen toiminut näyttelijän ohjaajana jossakin yleisessä kuvassa siitä, millainen on ”hyvä ohjaaja”. Ehkä osaan tulevaisuudessa suhtautua itseeni myöskin hieman vähemmän vakavasti. Minun ei tarvitse todistella kenellekään, että olen herra mahtiherra ohjaaja.

Ajatellaan nyt kuitenkin tuulettimen kohtausta. Tuulettimen laskeutuminen katosta on mielestäni myös hauskaa. Se ikään kuin vetää maton kaiken sen synkistelyn, outouden ja kauhun alta, jota olemme KONEESSA tähän asti viljelleet. Taidetta ei pidä ottaa liian vakavasti! Sekä taiteen että taiteilijan täytyy osata nauraa itselleen.

Tilallisesti tuuletintanssin kanssa tapahtuu muitakin muutoksia. Tilan valotilanne muuttuu kylmästä todella lämpimäksi ja katossa, OSB-levyjen yläpuolella, olevat tehokkaat heittimet otetaan ensimmäistä kertaa käyttöön. Tila muuttuu hetkeksi todella lämpimäksi, ei pelkästään sävyltään vaan myös lämpötilaltaan. Katsojan suhteen tämä voi olla jopa tukalaa, tässä kohtaa katsoja on istunut jo puolisen tuntia paikallaan tukaluutta aiheuttava hengityksensuojain päässään tilassa, jossa on valmiiksi jo aika kuuma. Tilaan asettuu hetkeksi olosuhde, jonka työryhmänä nimesimme ”aavikoksi”. Tässä aavikossa pienikin tuulenvire, jonka katosta roikkuva tuuletin saattaa katsojalle tarjota, voi olla isokin helpotus. Tuuletin ei siis pelkästään vaadi katsetta osakseen, vaan se myös antaa katsojille jotakin.

Lopetettuaan tanssinsa, tuuletin antaa tilaa myös tilan toisessa nurkassa roikkuville puurimoille esiintyä. Ikään kuin tuuletin ja rimat olisivat tietoisia toisistaan ja tässä hetkessä pitävät pienen yhteisen duettonsansa. Voisiko jopa ajatella, että tuulettimen aiheuttama ilmavirta saa puurimat liikkumaan, mikä aiheuttaa tunteen siitä, että rimat ovat tietoisia tuulettimesta? Toinen eloton olento liikuttaa toisia! Aivan pian tämän jälkeen me ihmisesiintyjät tulemme tilaan. Voisiko ihan varovasti ehdottaa, että tilanteessa rimat voisivat varoittaa tuuletinta lähtemään pois alta?



kuvakaappaus KONEen taltiointista kuva: Joel Härkönen

4.5.10. PENKIN KOKOAMINEN JA KAHVIN VALMISTELU

Tuulettimen ja rimojen dueton jälkeen minä ja VV tulemme tilaan ja alamme kokoamaan penkkiä, jota varten olemme valmistelleet osat. Siirrämme työpöydän keskelle tilaa ja alamme akkuruuvinvääntimillä kokoamaan penkkiä. Akkukoneistamme kuuluu tietynlainen ääni, johon tila vastaa omilla poraamista muistuttavilla äänillään, jotka syntyvät Aten moottoreista. Äänellisesti tämä kohtaous nousee esiin myös siinä mielessä, että penkin kokoamisen taustalle tulee aivan uusi äänellinen rekisteri.

Tilassa alkaa soimaan Vivaldin (2020) kappale *Concerto in C Major, RV 508: II. Largo*. Vivaldin musiikki on mielestäni kaunista. Onko tarkoituksenamme yrittää saada keskeneräisyyden äärellä oleminen näyttämään myöskin kauniilta? Tilanne saattaisi näyttää koomiselta ja jopa ironiselta, se saattaisi helposti viitata jopa parodianomaisesti esimerkiksi Pauligin Juhla Mokka-mainoskampanjaan, jossa erilaiset artesaanit kahvin voimalla toimivat ”Tunteella ja taidolla” (ks. esim. *Mallipuuseppä Esa Niiranen*

"Omalla tavalla" (45 sek) 28.1.2013. En kuitenkaan koe, että kohtauksessa on pienintäkään ironian häivää. Sen sijaan me aivan vakavina ja tosissamme laitamme katsojan kuuntelemaan Vivaldia ja katsomaan, kun me rakennamme penkkiä. Tässä kohtauksessa ehkä kiteytyykin jotain siitä kokemuksesta, jonka katsojalle haluan jakaa. Se kokemus pohjautuu siihen onnen ja kauneuden tunteeseen, jonka koen saadessani tehtyä käsilläni jotakin, tässä tapauksessa koottua melko yksinkertaisen ja rujan penkin. Ja ehkä katsojakin saattaa löytää jotakin kauneutta siinä, että hän jakaa tämän hetken kanssamme istuessaan itse kokoamallaan jakkarallaan tässä oudossa ympäristössä, joka antaa tilaa erilaisille esiintyjyyksille ja tunnelmille. Sen sijaan, että esityksemme olisi päättynyt suuren konfliktiin tai ”lopputaisteluun” KONEEN kanssa, rakensimme me yhdessä rauhanomaisesti penkkiä.

Penkin kokoamisen lomassa Atte ilmestyy pian tilaan ja alkaa viritellä porakoneen akulla toimivan Makitan kahvinkeitinillä kahvin keittämistä. Mahdollista seurattavaa toimintaa on nyt tilassa useassa paikassa, mikä Lehmannin draaman jälkeisen teatterin tyylien jaottelussa uppoaa mielestäni otsikon ”rinnakkaisuus” (Lehmann 2009) alle. Tässäkään kohtauksessa kyse ei ole siitä, miten me rakennamme penkkiä tai miten Atte keittää kahvia, vaan kyse on kokonaisuudesta, siinä tilassa juuri siinä hetkessä olemisesta.

Saatuamme penkkimme valmiiksi, asetamme sen katsojien osittain muodostamaan piiriin yhdessä työpöytien kanssa, jolle Atte asettaa Makitan kahvinkeitin. Lopuksi poistumme tilasta vielä yhden viimeisen kerran. Annamme tilaa kahville valmistua.

Tässä vaiheessa katsojalle on tullut selväksi, että jakkarat on rakennettu ja penkki on jo koottu – alun orientaation mukaan jäljellä on siis enää kahvin juonti.

4.5.11. TILA ESIINTYY IV / KAHVI TIPPUU

Makitan keittimellä kestää kupillisen keittämiseen viitisen minuuttia. Jostain syystä me olimme fiksaantuneet juuri Makitan keittimen käyttämiseen esityksessämme, vaikka lopun olisi voinut varmasti ratkaista monillakin eri tavoilla. Meillä oli kuitenkin erityinen suhde Makitan keittimeen. Lienee parasta avata siihen liittyvä pieni tarina.

Teatterikorkeakoulun näyttämömestarit käyttävät lähinnä Makitan akkutyökaluja työskentelyssään. Prosessimme alussa, kun kerroimme näyttämömestareille projektistamme, jonka tarkoituksena on alkaa rakentamaan jotakin, koin heidän olevan innostuneita projektistamme. Kävimmekin prosessin aikana useita todella kiinnostavia keskusteluja näyttämömestareiden kanssa. Olen näistä keskusteluista iloinen ja

kiitollinen. Lisäksi olen kiitollinen siitä, että saimme käyttää esityksessämme heidän työkalujaan, juurikin Makitan akkukoneita. Mestareista Vesa Rämä huikkasi meille jossain vaiheessa, että me ehdottomasti tarvitsemme Makitan akkuporakoneen avulla toimivan kahvinkeitin. Ajatus oli meistä päätön ja siksi tartuimme siihen. Vesa kertoi myös, että he ovat näyttämömestareiden kesken vuosia yrittäneet heidän esimiehensä sallia heidän ostaa kyseinen kahvinkeitin. Esimies Anttonen kuitenkin on aina kieltäytynyt ostamasta keitintä heille, koska ei mitenkään pystyisi perustelemaan dekaanille ostoon käytettävää taloudellista resurssia. Eihän kukaan oikeasti tarvitse akkuporakoneen avulla toimivaa kahvinkeitintä. Mutta me lupasimme käyttää esityksemme budjetista tarvittavan resurssin tähän hankintaan, koska taiteen nojalla kaikki on perusteltavissa!

Makitan laitteella kahvinkeittoon käytetty aika oli siis viitisen minuuttia. Olimme käyttäneet tähän mennessä KONEESSA aikaa hyvinkin tuhlailevasti erilaisiin kohtauksiin. Koimme, ette emme enää mitenkään voineet pakottaa katsojaa viittä minuuttia vain tuijottamaan, kun kahvi tippuu. Jotakin oli keksittävä.

Päätimme ”soittaa” tilaa vielä kerran aivan kunnolla. Halusimme ottaa tilasta vielä kaiken irti, emme voineet vastustaa pientä speaktaakkelin valmistamista. Nyt jälkikäteen ajattelen, että KONEEN dramaturgia olisi tarvinnut vielä aikaa ja miettimistä varsinkin viimeisen parin kohtauksen osalta. Meiltä ehkä loppui aika sen miettimisessä. Tuntuu, että me lähinnä laitoimme lopputykittelyyn vain peräkkäin ja päällekkäin kaikkia eri elementtejä, joita KONEESSA oli.

Toisaalta lopun speaktaakkeli valmisti katsojaa myös esityksen humoristisen tason punchlinea varten. Halusimme rakentaa mahdollisimman suuren tilallisen eleen kontrastina pian katosta laskeutuvaa pumpputermoksen saapumista vasten. Ja toisaalta halusimme antaa katsojalle vielä aikaa viettää pieni hetki kaikkien eri KONEEN elementtien kanssa, tuuletin kävi laskeutumassa, rimat pitivät pienen tanssinsa, Aten moottorit päristelivät ja valokolmio vilkkui sellaisia värejä, joita aiemmin ei ollut vilkuteltu. Ehkä tämän pienen montaasin voidaan ajatella myös olevan jonkinlainen kokoava yhteenveto, jossa koko esityksen aika tiivistyy pieneksi kohtaukseksi.

Lopuksi tosiaan katosta laskeutuu pumpputermos pöydälle Makitan keittimen viereen. Halusimme esityksen lopuksi tarjota koko porukalle kahvit, mutta Makitan keittimestä riitti vain yhdelle juojalle. Ohjaava opettajani Janne Pellinen kysyi toisen

koevedoksemme²¹ jälkeen meiltä, että ”Mitä kone sanoo lopuksi, mitä se meille tarjoaa?”. Tiesin heti päässäni vastauksen, mutta se tuntui niin typerältä, että en kehdannut sanoa sitä ääneen. Sen sijaan sopersin jonnekin hihaani, että ”lopuksi katosta putoaa pöydälle kahvit.” Makita keittäisi yhdelle kahvit ja KONE kaikille lopuille. Näin tapahtui.

4.5.12. KAHVINJUONTI, VIERAILU PÄÄTTYÄ

KONEEN viimeinen kohtaaminen alkaa siitä, että termari on pöydällä ja minä tulen tilaan. Huomaan kahvit pöydällä ja tokaisen:

Jaha, kahvi onkin jo tippunut.

Otan Makitan keittimestä kahvikupin käteeni ja kerron katsojille, että vierailu on päättynyt. KONEEN tämä hetki palauttaa meidät mielestäni takaisin siihen samaan tilanteeseen, jossa olimme silloin, kun katsojat kokosivat jakkaroitaan. Suurin muutos edellisiin kohtauksiin verrattuna oli ehdottomasti se, että puheen rekisteri tuli osaksi ilmaisuamme. Koen, että katsojatkin vapautuivat humoristisesta kahvi-repliikistäni. He pääsivät takaisin kärryille – jakkarat ja penkki on rakennettu, seuraavaksi varmastikin juodaan kahvit.

Ajattelen, että puheen tason takaisin tuominen oli tärkeää tehdä vitsillä. ”Kahvi onkin jo tippunut”- viittaa selkeästi kahteen eri asiaan – siihen, että kahvi on tippunut keittimessä, mutta myös siihen, että kahvi on tippunut katosta. Lainasin aiemmin Maeterlinckia: ”Näyttää siltä, että jokainen olento, joka herättää vaikutelman elämästä olematta kuitenkaan elävä, herättää ajatuksen yliluonnollisista voimista (Maeterlinck Lehmann 2009, 113, mukaan).” Tässä hetkessä oli tärkeää se, jos äsken ajattelimme, että katosta tippuvalla kahvitermoksella on jotakin tekemistä yliluonnollisen kanssa, että riisun yliluonnollisuuden täysin aseista kommentillani asettamalla kahvitermoksen yliluonnollisuuden naurunalaiseksi, näyttämällä sen arkipäiväisyyden. Se ei olekaan mitään muuta kuin kahvi, joka tippuu katosta. Ja juuri tästä taiteesta on kysymys, jokin arkinen asia muuttuu joksikin muuksi, kunnes se ei enää ole sitä. Asian pitää liikkua molempiin suuntiin, ensin arkisesta ”joksikin muuksi” ja takaisin arkiseksi.

²¹ Käytän sanaa koevedos kuvaamaan katsojille tehtyjä ”harjoitusesityksiä”, joita voisi ehkä kutsua myös nimellä läpimeno. Ennen varsinaista ensi-iltaa teimme KONEESTA kaksi koevedosta. Läpimeno kuulostaa korvaani liikaa suorittamiselta, jossa kaiken pitäisi tapahtua niin kuin on etukäteen suunniteltu. Koevedos jättää mielestäni tilaa yllätykselle, hetkeen asettumiselle.

Tarjosimme katsojille kofeiinitonta kahvia ja kauramaitoa. Halusimme tarjota kahvin kofeiinittomana, koska kello oli esityksen päättyessä jo n. 20.00, joka saattaa ajankohtana olla ihmisille kofeiinin nauttimiseen liian myöhäinen. Kauramaitoa oli tarjolla, koska se on vegaanista. Kahvin juonti liittyy omassa mielessäni vahvasti raksaestetiikkaan ja itse asiassa kaikkeen suomalaiseen kulttuuriin. Petri Nieminen kirjoittaa suomalaisessa kahvitietokirjassa suomalaisten suhteesta kahviin seuraavasti: ”Monissa muissa maissa kahvin asema liittyy julkiseen kahvikulttuuriin, mutta meillä kahvi vaikuttaa koko elämään ja erityisesti yksityisiin kohtaamisiin: perheisiin, ystäviin ja työkavereihin. Kahvihetkillä myös ylläpidetään sosiaalista arvojärjestystä ja vahvistetaan yhteiskunnallista koheesiota. Viestitämme kahvittelulla yhteenkuuluvuutta ja vahvistamme ryhmähenkeä (Nieminen 2014, 15.)” Annoimme katsojille mahdollisuuden jäädä juomaan kahvia tilaamme tai ottaa sen mukaan kotimatalle. Kuten Nieminen kirjoittaa, on kahvilla valtavan suuri voima yhteiskunnassamme. Sen tarkoitus KONEESSA oli nimenomaan yhdistää meidät esiintyjät ja katsojat taas yhdeksi joukoksi, tuoda meidät samaan rinkiin, riisua meidät hierarkiasta, joka asettuu katsojien ja esiintyjien väliin.

Lopuksi ennen kuin päästin katsojat ottamaan kahvia, kehotin heitä:

Jos te haluatte lyödä käsiänne yhteen, nyt te voitte tehdä sen.

Vitsikkäästi jatkoin viimeiseen asti esityksen katsomisen perinteiden dekonstruoinnista. Jostakin näkökulmasta aplodit ovat vain käsien lyömistä yhteen, mutta totta kai tiedostan, että sillä eleellä on valtavan suuri merkitys katsojalle merkkamaan sitä hetkeä, kun esitys on varmasti päättynyt. Se on yksi harvoja tapoja, jolla katsojaa osallistetaan lähes kaikissa esityksissä. Jos katsojana ei saa taputtaa, jättää se ainakin minulle todella oudon kokemuksen siitä, että esitys ei koskaan pääty, jään johonkin välitilaan lillumaan, selkeää kynnystä esityksen ja ”normaalin” elämän välillä ei ylitetä.

Monesti katsojat jäivät hörppimään kanssamme kahvia ja kyselemään kysymyksiä ja tutkimaan tilaa. Vaikka tapaamisen hetki oli vain lyhyt, oli se ainakin minulle tärkeä. Teatteriesitysten jälkeen katsojana minulla on usein outo olo, haluan poistua paikalta mahdollisimman nopeasti. Ja jos teatterin tarkoitus pohjimmiltaan minulle on kuitenkin se, että tuodaan ihmisiä yhteen, miten voisin tekijänä korostaa sitä? Esimerkiksi tarjoamalla katsojille kahvia.

4.6. LOPPUAJATUKSIA

Tavoitteeni KONEESSA oli jatkaa BLACK BOX THEORY:n jalanjäljissä sen tutkimista, mikä minua esittävän taiteen kontekstissa kiinnostaa. Koen, että onnistuin tavoitteessani.

Koen, että KONE haastoi kysymystä siitä, millainen on kokemukseni mukaan Teatterikorkeakoulussa ohjaajaopiskelijan taiteellinen opinnäyte. Se haastoi vallalla olevaa traditiota, jossa esitysten esiintyjät ovat yleensä näyttelijäopiskelijoita, jossa esityksellä on ulkopuolelta esitystä seuraava ja arvioiva ohjaaja, ja jossa esityksellä on teksti tai siitä on mahdollista sellainen pusertaa ulos.

KONE olisi yhtä hyvin voinut olla mielestäni tanssin tai kuvataiteen kontekstissa. Eikä niin nähdäkseni ole useimpien minunkaan ohjaamieni esitysten kohdalla ollut. Puheteatteria KONE ei ainakaan ollut.

Mitkä asiat siellä sitten kiinnostavat? Millainen on ”minun”²² (meidän) näyttämö?
Mitkä ajatukset siellä resonoivat?

Yritän kuumeisesti miettiä, miten voisin muodostaa KONEEN prosessista itselleni vastauksia ylläesittämiini kysymyksiin tai löytää työkaluja tulevaisuutta ajatellen. Anni Klein ja Jarkko Partanen avaavat artikkelissa *Moniaistisuus ja jaettu tila tanssin dramaturgiassa (2018)* työskentelyään WAUHAUS:n Dirty Dancing-tanssiesityksen, jossa materiaalina oli mm. sotkeminen ja lika, valmistamisprosessissa. He kertovat havainnoista, jossa prosessissa syntyneen materiaalin sovittaminen lopulliseksi dramaturgiaksi osoittautui haasteelliseksi, mutta joka lopulta onnistui, kun: ”Muodostimme siivoamisesta uuden kehyksen, johon teoksen muu koreografinen materiaali sovitettiin (Klein ja Partanen, 2018, 167).” Koen, että KONEESSA me emme luoneet niinkään koreografista, vaan tilallista materiaalia ja tilassa tapahtuvia toimintoja. Koska työskentelimme esityksentekemisen kontekstissa ja *oikeesti tekeminen* oli yksi lähdöistämme, päädyimme kehittämään itsellemme toiminnallisen kehyksen (penkin rakentaminen), johon teoksen muu, juurikin tilassa tapahtuvat äänelliset, valolliset, koneelliset, toiminnalliset ja muut materiaalit sovitettiin.

Myöhemmin Klein ja Partanen jatkavat:

²² Haluaisin yrittää tulevaisuudessa päästä irti ohjaajantaidetta ja teatteriakin vaivaavasta henkilökohtaisuuden ikeestä, jossa estetiikat tai tyyli personoituisivat jonkun tietyn henkilön omiksi. Teatterissa on _aina_ kyse yhdessä tekemisestä. Haluaisinkin puhua minun näyttämöni sijaan meidän näyttämöstämme.

On ironista, että Dirty Dancing teoksen aikana käytimme suurimman osan harjoituskaudesta studiota tai näyttämöä siivoten. Usein liikemateriaalin tekemiseen kului vain murto-osa jälkien siivoamiseen menneestä ajasta. Emme kuitenkaan osanneet nähdä tätä toimintaa teoksen osana, vaan kuvittelimme sitkeästi esityksen muodostuvan sitä varten tehdystä, erityisestä koreografisesta materiaalista. – Olimme niin keskittyneitä koreografisen materiaalin järjestämiseen, että jätimme huomiotta, että tälle prosessille epäjärjestys ja kaaos olivat tärkeämpiä. (Klein ja Partanen 2018, 167).

Minulla on pitkäkö historia lavasterakentajana ja näyttämötyöntekijänä, jonka takia omaan suhteellisen laajan kokemuksen teatterin tekemisestä nimenomaan siitä positiosta, että teen näyttämöllä konkreettisia töitä, maalaan, rakennan, puran, siivoan tms. Huomaan toteuttavani tätä samaa positiota aina myös ohjaajan roolissa toimiessani. Olen eniten kotonani teatterissa silloin, kun saan puuhastella jotain näyttämön parissa, en silloin, kun istun katsomossa ja mietin, mitä asioita ja miten näyttämöllä pitäisi tapahtua. Suurimman osan teatterissa käyttämästäni työajasta (varsinkin palkallisesta sellaisesta) olen käyttänyt juuri näyttämön konkretian kanssa toimimiseen, enkä perinteiseen ohjaajantyöksi miellettyyn ajatteluun ja ihmisten toiminnan ohjaamiseen. Kleinin ja Partasen huomion mukaan suurin osa heidän harjoituskaudestaan kului siivoamiseen ja samaan tapaan suurin osa minun teatterissa viettämästäni ajasta on kulunut rakentamispuuhiin. Miksi siis hylkäisin sen? Miksi en nostaisi tätä, usein teatterissa näkymättömäksi miellettyä, työtä keskiöön ja käyttäisi tätä omana vahvuutenani, kun minulla kerta sellainen on? Ehkä minun teatteriprosessilleni lopulta vain on tärkeämpää ruuvien ruuvaamiset, sahaaminen ja imurointi kuin kysymykset tarinasta, juonesta tai henkilöiden kohtaloista. Tämä on osa *oikeesti tekemisen* dramaturgiaa.

Nyt näyttää siltä, että Partasen ja Kleinin artikkeli on minun ajatteluni kanssa aivan ytimessä. He nostavat esiin dramaturgi-teoreetikko Andre Lepeckin ajatuksen näin: ”Lepeckin mukaan erityisesti tanssissa on oleellista kiinnittää huomio dramaturgin työn kehollisiin ja affektiivisiin puoliin, ei ainoastaan katsomiseen. Katsominen on toki tanssin dramaturgin merkittävä työväline, mutta keskeisempi kysymys on, kuinka hän voisi harjoittaa myös muita aistejaan (2018, 168.)” Lepecki puhuu tanssin kontekstista, mutta minä uskallan yleistää sen koskevan myös ainakin omaa teatteriestetiikkaani. Vaikka katsominen on toki tärkeää minunkin työssäni, nostaisin ehdottomasti keskiöön myös muut aistimisen tavat. Enkä välttämättä rajoittaisi sitä koskemaan vain totuttuja viittä aistiamme, vaan nostaisi esiin ajatuksen *tunnusta*. *Tuntu* (tai fiilis) on jotakin, jota ei varmastikaan pysty rajaamaan pelkästään kuulon, näön, maun tai haju- ja tuntoaistin

aiheuttamaksi aistikokemukseksi. Kyse on kaikkien näiden ja monen muunkin tekijän summa. Minulle *tuntu* (tai fiilis) KONEESSA rakentui ennen kaikkea sitä kautta, että me työryhmänä käytimme aikaa materiaalin (puu, muovi) ja tilan kanssa huomattavan paljon. Uskaltaisinkin väittää, että keskittymisemme tilan rakentamiseen kokonaisvaltaisena *tuntuna* välittyi tavalla tai toisella myös katsojille, ehkä jonkinlaisena harmonian tai rauhan kokemuksena.

Klein ja Partanen jatkavat: ”Dirty Dancingissa esityksen dramaturgiset valinnat syntyivät näyttämöltä käsin, mikä asetti uusia haasteita teosta ulkopuolelta katsovalle ohjaajalle ja koreografille (Klein ja Partanen 2018, 167).” Heidän tapauksessaan työskentely oli muodostunut niin, että näyttämöllä esiintyjät ja äänisuunnittelija toimivat avoimen dramaturgian kentällä, jonka materiaalit oli päätetty yhdessä ulkopuolisen ohjaajan ja dramaturgin kanssa. Meidän tapauksessamme KONEESSA kaikki materiaali oli luotu yhdessä, eikä esityksessämme ollut ketään työryhmän jäsentä ”ulkopuolisena” katsojana (ohjaajana, koreografina tai dramaturgina).

Tämän takia meillä ei työryhmässä kenelläkään ollut sellaista tietoa esityksestä, jonka voisi saada asettumalla katsojan asemaan, ulkopuolelle. Meillä ei ollut ketään ulkopuolella määrittelemässä merkityksiä tai kohtausten toimivuutta – kaikki tämä jäi pelkästään katsojien tehtäväksi.

Tällöin kaikki jaettu tieto esityksestä oli enemmän tai vähemmän kehollista ja kokonaisvaltaista koko meidän työryhmällämme, ei ulkopuolisen analyyttistä. Olen ennenkin töissäni pyrkinyt velvoittamaan/sitouttamaan koko työryhmän toimimaan esityksen toistamisessa/esittämässä näyttämöllä ja laittanut itsenikin ohjaajana esiintyjän positioon. Ajatukseni on, että teatterissa tärkeintä on nimenomaan yhdessä vietetty aika yhteisen asian äärellä. Teatterin voima tulee toteen silloin, kun ”jokin arkinen ja banaali” (meidän valmistamamme esitys) kohottuu katsojan kehossa ja maailmassa ”joksikin muuksi”. Kokisin sen todella latistavana, jos minä ohjaajana en saisi osallistua tähän taianomaiseen, fantasian ja fiktion synnyyn, hetkeen, vaan joutuisin toimimaan tilanteen ulkopuolisena tarkkailijana, jolloin en koskaan pääsisi kokonaisvaltaisesti mukaan tilanteeseen.

Ajattelen, että työni ja elämäni keskiössä on tavalla tai toisella kysymys *keskeneräisyydestä*, sen hyväksymisestä ja sen vaalimisesta, jolloin tämänkaltainen positiointi, jossa kieltäydytään ulkopuolisen tuomarin (ohjaajan) mielipiteestä siitä, menikö esitys hyvin vai huonosti, on osaltaan varmasti praktiikkani keskiössä. Kukaan ei voi arvioida ulkopuolelta, että onnistuttiinko vai eikö, asiat vaan tapahtuivat eli

esityksen dramaturgia on ainut mitä on, ei ole oikeastaan mitään, mitä se yrittää tuoda esiin. Se vain on se, sellaisenaan. Se on kuin leikki; sitä tehdään sitä itseään, eikä joitakin muita merkityksiä, varten.

Haluaisinkin vielä lopuksi kirjoittaa hetken leikistä. Katariina Numminen on miettinyt paljon leikkiä teatterin ja dramaturgian alueella (ks. esim. Numminen 2018). Ajattelen, että teen teatteria ja taidetta nimenomaan leikin mahdollisuuden takia. Taide on leikkikenttä, jossa maailma ei ikinä näytä valmiilta, jossa avautuu loputtomasti uusia ja kiinnostavia mahdollisuuksia, jossa minulla on mahdollisuus olla ja tehdä mitä tahansa. Huomaan, että ohjaamissani esityksissäni olen korostanut tylsyyttä keinona huomattavan paljon. Uskoisin, että tylsyydessä on kysymys siitä, että silloin pienetkin leikit ja leikkiin kutsut tuntuvat katsojalle suurilta, koska kontrasti tylsyyteen, tapahtumattomuuteen on mahdollisimman suuri.

Kirjoituksessaan *Dramaturginen prosessi leikkinä* Numminen esittelee termit *bricolage*, *bricoleur*.

Kuvanveistäjä, taiteellinen tutkija Jyrki Siukonen on soveltanut bricolagen käsitettä taiteelliseen työhön. Bricolage on alun perin antropologi Claude Levi-Straussin käsite, jolla hän kuvaa maagista ajattelua. Ranskan kielen sana ”bricolage” tarkoittaa askartelua, ja bricoleurin voi suomentaa muun muassa nikkaroijaksi, tee-se-itse-tyypiksi. Siukosen mukaan kuvanveistäjät voi jakaa perinteisesti kahteen joukkoon: toisaalla ovat käsityöläiset, joilla on jonkin materiaalin perinpohjainen tuntemus ja kokemuksen suoma taito, ja toisaalta bricolage-tekijät, joilla materiaalit vaihtelevat ja joiden taitoa on huomata potentiaali missä tahansa materiaalissa. (Numminen, 2018 178.)

Haluaisin kuvata itseäni juuri sellaiseksi bricolage-tekijäksi, jolla on kyky tehdä mistä tahansa materiaalista esityksiä. Bricolage kuvaa myös maagista ajattelua. Jotain maagista näkisin olevan siinä, että muuttaa jonkin materiaalin toiseksi, oli sitten kyse esityksestä, puukappaleista tai lego-palikoista. Jokin ajatusteni ja käsieni kautta muovautuu toiseksi – onhan se maagista. Teatterin kontekstissa siitä tekee vielä maagisempaa se, että se tapahtuu yhdessä muiden tekijöiden kanssa.

Bricolagea dramaturgiassa voisivat olla työtavat, jotka käyttävät materiaalina ”mitä vain” ja joissa sattumalla on osuutensa. – – Valppaus, dramaturgisten mahdollisuuksien tunnistaminen eri materiaaleissa, käytettävissä olevien ainesten ja tehtävien luova yhdistely ja vähäpätöisten materiaalien käyttö olisivat

dramaturgi-bricoleurin ominaisuuksia. Voi ajatella, että kyse on kahdesta erilaisesta näkökulmasta dramaturgiseen taitoon: toisaalla on käsityöläinen, jolla on (yhden) materiaalin tuntemus ja tuntemuksen suoma hallinta sekä mielikuva lopputuloksen hahmosta; toisaalta löytyy nikkarointsija-bricoleur, joka kyhää ja kokoaa mitä milloinkin, mistä kulloinkin ja jonka työssä materiaalin impulssit määrittävät lopputulosta. (Numminen 2018, 178.)

Nikkaroitsija-bricoleur-ohjaaja. On uskomatonta löytää termi, joka kuvaa lähestulkoon täydellisesti sen, mitä ajattelen, että ohjaaminen voisi olla minulle. Ajattelen, että teatteria voi tehdä mistä tahansa materiaaleista ja lähtökohdista. Yleensä riittää vain, että on jotakin, jota lähteä työstämään ja uskallus hypätä leikkiin ja ottaa impulsseja vastaan tältä joltakin, oli se sitten näytelmäteksti, kasa puutavaraa sekä Teatterikorkeakoulun rakenne pölyltä suojautumiseen tai uni pimeydestä ja teollisuusimuri. Minulle kiinnostavia leikin lähtökohtia ovat todellisuus ja arkipäivän asiat, tutut ja turvalliset (ja joskus tylsätkin) materiaalit.

Teatteri operoi samalla materiaalilla kuin todellisuus, teatterissa on eläviä ihmisruumiita, jaettua aikaa ja tilaa, arkikielen kaltaista puhetta. Teatteri käyttää taiteellisen kokonaisuuden synnyttämiseen samaa materiaalia kuin arki. Teatterin ominaislaatu taiteena liittyy osaltaan tähän, todellisuuden osien lataamiseen fiktiivisillä tai muuten arjesta poikkeavilla merkityksillä. – – Tylsyys ei ole leikin vastakohta vaan tietyssä mielessä edellytys leikille, leikin juuri. Se kutoutuu leikin sisään ja leikin väleihin. (Numminen 2018, 181.)

Itse meidän maailmamme on minusta niin kiinnostava paikka, että minkään toisen maailman luominen ei tunnu järkevältä. Ja se, että tämä meidän todellisuutemme, maailma, on joskus tylsä ja rauhallinen, täysin jännitteetön ja vaaraton, on parasta. Maailma ei kaipaa lisää draamaa, joka perustuu kärjistämiseen ja ristiriidoille, ei edes minkään toisen maailman muodossa. Maailma kaipaa ymmärrystä, hengittämistä ja huokoisuutta. Sitäkin on *oikeesti tekemisen* dramaturgia.



Minä ja nikkaroimani valotaideteos Egoteko Porissa 29.11.2019 kuva: Joonas Halonen

5. LÄHTEET

Kansilehdessä kuva KONE (2020)-työryhmästä, kuvassa Veli-Ville Sivén, Joel Härkönen ja Atte Kantonen. Kuva: Mikael Karkkonen

KIRJALLISET LÄHTEET:

Aivelo, Tuomas. 2018. *Loputtomat loiset*. Helsinki: Like.

Heinonen, Timo. 2009. "Draamallisen teatterin jälkinäytös?" Teoksessa *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatisches Theater*, 1999.)

Hulkko, Pauliina. 2018. "Minimalismin perinto, esitys ja dramaturgia." Teoksessa *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Toim. K. Numminen, M.Kilpi, M. Hyrkkänen, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kilpi, Maria ja Numminen, Katariina. 2018. "Johdanto: Mitä Dramaturgia on?". Teoksessa *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Toim. K. Numminen, M.Kilpi, M. Hyrkkänen, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Klein, Anni ja Partanen, Jarkko. 2018. "Moniaistisuus ja jaettu tila tanssin dramaturgiassa". Teoksessa *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Toim. K. Numminen, M.Kilpi, M. Hyrkkänen, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Laitinen, Tuomas. 2018. "Katsojalähtöiset dramaturgijat". Teoksessa *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Toim. K. Numminen, M.Kilpi, M. Hyrkkänen, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Lavaste, Saana; Rautavuoma, Saara ja Sirén, Kati. 2015. *Avoin näyttämö – Käsikirja teatterin uudistajille*. Tampere: Teatteri 2.0.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatisches Theater*, 1999.)

Lepecki, André. 2016. "Minimalism." Teoksessa *Reading Contemporary Performance: theatricality across genres*. Toim. Meiling Cheng & Gabrielle Cody. 223-224. Abingdon: Routledge.

Nieminen, Petri ja Puustinen, Terho. 2014. *KAHVI - Suuri suomalainen intohimo*. Helsinki: Tammi

Numminen, Katariina. 2018. "Dramaturginen prosessi leikkinä" Teoksessa *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Toim. K. Numminen, M.Kilpi, M. Hyrkkänen, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Maeterlinck, Maurice. 1992. "Un théâtre d'androides" Teoksessa *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avantgardes historiques*, tekijä: Didier Plassard, 38. Lasuanne: Allemagne, France, Italie.

Vuori, Eero-Tapio. 2011. "MAIL ORDER EXPERIMANCE, Tajunnallinen kokemusesitys." Teoksessa *Kokeva keho*. Toim. Julius Elo ja Tuomas Laitinen. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.

INTERNET, ELOKUVAT YM:

2001: Avaruusseikkailu 1968. Elokuva. Ohjaus: Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer 1968.

Kokkonen, Tuija. 2008. Esitys merinäköalalla (koiran kanssa/koiralle) — II muistio ajasta (2008). *tuijakokkonen.fi*. Haettu 15.3.2021. <http://www.tuijakokkonen.fi/fi/esitykset/esitys-merinakoalalla-koiran-kanssa-koiralle-ii-muistio-ajasta/>

Hurme, Juha. 2021. "Riesa – Juha Hurmeen essee: "Hyvää tarkoittavat idiootit kehottivat välttämään maskia ja tapaamaan tuttuja" *Apu*-lehden artikkeli. Haettu 15.3.2021. <https://www.apu.fi/artikkelit/riese-juha-hurmeen-essse-hyvaa-tarkoittavat-idiootit-kehottivat-valttamaan-maskia-ja-tapaamaan-tuttuja>

Mallipuseppä Esa Niiranen "Omalla tavalla" (45 sek). Youtube-video, käyttäjältä Paulig 28.1.2013. Haettu 15.3.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=EeUSesACaIc>

Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu 2003. Elokuva. Ohjaus: Peter Jackson. New Line Cinema 2003.

Tuovinen, Tuomo. 2014. "Kuvan kevät" Taiteilija-esittely Taideyliopiston internet-sivulla. Haettu 21.3.2021.

<http://web.uniarts.fi/www.kuvankevat.fi/2014/index.php/fi/taitelijat748c.html?id=44:tuomo-tuovinen&catid=9>

Viiden jälkeen. 16.12.2020: Viiden jälkeen. MTV3, MTV3 16.12.2020.

TAIDE:

Jacob's Rain 2007, James Turrell.

(<https://jamesturrell.com/work/jacobs-rain/>)

Magic Carpet 2009. Daniel Wurtzel.

(<https://www.danielwurtzel.com/>)

Taideskole 2014, Tuomo Tuovinen.

(<http://tuomo.hevosburger.net/taideskole/>)

Ventilator 1997. Olafur Eliasson.

([https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101688/ventilator 1997](https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101688/ventilator%201997))

Vivaldi, Antonio 2020. *Concerto in C Major, RV 508: II. Largo*. Esittäjät: Accademia dell'Annunciata, Giuliano Carmignola, Mario Brunello, Riccardo Doni. Julkaisija: Outhere Music France.

ESITYKSET:

BLACK BOX THEORY. Esitys prosessina -kurssin produktio. Työryhmä: Joel Härkönen, Alex Anton, Sara Paasikoski, Joel Hirvonen, Kati Sinisalo, Atte Kantonen, Jenni Hämäläinen, Veli-Ville Sivén ja Elle Kokkonen. Teatterikorkeakoulu tila 535, Helsinki. Ensi-ilta 8.2.2017.

Dirty Dancing (2014) Konsepti ja ohjaus: Anni Klein & Jarkko Partanen, Dramaturgia ja koreografia: Työryhmä, Äänisuunnittelu: Heidi Soidinsalo, Valosuunnittelu ja

lavastus: Samuli Laine, Pukusuunnittelu: Työryhmä, Esiintyjät: Hanna Ahti, Aksinja Lommi, Wilhelm Grotenfelt, Samuli Laine, Heidi Soidinsalo, Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Anni Klein & Jarkko Partanen, Esityksen taltiointi katsottavissa: <http://www.wauhaus.fi/dirty-dancing>

KONE. Taiteellinen opinnäyte. Työryhmä: Joel Härkönen, Atte Kantonen, Veli-Ville Sivén. Teatterikorkeakoulu Studio 3, Helsinki. Ensi-ilta 16.10.2020.
(taltiointi katsottavissa: <https://youtu.be/B5RrYkxrdGQ>)

Käsittelyaika. Kanditeatteri-produktio. Työryhmä: Teksti ja pukusuunnittelu: Ella Kähärä, Ohjaus: Joel Härkönen, äänisuunnittelu: Onni Pirkola, Lavastus: Ruusa Johansson, näyttämöllä: Veera Herranen, Elviira Kujala ja Jutta Järvinen sekä työryhmä. Teatterikorkeakoulu Studio 1, Helsinki. Ensi-ilta 12.4.2018.

Liikunnan ilot. Teatterikorkeakoulun ja Teatteri Takomon yhteistyöproduktio. Työryhmä: Teksti: Ella Kähärä, ohjaus: Joel Härkönen, äänisuunnittelu: Atte Kantonen, valosuunnittelu: Veli-Ville Sivén, lavastus: Kaisa Rajahalme, pukusuunnittelu: Elina Ström, näyttämöllä: Milla Kuikka, Tuomas Rinta-Panttila, Joel Hirvonen, Sara Paasikoski, Linda Hämäläinen, Suvi Blick, Ida Sofia Fleming ja työryhmä. Teatteri Takomo, Helsinki. Ensi-ilta 16.1.2020.

OMAT MUISTIINPANOT:

Härkönen, Joel. 2016. "Esitys prosessina-kurssin aloituspuheenvuoro."
Teatterikorkeakoulu, Helsinki. 4.10.2016

Härkönen, Joel. 2021. "Relational, immersive and participatory approaches."
Muistiinpanot kurssilta. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. 12.–29.1.2021

JULKAISEMATON OPINNÄYTE:

Sivén, Veli-Ville. 2021. "Fokus ja konteksti - Kolmen tähden valosuunnittelu."
Valosuunnittelun maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki.