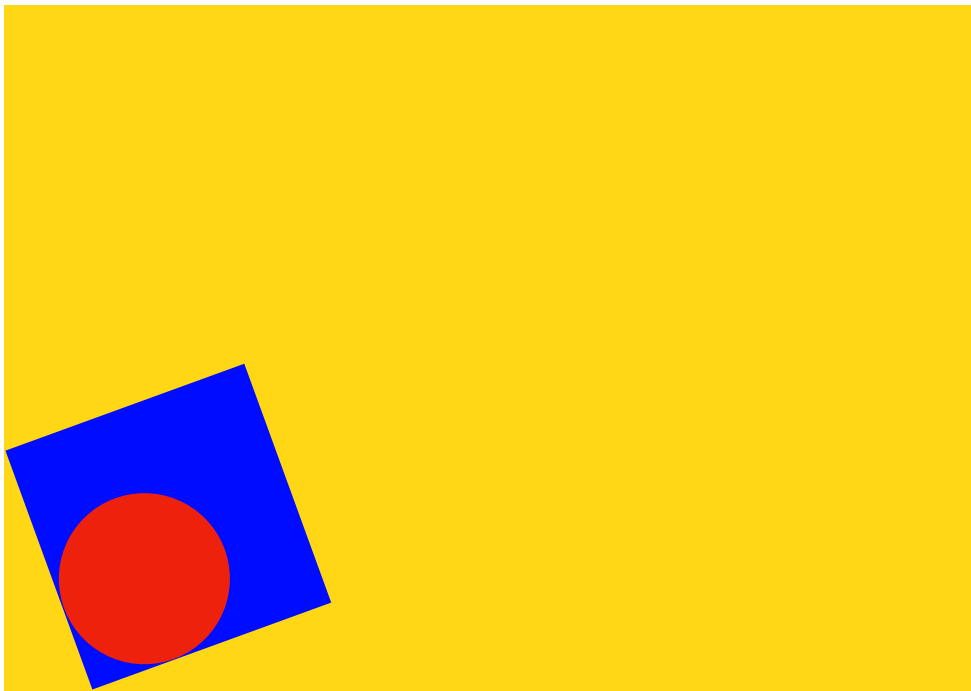


Fokus-konteksti

Kolmen tähden paradigma

VELI-VILLE SIVÉN



TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 19.4.2021

TEKIJÄ Veli-Ville Sivén		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Valosuunnittelun maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Fokus-konteksti: Kolmen tähden paradigma		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 69 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>Opinnäytteessäni pyrin havainnollistamaan, millä tavoin teatteriesityksen merkitykset syntyvät. Tutkielmani lähtökohdat ovat syntyneet kiinnostuksestani tarkastella katsojan kokemuksen muodostumista: miten katsojan esityskokemus muodostuu, millaisia yksilöllisiä ja kulttuurisesti jaettuja merkityksiä katsoja antaa esitykselle ja miten valo tai valosuunnittelu osallistuu merkityksenannon prosessiin?</p> <p>Tutkimusasetelma kietoutuu tutkielman taiteellisen osan, KONE-esityksen, ja sen valmistusprosessin ympärille. Esitystä valmisteltaessa työtapaamme kuului, että sisällöllisiä merkityksiä ei pyritty antamaan etukäteen. Tämä toi esiin esitystä ympäröivien rakenteiden ja ihmisten taipumuksen luoda merkityksiä määrittelemättömälle toiminnalle. Lisäksi esityksen lukutapaan vaikutti ympäröivä kulttuuri ja sen jaetut merkitykset, joista havainnollistavimpana esimerkkinä COVID-19-koronavirus. Pyrin osoittamaan, kuinka katsojat tulkitsevat määrittelemättömiä tapahtumia yksilöllisesti ja monin tavoin, mutta kuinka monitulkintaisuuden voi sisällyttää osaksi esitystä.</p> <p>Opinnäytteeni yläotsikko <i>fokus-konteksti</i> on dramaturginen työkalu, jolla voi tarkastella esityksen osatekijöiden – kuten valon, äänen, tilan, toiminnan tai objektien – yhteisvaikutusta sellaisenaan. Fokus on huomiopiste, joka ilmenee sen näyttämöllisessä kontekstissaan. Esimerkiksi valosuunnittelun valintoja voi arvioida sen perusteella, asettuvatko ne kohtauksen fokukseen vai vaikuttavatko ne taustatekijöinä kontekstissa. Painotan juuri kontekstin merkitystä, jossa leikki näyttämöllisen kontekstin kanssa tuottaa merkityksen tarkasteltavalle ilmiölle. Skaalaamalla kontekstia voidaan tarkastella myös esityksen taustalla vaikuttavia tekijöitä. Olenkin jakanut kontekstin neljään tasoon: <i>kohtauksen taso</i>, <i>perustilanteen taso</i>, <i>instituutionaalinen taso</i> ja <i>kulttuurinen taso</i>. Tasojaottelussa olen soveltanut professori Saana Lavasteen (2015) esityksen <i>tilannetta</i> havainnollistavaa kaaviota. Nojaan myös professori Pauliina Hulkon (2013) <i>materiaalisen teatterin</i> dramaturgiakäsityksiin.</p> <p>Opinnäytteeni alaotsikko <i>Kolmen tähden paradigma</i> viittaa kulttuurikriittikien arvosteluasteikkoon, ja tarkoittaa kolmea tähteä viidestä (3/5). Sovellan kolmella tähdellä muusikko Jussi Lehtisaloon (2009) ajatusta, jossa juuri katsojalla on kyky täydellistää taideteos haluamallaan tavalla – katsoja täyttää puuttuvat ”kaksi tähteä”. Tällä havainnollistavalla esimerkillä pyrin osoittamaan, kuinka esitys muodostuu katsojan tulkinnassa, ja johon yhdistyvät katsojan yksilölliset ja kulttuurisesti jaetut merkitykset. Perustan katsojakäsitykseni filosofi Jacques Rancièren teokseen <i>Vapautunut katsoja (La spectateur émancipé, 2008)</i>, jossa Rancièren purkaa katsojaan liitettävää passiivisen vastaanottajan ennako-oletusta. Katsojan kokemuksen muodostumista tarkastelen John Deweyn kokemusta käsittelevän filosofian viitekehyksessä teoksessaan <i>Taide kokemuksena (Art as Experience, 1934)</i>. Tavoittelen kolmen tähden paradigmatella teatterin ihannetta, jossa lähtökohdaksi on asetettu katsojan inspiroiminen.</p>			
ASIASANAT Valosuunnittelu, teatteri, filosofia, pragmatismi, John Dewey, kokemus, materiaallinen teatteri, katsojalähtöisyys, konteksti, kontekstuaalisuus, fokus, draaman jälkeinen teatteri, sanaton dramaturgia, valon dramaturgia, merkitykset, kulttuuri, COVID-19.			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO: MERKITYKSENANNON PROSESSI JA <i>KONE</i>	4
1.1. <i>Työryhmän taustaa - Black Box Theory (2017)</i>	6
1.2. <i>Määrittelemätön toiminta - KONE (2020)</i>	8
1.3. <i>Katsoja lähtökohtana - Kontti (2019)</i>	11

2. KONTEKSTI LUO MERKITYKSIÄ	16
2.1. <i>Fokus-konteksti-sapluuna</i>	16
2.2. <i>Kulttuurinen konteksti</i>	23
2.3. <i>Institutionaalinen konteksti</i>	28
2.4. <i>Perustilanteen konteksti</i>	33
2.5. <i>Kohtauksen konteksti</i>	38
2.5.1 <i>Fokus-konteksti valosuunnittelun näkökulmasta.</i>	40
2.5.2 <i>Kohtausten vaikutus toisiinsa</i>	42

3. KATSOJA LUO MERKITYKSIÄ	45
3.1. <i>Katsojan suhde kulttuuriin merkityksiin</i>	45
3.2. <i>Katsojan fokus-konteksti</i>	47
3.3. <i>Yleisöpalautemenetelmä</i>	49
3.4. <i>Katsojien kokemuksia</i>	51

4. KOLMEN TÄHDEN PARADIGMA	53
5. LOPPUPÄÄTELMÄ	57

Lähteet

Liitteet (2)

Kiitos

Opinnäytteeni taustalla on vaikuttanut useita henkilöitä, joiden kiinnostus, innostus ja apu ovat vaikuttaneet sen muotoutumiseen. Ensinnäkin kirjoitusprosessi vaati paljon keskittymistä, jonka takia on hyvä kiittää Sanna Marinin hallitusta. Opiskelijan näkökulmasta ympäröivät virikkeet poistuivat COVID-19-viruksesta johtuneiden kokoontumisrajoitusten myötä. Toiseksi on ehdottoman tärkeää kiittää kirjallisen työni ohjaavaa opettajaa Tuomas Laurilaa, jonka kannustavassa, omistautuneessa ja tarkassa ohjauksessa uskalsin hypätä minua kiehtoneisiin asioihin ja ilmiöihin, mikä on kehittänyt minua valtavasti. Ilman häntä en olisi koskaan uskaltanut kiinnostua näin kunnianhimoisesti kirjoittamisesta ja lukemisesta. Olen myös kiitollinen taiteellisesta kasvusta yhdessä Joel Härkösen ja Atte Kantosen kanssa kouluvuosien ajan. Uskon taiteellisen kasvun jatkuvan heidän kanssaan tulevaisuudessakin. Lisäksi Härkösen ja erityisesti Milla Kuikan huomiot ja keskustelut ovat tarkentaneet kirjallisen työn ydintä taiteellisesta näkökulmasta. He ovat myös kovasti kannustaneet näkemyksiäni. On paikallaan kiittää myös Pasi Salmea, jonka kanssa olen saanut jakaa intohimoisen kiinnostuksen filosofiaan. Salmi jaksoi haaveilla minun kanssani niistä mahdollisuuksista, joihin tämä opinnäyte voisi yltää. Tämän lisäksi taustalla on vaikuttanut muitakin tärkeitä ihmisiä, joiden läsnäolo, kommentointi ja näkemykset ovat muovanneet tämän työn (ja minut) juuri sellaiseksi kuin se on. Kiitos siis Saara Mänttäreille, Veera Herranen, Kati Keskihannu, Jani-Matti Salo, Miina Pakarinen, June Horton-White, Anne Roininen, Liila Jokelin ja kämppikset Maria Mäkelä ja Linda Holma.



KONE, 2020. Kuva tilasta ja roikkuvat motorisoidut puurimat. Teatterikorkeakoulu, Studio 3. Helsinki.
Kuva: Mikael Karkkonen.



KONE, 2020. Kuva tuulettimiin kiinnitetyistä muovisista putkiloista. Teatterikorkeakoulu, Studio 3. Helsinki. Kuva: Mikael Karkkonen.

1. JOHDANTO: MERKITYKSENANNON PROSESSI JA *KONE*

Tämän opinnäytteen tarkoitus on havainnollistaa, mitkä asiat vaikuttavat teatteriesityksen luontaan ja millä tavoin teoksen merkitykset syntyvät. Tutkielmani on saanut alkunsa kiinnostuksesta tarkastella esitystä katsojan kokemuksen kautta, missä katsoja luo esityksestä merkityksellisen. Merkityksenannon kysymykset kytkeytyvät valosuunnitteluun: miten valo tai valosuunnittelu osallistuu katsojan kokemukseen ja merkityksenannon prosessiin? Opinnäytteen taiteellinen osa *KONE* (2020) -esitys ja sen prosessi osoittautui tutkimuskysymysten kannalta antoisaksi.

KONE-esitys sai ensi-iltansa Teatterikorkeakoulun (TeaK) Studio 3 -tilassa 16. lokakuuta 2020. Työryhmämme oli pukeutunut neonkeltaisiin rakennustyömaa-vaatteisiin, minkä takia sekoituimme TeaK:n arkeen, joka oli sisältä ja ulkoa mittavien rakennushankkeiden ympäröimä. *KONE*:en lähtökohta oli työstää tilaamaamme puutavaraa vailla minkäänlaista suunnitelmaa. 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, mikä vaikutti esitykseen ja siten valosuunnitteluun. *KONE* oli myös Joel Härkösen (2021) taiteellinen opinnäyte, jonka kirjallinen osa muodostaa parin tämän opinnäytteen kanssa. Tämä tutkielma jalostaa kollektiivimme teoreettista ajattelua, kun taas Härkösen opinnäyte avaa *KONE*:en tekijän ja katsojan kokemuksellista tasoa.

Opinnäytteeni alaotsikko *Kolmen tähden paradigma* viittaa ironisesti sanoma- ja aikakauslehtien kulttuurikritiikeistä tuttuun arvosteluasteikkoon, ja tarkoittaa kolmea tähteä viidestä (3/5). Ajatus on peräisin muusikko Jussi Lehtisalolta (2009), jonka mukaan kokija pystyy täydellistämään, hyräilemään tai mielessään osallistumaan esitykseen, ja siten nostamaan esityksen “viiteen tähteen” (ibid., 1:38-3:41). Viittaan kolmella tähdellä myös *tekijän, teoksen ja katsojan* väliseen rakenteeseen, jossa katsojan kokemus on aktiivinen osa teosta. Perustan katsojakäsitykseni filosofi Jacques Rancière’n teokseen *Vapautunut katsoja* (*La spectateur émancipé* 2008) ja kokemuksen

muodostumisen filosofi John Dewey (1859–1952) taidetta koskeviin pohdintoihin teoksessaan *Taide kokemuksena (Art as Experience 1934)*.

Esittelen käsiteparin *fokus-konteksti*, joka on skaalautuva dramaturginen työkalu, jolla voi tarkastella esitykseen vaikuttavia tekijöitä niin laajasti kuin yksityiskohtaisestikin. Tapausesimerkkinä käytän opinnäytteen taiteellista osiota, *KONE*-esitystä ja sen prosessia. Painotan erityisesti kontekstin merkitystä, jonka olen jakanut neljään tasoon: *kohtauksen taso, perustilanteen taso, instituutionaalinen taso ja kulttuurinen taso*. Nojaan myös professori Saana Lavasteen (2015) esityksen *tilannetta* havainnollistavaan kaavioon ja professori Pauliina Hulkon (2013) *materiaalisen teatterin* dramaturgiakäsityksiin.

Opinnäytteeni rakenne jakautuu viiteen päälukuun. Johdantoluvussa taustoitan työryhmämme ajattelua, esittelen *KONE*:en ja asetan teatteria, katsojaa ja kokemusta koskevan viitekehyksen. Toisessa pääluvussa esittelen fokus–konteksti–käsiteparin ja hahmottelen, kuinka ympäröivä konteksti luo esitykselle merkityksiä. Kolmannessa pääluvussa tarkastelen katsojan yksilöllistä merkityksenannon prosessia ja kokemusta. Neljännessä pääluvussa pyrin kyseenalaistamaan menestystä tavoittelevan teatterin ihanteen ja ehdottaa — muun opinnäytteeni näkökulmien taustoittamana — tilalle *kolmen tähden paradigmaa*, jossa uusi ihanne on katsojan inspiroiminen. Loppupäätelmissä hahmottelen käsiteparin rajapintoja hyödyntämällä kielentutkimuksen käsitteitä.



KONE, 2020. Työryhmä: Veli-Ville Sivén, Joel Härkönen ja Atte Kantonen. Teatterikorkeakoulu, Studio 3. Helsinki. Kuva: Mikael Karkkonen.

1.1. Työryhmän taustaa - *Black Box Theory* (2017)

Koska tutkielmassani taiteellinen ja kirjallinen osa kietoutuvat yhteen, pyrin avaamaan taiteellisen työn lähtökohtia ja prosessia sekä työryhmämme toimintatapoja. En pyri dokumentoivaan ja perusteelliseen prosessiesittelyyn, vaan tuon esille tutkielmani kannalta vain keskeisimmät näkökulmat. Ennen tutkielman taiteellisen osan *KONE*:en esittelyä, taustoitan työryhmämme taiteellista ajattelua. Työryhmämme koostui minun lisäksi Atte Kantosesta (äänisuunnittelun koulutusohjelma) ja Joel Härkösestä (ohjauksen koulutusohjelma), joiden kanssa meille on muotoutunut usean produktion myötä yhteiset toimintatavat ja kieli.

Ensimmäinen yhteistyömme Aten ja Joelin kanssa oli TeaK:n Esitys prosessina -kurssilla valmistettu esitys *Black Box Theory* (2017). Pyrkimyksenä oli tietoisesti siirtyä pois draamallisesta ajattelusta ja aidosti pohtia: mikä siellä teatterissa on kiinnostavaa? Kymmenen hengen työryhmälle taiteellisen lähtökohdan antoi Joel Härkönen, joka oli kiinnostunut hylkäämään draamalle tyypilliset piirteet, kuten fiktion, juonen, tekstin ja jopa esiintymisen itsessään. Lähdimme tutkimaan, miten asiat

sellaisenaan olisivat kiinnostavia, ilman että niitä tarvitsisi väkisin pukea teatterinomaiseen pölyisten punaisten verhojen, köpöisten rekvisiittojen ja runousopin korostaman tekstin ylivallan traditioon. Lanseerasimme työryhmässä termin *oikeesti tekeminen*, joka on eräänlaista teatterimaisuudesta riisuttua omana sellaisenaan olemista. Esimerkiksi jos esiintyjä imuroi näyttämöllä, hän ei yritä näyttellä imuroivansa, vaan pyrkii imuroimaan puhdistettavan alueen sen oikeassa kestossaan. Oikeesti tekemisestä on pudotettu pois kaikki teatterille tyypillinen fiktio ja illuusio¹.

Black Box Theoryn harjoitteissa puhuimme toiminnan *kehystämisestä*, jossa oikeesti tekeminen pyrittiin nimensä mukaisesti kehystämään toisin. Esimerkiksi imurointi voitiin kehystää teatterisavun, sivuvalon ja musiikin avulla. Näin jälkikäteen katsottuna tämän tutkielman kysymyksenasettelun juuret vievät samankaltaisuudessaan neljän vuoden taakse, missä näyttämöllinen asettelu luo merkityksen toiminnalle. Voidaan katsoa, että tutkielmani käsitepari *fokus-konteksti* on saanut alkunsa *Black Box Theory* -esityksen prosessissa.

Black Box Theory:n prosessi oli *suunnittelematonta*; emme pyrkineet luomaan harjoitusjaksolla valmiita kohtauksia tai tietoista rakennetta. Sen sijaan kokeilimme toistuvasti aina uudenlaisia asioita ja harjoitteita, kunnes viime hetkellä (neljä päivää ennen ensi-iltaa) kasasimme parhaat löydökset esitykseksi. Suunnittelematomuus oli luonteenomaista myös *KONE:ssa*, jossa emme pyrkineet valmiiseen lopputulokseen, vaan rakensimme spontaanisti tilaa ja vasta viime hetkellä (neljä päivää ennen ensi-iltaa) järjestimme materiaalit ja toiminnan esitykseksi. Työtavan ydin oli harjaantua työryhmänä tiimiksi ja kiinnostua kollektiivisesti ympäröivistä aineksista, joista esitys myöhemmin valmistetaan.

Black Box Theorya ja *KONE:tta* yhdisti ajattelutapa, jossa mikä tahansa näyttämöllinen asia kuten valo, tunne, tuntu, peukalo, imurointi, ääni tai siivoaminen voitiin asettaa merkitykselliseksi tarkastelun kohteeksi. Pyrimme siirtämään huomion teatterin itsestäänselvyyksiin, tilan yksityiskohtiin ja katsojan kokemukseen. Esimerkiksi *Black Box Theoryn* valosuunnittelun keskeinen kysymys oli: miten valoon voi samaistua?

¹ Oikeesti tekemistä voi soveltaa esiintymisen lisäksi mihin tahansa näyttämön osa-alueeseen, kuten valosuunnitteluun. Valosuunnittelun oikeesti tekeminen voisi olla tilan loisteputkivalaistus, jonka funktio on tehdä asiat näkyviksi.

Tällaisten kysymysten kanssa pyrimme herkistymään erilaisille ja arvaamattomille teatterin ilmiöille, joiden kirkastumat hahmottuivat suunnittelemattoman toiminnan myötä.

1.2. Määrittelemätön toiminta - *KONE* (2020)

KONE:en² lähtökohtana oli kokeilla rauhassa viimeisenä kouluvuotena omintakeisia tapoja suhtautua esityksien tekemiseen ilman ammattikentän tulosvastuuta. *KONE*:en oli alun perin tarkoitus valmistua keväällä 2020 Teatterikorkeakoulun isoon teatterisaliin, mutta COVID-19-koronaviruksen aiheuttama globaali pandemia siirsi esityksemme syksylle pieneen Studio 3 -tilaan. Lisäksi työryhmästä jättäytyi pois kolme näyttelijäntaiteen opiskelijaa, joille uusi aikataulu ei enää sopinut. Työryhmäämme jäivät jäljelle minä, Atte ja Joel. Pandemian myötä esitysten toteutuminen ylipäänsä oli vaakalaudalla — ellei niitä kiellettäisi kokonaan, niiden yleisömäärät olisivat hyvin pienet. Lopulta päädyimme olemaan suunnittelematta esitystä: tilaisimme ison nipun puutavaraa ja alkaisimme rakentamaan ilman suunnitelmaa. Kuuden viikon jälkeen lopputuloksena oli kokonaisvaltainen puulla vuorattu tila sekä valmis esitys.

Rakentaminen oli koko esityksemme ja prosessimme dramaturginen ja taiteellinen ydin. Työryhmässämme erityisesti Joelina ja minua on kiinnostanut rakentamisen tuoma ilo, jossa itsetehtyyn lopputulokseen muodostuu ainutlaatuinen suhde. Kuinka paljon teatterissa onkaan asioita, joissa vastaava rakentamisen riemu jää kokonaan savuefektien, näyttelijöiden, musiikin ja lavasteiden varjoon. Jokuhan on rakentanut katsomon penkit, asentanut ripustustangot valoille tai käyttänyt paljon tunteja lavasteseinän täydelliseen maalaamiseen ja niin edelleen. Puutavara antoi mielekkään lähtökohdan rakentaa erilaisia asioita alusta asti ja tuoda esitykseen rakentamisen jälki.

² Tutkielmassani käytän eri tilanneyhteyksissä eri kirjoitusasua: *KONE-esityksellä* viitataan yleisön kokemaan esitystapahtumaan. *KONE-installaatiolla* tarkoitan erikseen toteutettua kokonaisuutta, jossa asetimme rakentamamme tilan julkiseksi tilataideteokseksi yhden päivän ajaksi. Kun puhun pelkästä *KONE*:sta, viitataan teokseen yleisellä tasolla. Toisinaan puhun *KONE*:en *prosessista*, jolla tarkoitan esitystä edeltävää valmistusprosessia.

KONE:en *prosessi* keskittyi puutavaran intuitiiviseen työstöön, missä rakensimme isoja seinämiä, vuorasimme aukot suojamuovilla, ripustimme vaneripalasia kattoon ja peitimme lattian suojapahvilla. Lopulta itse Studio 3:n musta teatteritila oli kokonaan häivytetty ja tilalla oli rakennustyömaista inspiroitunut rakennelma, jossa yhdistyivät valitun estetiikan arkinen viehätys ja tilapäisyys. Uskon, että antamamme yli viiden viikon aika ja huomio teki tilasta itsessään esiintyjän kaltaisen entiteetin, joka sellaisenaan voitiin asettaa myös installaatioksi. Valo- ja äänisuunnittelu rakentuivat puutavaran työstön kanssa orgaanisesti päivä kerrallaan.

Valosuunnittelijana havahduin tilanteeseen, jossa koulutuksen myötä omaksumani ennakkosuunnittelua painottava ajattelu ei soveltunut KONE:en prosessiin. Huomasin paperille luonnostelun ja teknisten piirrosten aiheuttaman vaikeuden: kaikki valinnat sisältävät jonkin merkityksen, joka oletusarvoisesti tulisi perustella etukäteen, ennen varsinaisen esityksen työstöä. Luovuin koulusta oppimistani tavoista tehdä valosuunnittelua ennakoivasti ja päädyin intuitiiviseen tekemisentapaan, jossa valosuunnittelun dramaturgiset, kuin myös tekniset valinnat tapahtuivat spontaanisti muun rakentamisen ohessa. Työskentelytapa muistutti minua niistä vuosista, jolloin aloin tehdä valosuunnitteluja harrastajateattereihin. Muistan, kuinka useissa produktioissa valojen rakentaminen ja suunnittelu tapahtui muun esityksen työstön ohella ilman tarkasti jäsennehtyä ennakkosuunnittelua. Tällä strategisella “täyskäännöllä” pyrin olemaan merkityksenannon ulkopuolella.

KONE-esitys sai ensi-iltansa Teatterikorkeakoulun Studio 3 -tilassa 16. lokakuuta 2020, ja esityksiä oli yhteensä seitsemän. Näyttävä tila avattiin myös installaatioksi perjantaina 23. lokakuuta. Jokaiseen *KONE*-esitykseen otettiin kymmenen katsojaa ja heidät vastaanotti rakennustyömaavaatteisiin sonnustautunut “raksatyypin” ryhmä, eli minä, Atte ja Joel. Katsojat koottiin yhteen, heitä ohjeistettiin maskien käytöstä, heille annettiin turvaliivit ja käsiohjelma, ja heidän henkilökohtaiset tavaransa siirrettiin laatikoissa lukollisiin säilytystiloihin. Kutsuimme katsojia vierailijoiksi ja puhuimme vierailusta välttämättä määritlemättä toimintaamme edes esitykseksi. Olimme hyvin tarkkoja siitä, ettemme missään vaiheessa määrittelisi katsojien puolesta mitään, jotta jättäisimme tilaa heidän ajatusprosessilleen. Esityksen dramaturginen rakenne oli kolmiosainen, ja se kuvailtiin yleisölle etukäteen: ensin yleisö kasaisi omat Ikea-

istuinjakkaransa, sitten työryhmämme rakentaisi penkin ja lopuksi juotaisiin yhdessä kahvit. Esitys kesti noin tunnin.

Rakentamisen dramaturgia alustettiin jakkaroiden kokoamisvaiheessa, jossa yleisö tutustui oman tuolinsa rakenteeseen perinpohjaisesti. Yksinkertainen jakkara vaatii istuintason, kolme jalkaa, kuusi ruuvia ja kolme muovitappia (Liite 2, Käsiohjelma). Toivoimme tällä tavalla katsojien herkistyvän koko tilan yksityiskohdille ja sen esteettiselle olemukselle. Tarkoitus oli tuoda rakentaminen läsnäolevaksi ruumiillisen kokemuksen kautta, joka jatkuisi läpi esityksen.

Kuljimme ammattimaisissa neonkeltaisissa työvaatteissa. Meillä oli turvakypärät ja -kengät ja lisäksi korkeimmalla turvaluokituksella varustetut kasvomaskit (FFP-3). Myös yleisöllä oli samanlaiset maskit. Esiintymisen laatumme oli oikeesti tekemistä (ks. luku 1.1, sivu 7) eli teatterin illuusiosta karsittua liikkumista, missä kaikki toimintamme muodostui funktionaalisista tehtävistä. Olimme inspiroituneet Bauhaus-estetiikasta ja sen sloganeista, joista keskeisin oli “Form follows function” — muoto seuraa tarkoitusta (ks. Lekach 2016). Esimerkiksi esityksen toinen ja kestoiltaan pisin osa oli alkeellisen penkin rakentaminen alusta alkaen. Noudatimme tätä tehtävää täsmällisesti: hae lastulevy, leikkaa 40 cm x 120 cm kappale, imuroi jäljet ja niin edelleen.

Toimintamme oli vuorovaikutuksessa ympäröivään tilaan, jonka omalakinen luonne oli toteutettu äänen ja valon avulla. Tila esiintyi omilla keinoillaan, kuten sihisemällä, hämärtyemällä, rätisemällä, leimuamalla, kirkastumalla, muuttumalla punaiseksi — kuin kommentoiden toimintaamme. Esityksen outoa luonnetta sekä esteettistä vaikutelmaa kuvasi osuvasti ohjaavan opettajan Janne Pellisen kommentti: ”tässä esityksessä tuntuu kuin Olafur Eliasson ja David Lynch olisivat menneet Ikeaan”. Joidenkin katsojakommenttien perusteella oikeesti tekeminen ja tilan yhteisvaikutus tuotti jännitteisen tunnelman. Katsojat odottivat, että joku lausuisi monologin, tai että sirkkeloïdessämme veri lentäisi muoviin tai että imuroiminen muuttuisi tanssiksi. Odotukset eivät kuitenkaan täyttyneet, sillä suoritimme vain tehtäväämme. Lopuksi juotiin yhdessä kahvit termoskannusta, joka laskeutui katosta motorisoidun vajjerin varassa.

”*KONE*” oli TeaK:n tuotannollisen tahon painostuksesta Joelin nopeasti keksimä nimi. Nimi antoi ytimekkään ja joustavan otsikon rakentamiselle, johon ei tarvitsisi taiteellisesti luoda ennalta määriteltyä suhdetta. Näin ollen toiminta saattoi muotoutua miksi vain, sillä sanan ”kone” assosiativiset mielenyhtymät kertoivat kaiken olennaisen ja samalla ei yhtään mitään. Jälkikäteen meille kerrottiin, että TeaK:n Haapaniemenkadun rakennus oli suomalaisen Kone osakeyhtiön vanha tehdas, jolla on läheinen yhteys taidetta, tiedettä ja kulttuuria tukevaan Koneen säätiöön (ks. Uniarts 26.2.2021; ks. Koneen säätiö 26.2.2021). Sattuma oli kuitenkin oiva osoitus, kuinka toimintamme haluttiin lukea ympäröivän kontekstin näkökulmasta (vrt. luku 2.3. Institutionaalinen konteksti). Ympäröivät rakenteet, ihmiset ja katsojat olivat olennainen osa *KONE*:en prosessia ja esitystä.

1.3. Katsoja lähtökohtana - *Kontti* (2019)

KONE:ssa toimintaa ei pyritty sanoittamaan, jotta esitys jättäisi tilaa katsojan merkityksenannon prosessille ja kokemukselle. Ihmisillä tuntuu olevan luontainen tarve pukea määrittelemättömät asiat sanoiksi ja lauseiksi. Ilmiö paljastui minulle *Kontti* (2019) -valoteoksen haastattelujen yhteydessä, jossa pyysin ihmisiä kuvailemaan suljetussa huoneessa olevaa valoa. Yksinkertainen valkoista valoa tuottava kupuvalaisin tuotti haastateltaville assosiaatioita aina kerrostalon rappukäytävistä avaruudellisiin maisemiin ja auringosta keittiölamppuun. Samalla kuvailut herättivät erilaisia muistoja ja loivat täysin uusia kuvitelmia, jotka olivat samaan aikaan muun muassa miellyttäviä, ahdistavia, outoja tai jotain ihan muuta. Koeasetelman valkoisessa huoneessa olevaa valkoista valoa ei voitu kiteyttää tyhjentävästi tietynlaiseksi vaikutelmaksi.

Kontti-valoteoksen yhteydessä on tärkeää huomioida, että haastateltavat olivat satunnaisesti valittuja ihmisiä, eikä heillä ollut samanlaisia valmiuksia puhua valosta kuin esimerkiksi valosuunnittelijoilla. Oikeastaan *Kontti*-valoteos toi esiin toisen näkökulman: ihmiset antavat merkityksiä heidän omasta kokemuksestaan käsin. Tämä

selittää monitulkintaisuuden. Esimerkiksi näyttelijä, asianajaja tai sähköasentaja huomioivat täysin erilaisia piirteitä tavallisessa kupuvalaisimessa, sillä yksinkertaisesti heidän tietotaitonsa ja kiinnostuksen kohteensa ohjaavat heidän ajatteluaan.

Teatterissa monitulkintaisuus näyttäytyy ilmiönä, missä yleisöstä tuntuu aina löytyvän sellaisia, jotka pitivät esityksestä ja sellaisia, jotka eivät. Esitys saatetaan lukea hyvin monella tavalla: joku on kiinnittänyt huomiota esiintyjien puhumisen tapaan, toinen on viehättänyt esityksen lavastuksesta, seuraava taas rakastaa teatterin tuoksua, joku toinen ei huomannut valaistuksen muutoksia, yksi piti musiikista, toinen seurasi kulissien takana olevia esiintyjä ja niin edelleen. Katsojan kokemus on siis vuorovaikutuksessa esityksen kanssa, ja katsojalle merkitykselliset asiat asettuvat vapaaseen muunteluun. Katsoja on esityksen aktiivinen osa.

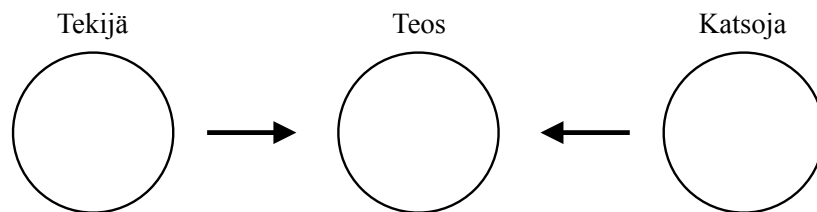
Filosofi Jacques Rancière'n (2016) mukaan erityisesti yhteiskunnallisessa keskustelussa teatterikatsoja nähdään vain passiivisena vastaanottajana. Rancière tuo esiin paradoksin, jossa teatterin vähimmäisvaatimus on kuitenkin katsoja. Rancière mukaan katsojaan liitettävä passiivinen ennako-oletus tulisi purkaa, ja teatteri tulisikin nähdä välineenä, joka ottaa katsojansa osalliseksi. (Ibid., 8–10, 13–14.)

Filosofi John Dewey (2010) näkee katsojan olennaisena osana teosta — *taideteos* ei ole seinien sisään suljettu *taide-esine*, vaan katsojan kokemus. Deweylle esteettisyys ei tarkoita kauneutta, kuten se arkikielessä mielletään, vaan *esteettinen kokeminen*³ on kokemusprosessin täyttymyksellinen hetki. Siten esteettisyys ei ole sidoksissa vain taiteisiin, vaan se on osa kaikkea kokemista. Esimerkiksi pyörällä ajamaan oppiminen sisältää jotain esteettistä, kun kokemuksen irralliset palaset, kuten motoriset liikkeet, näkeminen, kuuleminen, etenemissuunta, pyörän mekaniikka ja vauhti jäsenyvät tunnepitoiseksi kokonaisuudeksi. Taiteen kokeminen on yhtä kokonaisvaltaista: aistit ja tapahtumien ärsykkeet sekä katsojan aikaisempi kokemus yhdistyvät teoksessa. (Ibid., 62, 51–52, 76; Alhanen 2013, 181–183; Määttänen 2008, 244–245.)

³ Deweyn esteettinen kokemus asettuu osaksi hänen laajaa kokemusta käsittelevää tuotantoansa, joka kattaa eri tieteenaloja (Alhanen 2013, 7–9, 182). Deweyn taidekäsitteet (vuonna 1934) olivat edellä aikaansa, sillä hän tarkasteli mm. sarjakuvia, elokuvia ja jazz-musiikkia taiteena (Dewey 2010, 14; Määttänen 2008, 247). Esteettinen kokeminen taiteen teoriana on kuitenkin ongelmallinen, sillä se on ilmeisen yleisluontoinen sulkiessaan sisäänsä esimerkiksi urheilun tai siivoamisen (Shusterman 1997, 21–22).

Myös *KONE*-esityksen määrittelemätön toiminta käynnistää katsojassa ajatusprosessin, jolloin kysymys ”mistä esityksessä on kyse?” siirtyy katsojalle. Kun asetimme katsojan toiminnallisuuden⁴ lähtökohdaksemme, pystyimme työstämään mielikuvituksekkaita ja selittämättömiä ratkaisuja. Toteutettuihin ideoihin lukeutuivat muun muassa suurien vanerilevyjen ripustamisen kattoon, viistoksi rakennettu seinä, väriä vaihtava ikkuna ja nostimen avulla katosta laskeutuva tuuletin ja pumppuatermospullo. Emme pyrkineet työskentelemään esityksen lopputuloksesta käsin, vaan kyse oli pikemminkin päähänpistoista, jotka myöhemmin sovitettiin esityksen muotoon. *KONE*:en toiminta ei ollut kuitenkaan mitä tahansa, vaan sahaamisella ja oudoilla tapahtumilla oli omat syy-seuraussuhteensa ja järjestyksensä, joita katsojat tulkitsivat.

Deweylle (2010) taideteos on omintakeista ja ainutlaatuista kieltä, joka muodostuu *tekijän, teoksen ja katsojan välisessä tulkinnassa*⁵. Teoksen prosessissa taiteilija asettuu tekemisen lomassa katsojan asemaan ja siten tarkastelee tulkinnan vaikutusta. Katsoja ei kuitenkaan vain vastaanota teoksen kieltä, vaan osallistuu siihen kokemuksestaan käsin. Teos on katsojalle *luomistapahtuma*⁶, johon yhdistyy teoksen mielikuvituksekas kieli. (Ibid., 72, 132–133.)



Kuvio 1: Kuvassa tekijä ja katsoja suuntautuvat teokseen.

⁴ Esimerkiksi Rancière'n (2016) mukaan katsojaa ei tarvitse muuttaa passiivisesta ”aktiiviseksi”, sillä katsoja on toiminnallinen joka tapauksessa. Se on meidän (ihmisten) luontainen olotilamme. (Ibid., 25.)

⁵ Dewey viittaa triadisella suhteella (puhujaa, sanottu asia ja vastaanottaja) Charles S. Peircen logiikkaan ja semiotiikkaan. (Ks. Alhanen 2013, 47; ks. Haaparanta 2008, 52–53.)

⁶ Dewey (2010) tekee eron *tunnistamisen ja havaitsemisen* välille, missä tunnistaminen on vanhoihin totuttuihin tapoihin turvautumista ja havaitseminen on aktiivista kokemuksen työstöä. Katsojan luomisprosessi ei siis tapahdu automaattisesti, vaan katsojan tulee *havaita*, eli aktiivisesti prosessoida kokemaansa. (Ibid., 71–73.)

Myös *KONE*-esitys muodosti oman tulkintahorisonttinsa, jossa mielikuvitukseksikaat tapahtumat ja *oikeesti tekeminen* (ks. luku 1.1, sivu 7) asettuivat loogiseksi tapahtumasarjaksi. Muutamakin katsoja totesi asian jotenkin näin: ”En tiedä mitä esityksessä tapahtui, mutta te näytitte tietävän”. Esityksen tapahtumia ei kuitenkaan selitetty draamateatterin juonen, aiheen tai ristiriidan tavoin. Hans-Thies Lehmann purkaa draamateatterin konventiota siten, että näyttämötoiminta ei järjesty tekstin ympärille ohjaajan tulkitsemana, vaan näyttämötapahtumat, kuten vaikka visuaalinen dramaturgia voi toimia itsenäisesti riippumatta juonesta. Perinteinen draamateatteri oletuksellisesti sulkee toiminnan fiktion, jonne yleisö otetaan sisään, ja jossa arkitodellisuus — kuten vaikka takelteleminen vuorosanoissa — näyttäytyy virheenä⁷. (Ks. Lehmann 2009, 70–72, 165, 174–177.) Esimerkiksi työryhmämme esiintymisentapa — oikeesti tekeminen — ei tästäkään syystä asetu draamateatterin piiriin, sillä se operoi suoraan arkitodellisuuden, eli ”virheen” tasolla.

KONE-esityksessä oli siis piirteitä Lehmannin (2009) *draaman jälkeisestä teatterista*, jossa esityksen osatekijät, kuten ruumis, eleet, tila, aika, rytmi, kesto tai ääni ovat itsenäistyneet ja eriytyneet, ja jossa pirstaloituneet osat muodostavat oman tulkinta-avaruuden. Katsojan havaintoprosessissa ei luoda siten täsmällistä kaarta, vaan yhtymäkohdat on poistettu, jolloin katsoja kuvittelee omia ”villejä” yhtäläisyyksiä, kytköksiä ja vastaavuuksia⁸. (Ibid., 38, 150–152.) Tukeudun tässä tutkielmassa professori Pauliina Hulkon (2013) *materiaalisen teatterin* hahmotustapaan, jossa esitystä tarkastellaan materiaalien — esityksen osatekijöiden — yhteisvaikutuksena. Materiaaleja pyritään tarkastelemaan sellaisenaan, eikä niitä yritetä asettaa etukäteen annettujen merkitysten piiriin. (Ibid., 55–57.) Koen materiaalisen hahmotustavan parhaimmaksi tavaksi käsitellä toimintaamme *KONE*-esityksessä sekä sen prosessissa. Tähän perustan opinnäytteeni käsiteparin fokus–konteksti, joka on eräänlainen työkalu hahmotella erilaisten materiaalien järjestymistä, missä katsoja ja ympäröivä konteksti luovat materiaaleille merkityksen.

⁷ Sanalla arkitodellisuus viitataan katsojan kokemukseen ”todellisuudesta”. Lehmann ei itse käytä tätä termiä.

⁸ Lehmannin (2009) mukaan juoniteatteri noudattaa *merkitsijöiden* ja *merkittyjen* välistä kausaalista suhdetta, mikä näyttäisi viittaavan saussurelaiseen kielitieteeseen (vrt. Dosse 2011, 80–81). Lehmannin (2009) mielestä ”uusi teatteri tarvitsee ”kumotun” semiotiikan ja ”villin”, huolettoman tulkinnan”. (Ibid., 148–151.)



KONE, 2020. Kohtaus, jossa Joel sahaa penkin osat. Kuvassa Joel Härkönen. Kuva: Mikael Karkkonen.



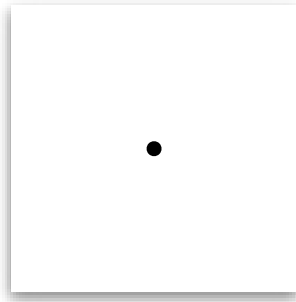
KONE, 2020. Sirkkelöintikohtaus. Taustalla hohkaa "valoikkuna". Kuvassa Joel Härkönen ja Veli-Ville Sivén. Kuva: Mikael Karkkonen.

2. KONTEKSTI LUO MERKITYKSIÄ

KONE:en prosessin alkaessa huomasimme merkityksiä väistelevän tekotapamme kääntävän huomion toimintaamme ympäröiviin institutionaalisiin rakenteisiin ja säännöksiin, paikalla vieraileviin ihmisiin, rakennusta ympäröiviin mittaviin rakennustöihin, ja uutisten ja iltapäivälehtien aiheisiin. Toisin sanoen esitystä ympäröivä konteksti alkoi luomaan toiminnallemme merkityksiä. Kontekstin läsnäolo oli konkreettista ja käsin kosketeltavaa, sillä rakentaminen itsessään aiheutti muun muassa byrokraattista kiistaa ja suojaamistoimenpiteitä. Lisäksi tutut, vieraat, opettajat ja muu koulun henkilökunta tulivat suoraan kertomaan, missä toiminnassamme on kysymys. Erilaiset taidekäsitykset tuntuivat yrittävän sulkea toimintamme tietyn kategorian sisälle ja samalla uutisten kertomat tapahtumat yhdistyivät automaattisesti kaikkeen mitä teimme. Konteksti oli laaja, koko esitystä ja sen prosessia taustoittava merkitysjärjestelmä, joka aggressiivisesti määritteli toimintamme.

2.1. Fokus–konteksti-sapluuna

Käsiteparilla *fokus* ja *konteksti* tarkoitan jotakin, mihin huomio kiinnittyy (*fokus*) ja sitä taustoittaviin tekijöihin (*konteksti*). Yksinkertaisimmillaan tämän voi tiivistää esimerkkiin valkoisesta taulusta, jossa on yksi musta piste. Piste on ilmeinen huomion keskipiste, eli *fokus*, jota taustoittaa kanvas, joka tässä yhteydessä on pisteen *konteksti*. Kontrastinen valkoinen väri siirtää huomion mustaan pisteeseen, jolloin pieni piste isolla taustalla saa maksimaalisen huomion.



Kuvio 2: Piste kankaalla. Esimerkki fokus–konteksti-käsiteparista.

Fokus–konteksti-käsitepari painottaa kontekstin merkitystä, missä juuri konteksti tekee tarkasteltavista asioista merkityksellisiä — suuri valkoinen kanvas luo merkityksen pienelle mustalle pisteelle. Vastaavaan päätelmään musiikin ja äänitaiteen näkökulmasta on tullut saksalainen muusikko, kirjailija ja esiintyjä Blixa Bargeld, jolle “ääni ei ole kiinnostavaa, konteksti on kiinnostavaa”. Bargeldin mukaan jotkut musiikintekijät voivat etsiä “hyvää rumpusoundia” kokonaisen aamupäivän ymmärtämättä, että paras rumpuääni ei määrity itse äänen kautta, vaan se saa merkityksensä vallitsevassa tilanneyhteydessään, kontekstissään. Bargeld antaa esimerkin, jossa hänen tulisi luoda äänilevy aiheesta *leipä*. Tällöin tehtävänä on etsiä strategia, jolla saisi leivän äänen kiinnostavaksi — julistamatta kuitenkaan tämän kyseisen leivän ääntä paremmaksi, kuin toisten leipien äänet. Bargeld luo siten kontekstin, joka saa leikin leivän kanssa näyttäytymään merkityksellisenä asiana. (Bargeld 2019.)

Myös valosuunnittelu mielletään usein juuri toimintaa tai tarinaa taustoittavaksi tekijäksi. Kuinka usein olen kuullut kommentin “hyvä valosuunnittelu on sellainen, johon ei kiinnitä ollenkaan huomiota”. Asetelma ilmiselvästi tyypistää valosuunnittelun mahdollisuuksia. Olen aikaisemmin pyrkinyt kumoamaan väitteen kilpailemalla huomiosta, kuten esimerkiksi *Black Box Theory* (2017) -esityksessä, jossa valosuunnittelu otti lähestulkoon “pääroolia” vastaavan position⁹. Nykyisin sen sijaan, että asettuisin kilpailemaan näyttämön huomiosta, keskittyisin nyt siihen, miten

⁹ *Black Box Theory* (2017) -esityksessä valon “pääroolisuus” ei liittynyt perinteisen juonen kehittelyyn, vaan valoeffekti nostettiin huomion keskipisteeksi esiintyjien ja tilan yhteispeleillä.

valosuunnittelu voisi parhaiten kontekstoida toimintaa, ilmiötä tai asiaa — nähden myös mahdollisuutena, että valo voi olla fokuksessa. Bargeldia (2019) mukaillen, valosuunnittelu osallistuu leikkiin tarkasteltavan asian kanssa: “valo ei ole kiinnostavaa, konteksti on kiinnostavaa”.

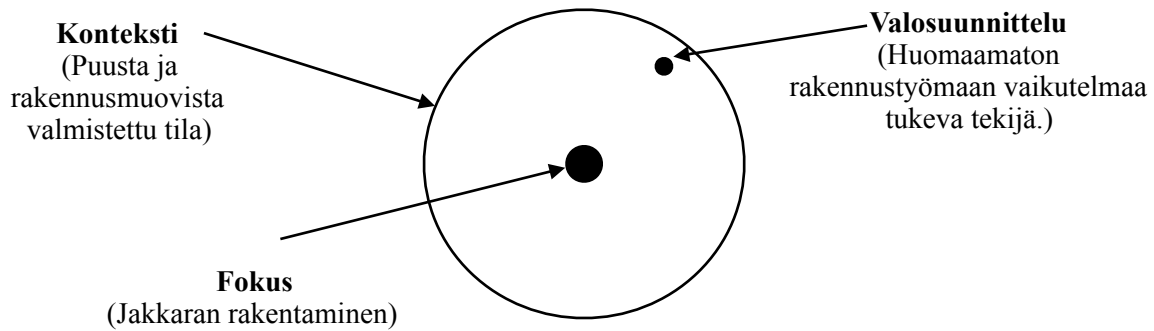
Sapluuna voisi olla sovellettavissa myös draamateatterissa, missä tyypillisessä fokuksessa on usein teksti ja näyttelijä, joita muu näyttämöllinen toiminta kontekstoi ja tukee. Nykyisissä dramaturgia- ja teatterikäsitteissä fokus ei edellytä draamallisuutta, kuten juonta tai päähenkilöä, vaan esityksen tekijät itse määrittelevät tarkasteltavan asian, jolloin lähtökohta voi olla jotain muuta kuin teksti, eikä yhtään näyttelijää välttämättä tarvita¹⁰.

Näyttelijäntyön professori Pauliina Hulkko (2013) näkee esityksen muodostuvan materiaaleista, jota hän kutsuu nimellä *materiaalinen teatteri*. *Materiaalisuudella* hän tarkoittaa esimerkiksi esitystilaa, lavasteita, seiniä, teatterirakennusta ja sen ympäristöä, kuin myöskin valoa, ääntä, tuoksuja, lämpöä, liikettä tai tilan tuntua. (Ibid., 55, 62.) Materiaalisesti katsottuna fokus on huomiopiste, joka on materiaalien muodostaman hierarkkisen järjestyksen tulos. Konteksti on tällöin kehys, joka sulkee ja rajaa valitut materiaalit sisälleen. Fokuksen ja kontekstin välille muodostuu dynaaminen ja helpokäyttöinen sapluuna: mikä on tarkasteltava fokus ja millainen konteksti — materiaalinen asettelu — on saanut sen aikaan? Fokus ja konteksti ei ole siis lukittu tiettyihin tekijöihin ja esityksen valintoihin, vaan minkä tahansa asian voi ottaa tarkastelun kohteeksi ja arvioida siten omaa toimintaansa suhteessa taiteellisiin pyrkimyksiin.

Konkreettinen esimerkki fokus–konteksti-sapluunan hyödyntämisestä valosuunnittelussa oli *KONE*-esityksen alku, jota taustoitti vanerista ja rakennusmuovista valmistettu tila. Arvioin valosuunnittelua sen perusteella, miten huomio ohjautuisi jakkaroiden kasaamiseen. Kärjistettynä, jos olisin värjännyt koko tilan vahvalla punaisella valolla, olisi väri herättänyt harhaanjohtavia kysymyksiä ja

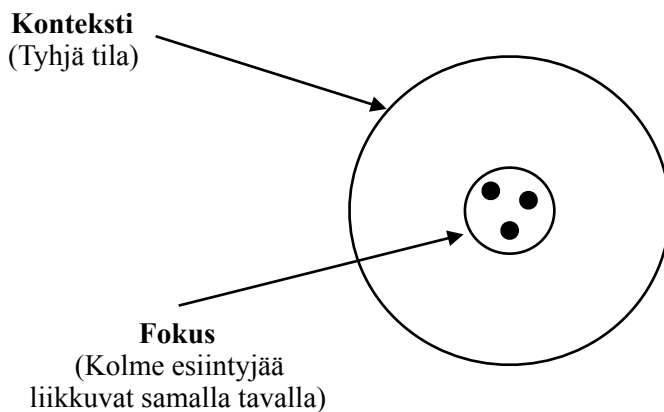
¹⁰ Nojaan väitteessäni *draaman jälkeisyteen*, jossa draamateatterin vakioista on luovuttu, kuten ohjaajan ja tekstin ylivallasta, ja tilalle on astunut *toiston* ja *hajottamisen* esteettis-tulkinnallinen monisäikeinen rihmasto, joka on tekijöidensä määrittelemä *näyttämöllinen diskurssi*. (Heinonen, 2009, 11–15.)

samalla valo olisi lähentynyt fokusta (ympyrän keskikohtaa). Päätymällä hyvin neutraaliin valkoiseen valoon — joka toi tilan mittasuhteet ja yksityiskohdat turvallisesti tarkasteltaviksi — valosuunnittelu lähentyi kontekstia (ulkokehää). Valosuunnittelu oli huomaamaton, rakentamista taustoittava materiaali.



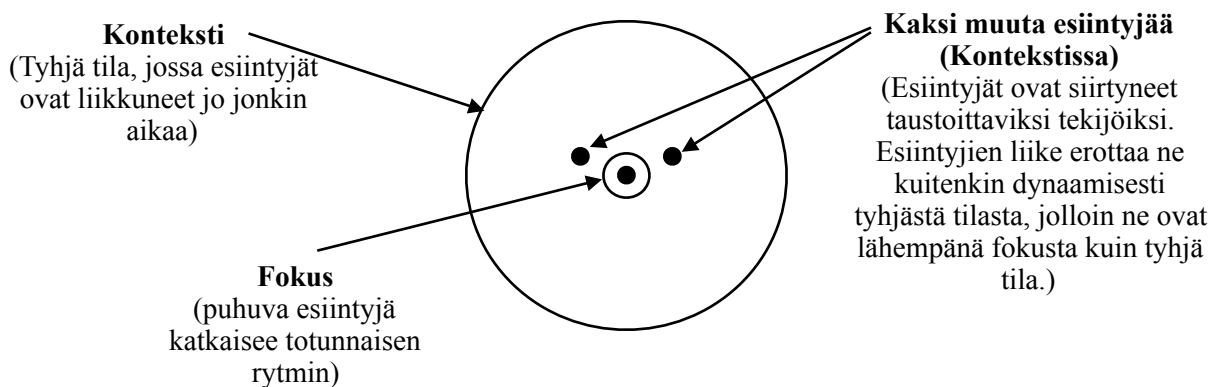
Kuvio 3: Esimerkki valosuunnittelun asettelusta sapluunassa.

Fokuksessa voi olla useampi kuin yksi materiaali. Kuvitellaan tilanne, jossa tyhjässä tilassa nähdään kolmen esiintyjän liikkuvan samalla tavalla, jolloin huomio kiinnittyy kaikkiin kolmeen samanaikaisesti. Näin ollen fokuksella, kontekstin tavoin, on materiaaleja sulkeva luonne.



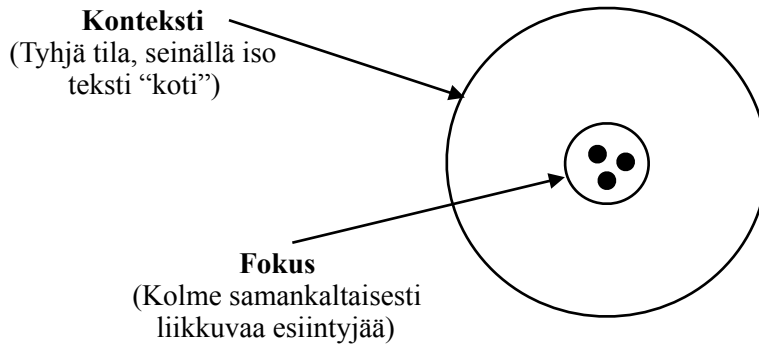
Kuvio 4: Kolme esiintyjää tilassa.

Sapluunaan vaikuttaa tietenkin ajallisuus, mitä kuvio ei pysty havainnollistamaan tarpeeksi hyvin. Tehdään oletus, että kolme esiintyjää ovat liikkuneet tilassa samalla tavalla jo jonkin aikaa, kunnes yksi esiintyjistä pysäyttää liikkeensä ja alkaa puhua. Kaksi muuta esiintyjää jatkaa samankaltaista liikettään. Tällöin ilmenee uusi materiaali, puhe — ajallisuuden, tilan, kehojen ja liikkeen lisäksi. Huomio kiinnittyy välittömästi puhuvaan esiintyjään totutun katsomistavan muuttuessa. Kaksi muuta esiintyjää eivät asetu täysin taustoittaviksi tekijöiksi, mutta he eivät ole enää samalla tavalla fokuksessa, kuin nyt puhuva esiintyjä.



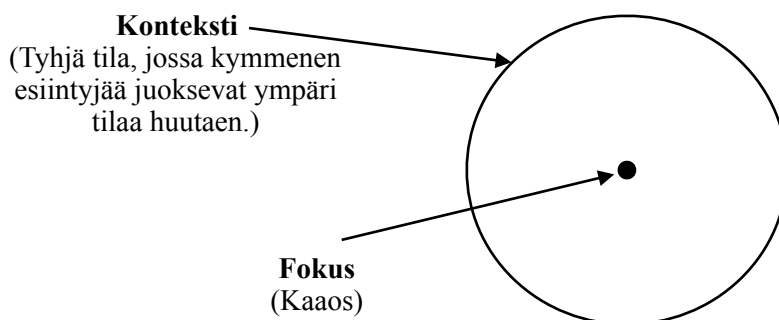
Kuvio 5: Kolme esiintyjää tilassa, joista yksi alkaa puhua.

Palaan Bargeldin (2019) huomioon, jonka mukaan juuri konteksti luo merkityksen. Jatkan samalla esiintyjäesimerkillä, mutta tällä kertaa muutan kontekstia. Kolme esiintyjää liikkuu tilassa samankaltaisesti, mutta nyt tilan seinään on maalattu iso teksti “koti”. Esiintyjien liikettä aletaan lukemaan “koti”-käsitteen kautta, johon yhdistyvät kulttuurihistoriallisesti muodostuneet merkitykset ja assosiaatiot.



Kuvio 6: Esiintyjien liike lukeutuu seinään maalatun ”koti” sanan kautta.

Tarkastelen seuraavaksi fokuksen ja kontekstin välistä rajapintaa, jolla havainnollistan Hulkon (2013) ehdottamaa teatterin *materiaalisuutta*. Otetaan nyt esimerkiksi tyhjä tila, jossa on kymmenen holtittomasti juoksevaa esiintyjää, jotka myös huutavat kovaäänisesti. Jos kymmenen esiintyjää olisi fokuksessa, vastaisi fokuksen kehän laajuus lähes kontekstin kehän kokoa. Tällöin esiintyjien toiminta sulautuu osaksi muuta kontekstia, koska esiintyjien tasa-arvoinen toiminta on siirtänyt huomion pois itsestään, jolloin esiin piirtyy uusi näyttämöllinen materiaali, kaaos¹¹. Huomio on siis kiinnittynyt kontekstin synnyttämään kaaoksen materiaaliin.



Kuvio 7: Kymmenen esiintyjää tilassa tuo kaaoksen fokukseen

¹¹ On huomioitavaa, kaaos on tulkinnallinen ilmaus, vaikkakin se voi olla työryhmän nimitys kyseiselle materiaalille.

Fokuksen ja kontekstin kehät sulkevat sisälleen erilaisia näyttämöllisiä materiaaleja. Hulkon (2013) mukaan esityksen materiaalit ovat kuitenkin aina jonkun valitsemia, mutta ne eivät ole vaihdettavissa toisiin materiaaleihin, jolloin ne ovat itsessään ainutlaatuisia (ibid., 65, 70). Fokus–konteksti–sapluuna on siten sidoksissa juuri käsillä oleviin materiaaleihin, joista yhden materiaalin muuttuminen tai vaihtuminen vaikuttaa muihin — valosuunnittelun muuttuessa, myös fokus muuttuu.

Pureudun myöhemmin käsiteparin yleismaailmallisuuden ongelmaan, missä fokus–konteksti-ajattelu on vain työkalu, eikä se tarkoita, että sapluunan rajausta toisi materiaaleja katsojalle objektiivisesti tarkasteltaviksi. Tutkielmassani nojaan John Deweyn taidekäsitykseen, joka määritteli taiteen kokemukseksi, jossa katsoja on aktiivinen toimija, eikä passiivinen vastaanottaja¹² (ks. Dewey 2010, 72–73; ks. myös Shusterman 1997, 35). Katsojan ei tarvitse osallistua fyysisessä mielessä esitykseen, vaan katsoja on vahvasti toiminnallinen katsomossa istuessaankin.

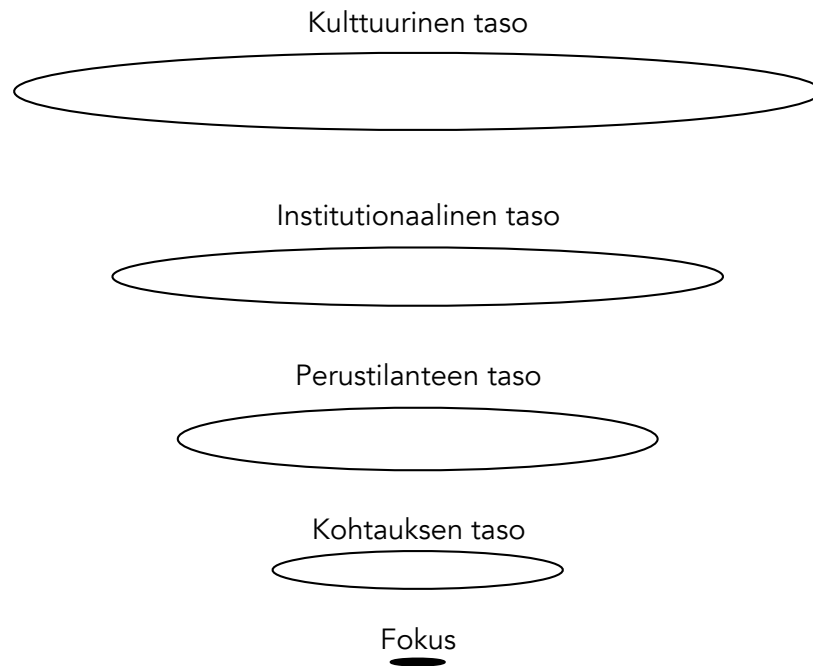
Vaikka deweylainen ajatus perustaa taideteoksen kokemukseksi, joka on aktiivinen prosessi tekijän, teoksen ja katsojan välillä, en miellä tapahtumaa täysin yksilön sattumanvaraiseksi prosessiksi, sillä esitystapahtumaa taustoittavat myös kulttuurisesti jaetut merkitykset. Siksi olen jäsentänyt kontekstin eri tasoihin, joita ovat *kulttuurinen*, *institutionaalinen*, *perustilanteen* ja *kohtauksen* konteksti. Tarkastelen seuraavaksi, kuinka kontekstin eri tasot vaikuttivat *KONE*-esitykseen.

¹² Deweyn taidekäsityksessä katsojan aktiivisuus hakee analogiansa biologisista lähtökohdista, missä *elävä olennon* ja *ympäristön* välillä on vuorovaikutussuhde. Katsoja suuntaa yksilöllisen ja kokonaisvaltaisen kokemuksensa esitykseen, jolloin esitys tapahtuu katsojan kokemuksessa, eikä näyttämöllä. (Dewey 2010, 71; Alhanen 2013, 51–52; Määttänen 2008, 244–245.)

2.2. Kulttuurinen konteksti

Kutsun esitystä taustoittavia tekijöitä esityksen *kontekstiksi*, jonka olen jakanut neljään tasoon: *kulttuurinen, institutionaalinen, perustilanteen ja kohtauksen* konteksti.

Kontekstin neljä tasoa on vapaamuotoinen sovellutus teatteriohjaaja ja professori Saana Lavasteen (2015, 27) kaaviosta, joka on ohjaajille suunnattu työkalu jäsentämään esityksiin liittyviä kysymyksiä eri tasoissa. Sovellan kaavion tasoerottelua irrottamalla sen alkuperäisestä asiayhteydestään siten, että lisään ja muutan tasoja, jotka painottavat taiteellisia ja kollektiivisten työtapojen pyrkimyksiä¹³. Alla oleva kuva jatkaa fokus–konteksti-sapluunaa tuoden esille kontekstin kerrostumat:



Kuvio 8: Kontekstin tasot.

¹³ *KONE*-esitykseen tai fokus–konteksti-sapluunaan Lavasteen kaavio ei ole sellaisenaan sovitettavissa, sillä kaavio oletuksellisesti pyrkii selittämään esityksen merkitykset etukäteen painottamalla ohjaajan perinteistä työroolia, jossa ohjaaja kantaa esityksen vastuun ja ratkaisee yksin esityksen sisällöt. Lavasteen kaavio pyrkii kompromissiin taiteellisten pyrkimysten ja työelämän realiteettien välisessä jännitteessä, jossa taiteilijan vapaus kohtaa työaikojen ja työresurssien sanelemat ehdot. (Lavaste 2015, 19, 25–30.)

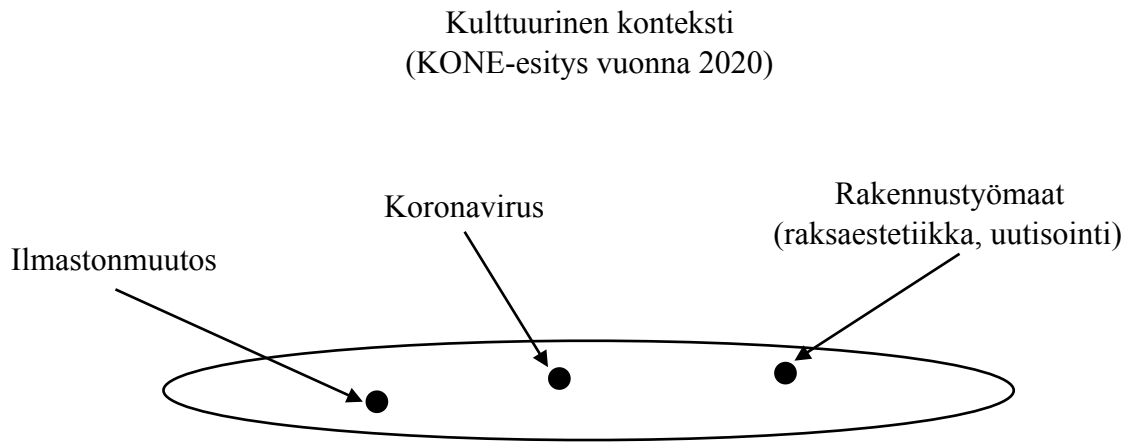
Tarkastelen ensin *kulttuurista kontekstia*, jonka miellän koko esitystä perustavalla tavalla taustoittavaksi vaikuttajaksi, joka on hyvin ylimalkainen koko maailmaa tarkoittava raja. Se on siis konteksti, joka yhdistää kaikkia ihmisiä kalastajasta presidenttiin. Kulttuurisen tason ääriviivat piirtyvät esiin, jos kulttuurista kontekstia vaihdetaan: mitä jos *KONE*-esitys olisikin tehty ja esitetty New Yorkissa? Esiin asettuvat kysymykset muun muassa puhutusta ja kirjoitetusta kielestä, maailmankatsomuksesta, erilaisista perinteistä, toimintatavoista, tottumuksista, uskomuksista, taitelijan asemasta ja niin edelleen. *KONE*-esityksen kontekstuaalinen raja on Suomi ja Helsinki. Asetelma muuttaa kysymystä erityisesti katsojasuhteesta: mitä oletuksia esitys voi tehdä katsojasta tarkastelemalla kulttuuria, jossa jaetut merkitykset yhdistävät kaikkia katsojia?

Jaetut merkitykset ovat edellytys viestinnälle, jossa Bergmanin (2008) mukaan “olennaista on jaetut toimintatavat, kuten tulkinnalliset konventiot ja kieli”. Viestintä on kontekstisidonnaista, sillä kommunikaatio ja kulttuuriset konventiot vaativat rajaavia tekijöitä, jotta niiden tulkinta on mahdollista — tuoli ei ole pöytä; tuolilla istutaan, pöydällä ei. (Ibid., 149–150.) *KONE*-esityksen yhteydessä voidaan tehdä oletuksia katsojien tulkintahorisontista, sillä oletettavasti työryhmämme jakaa samoja toimintatapoja, jotka mahdollistavat kommunikaation prosessin — tunnistamme eleitä, puhetta ja kirjoitusta, ja pystymme jäsentämään konsepteja “tuoli”, “hevonen”, “koronavirus” ja “ilmastonmuutos”¹⁴.

Mitä kulttuurisen tason oletuksia jaetuista merkityksistä sitten voidaan tehdä? Nähdäkseni erilaisissa tuotannoissa, joissa olen ollut mukana, oletuksia tehdään jatkuvasti. Paikannan oletuksien etsimisen esimerkiksi eräänlaiseen “tuottaja-puheeseen”, missä erilaiset uutisten aiheet tekevät esityksestä — kuin taikaiskusta — “ajankohtaisen”. Tällaiset oletukset ovat kuitenkin vain työryhmän valitsema jäsenyys esitykseen peilautuvista aiheista. On selvää, että kulttuurisen tason yhteys esitykseen on aina sidoksissa aikaansa (ja toisaalta aikaan, josta sitä jälkikäteen tarkastellaan). *KONE*-esitystä taustoittivat vuoden 2020 syksyllä muun muassa kysymykset

¹⁴ Sanat näyttäisivät viittaavan kielellisiin konsepteihin, joissa englannin kielen sana “horse” viittaa samaan konseptiin kuin suomen kielen sana “hevonen”. Esimerkiksi saussurelaisen *merkitsijän* (sana “hevonen” tai “horse”) ja *merkityn* (hevonen-konsepti) käsitteissä juuri merkityt näyttäisivät olevan jaettu (vrt. Dosse, 2011, 80–81; vrt. Lacan 2006, 416). Oletuksia katsojista voidaan tehdä jopa silloin, kun kaikki katsojat eivät puhu samaa kieltä.

ilmastonmuutoksesta, kaupunkien rakennustyömaat ja niiden uutisoinnit, mutta ennen kaikkea kysymys COVID-19-koronaviruksesta, jonka vaikutukset ovat koskettaneet kaikkia ihmisiä ympäri maapalloa.



Kuvio 9: *KONE*-esityksen kulttuurisen tason aiheita.

Erityisesti koronaviruksen näkökulma kosketti kaikkien ihmisten jokapäiväistä elämää johtuen viruksen päivittäisestä uutisoinnista, kasvomaskien ja käsidesin lisääntyneestä käytöstä, julkisten tilojen turvaohjeistuksista, matkustuskielloista ja niin edelleen. Myös ilmastonmuutoksen kysymykset huomioidaan arjessa yhä enenevässä määrin, kun ihmisen toimintaa punnitaan suhteessa maapallon ekosysteemin kestävyyyteen. Niin ikään kaupunkiympäristössä asuvan ihmisen olisi ollut vaikea välttyä rakennustyömaiden tiesuluilta, jyrien ääniltä tai neonkeltaisilta työvaatteilta, jotka esityksen aikaan ympäröivät myös Teatterikorkeakoulua. Tarkastelen näitä muutamaa rajattuja teemaa, joiden katson lukeutuneen *KONE*-esityksen toimintaan ja materiaalsiin valintoihin, vaikka emme sanoittaneet tai erityisesti painottaneet näitä näkökulmia esitystä valmistaessa.

KONE:en prosessissa neonkeltainen ammattimainen varustus ja rakentaminen altistivat työryhmämme rakennustyömaiden esteettisiin vaikutelmiin, kuin myöskin niihin liittyviin uutisointeihin. Muistan, kuinka tuottajamme Maria Kaihovirta laittoi yhteiseen

ryhmäämme viestin: “Kiinnostavaa A-studiossa nyt!”, jolla hän viittasi uutiseen, missä suurien rakennushankkeiden työoloissa oli huomattu eettisiä ongelmia (*A-Studio*, 28.9.2020). Viesti eräällä tavalla kiteytti kulttuurisen kontekstin tunkeutumisen osaksi “raksa-estetiikan” materiaalisia valintoja. Lopulta on täysin mahdotonta arvioida, kuinka moni katsojista yhdisti A-studion aiheen esitykseemme. Ainakin tulimme tietoiseksi tästä näkökulmasta, mutta emme silti viittaneet huonoihin työoloihin, vaan keskityimme rakentamiseen.

Teatteriohjaaja Juha Hurme tuo esiin näkemyksen, jossa mikä tahansa teatterillinen ele lukeutuu erilaisten kulttuuristen teemojen läpi. Hurmeen mukaan esimerkiksi ilmastonmuutos on näyttämöllä itsessään nähtynä raskas aihe, eikä teatterin tarvitse tehdä tätä opetuksellisesti näkyväksi. Sen sijaan mikä tahansa leikillinen ele, vaikka Maija Poppanen lentämässä myrskyssä luudan varressa on yhtä kuin ilmastonmuutos. (*Radio Suomi Hämeenlinna*, 24:30-28:00.) Tulkintani mukaan Hurme laajentaa Bargeldin (2019) näkemystä, jossa kulttuurisen tason merkitykset osallistuvat kontekstin ja taiteen leikkiin. Ilmastonmuutos kehysti yhtä lailla *KONE*-esitystä, sen konkreettisia materiaalisia, kulutuksellisia ja esteettisiä valintoja ja toimintaa. Kun *kohtauksen tasolla* sahasimme puuta, saattoivat ilmastonmuutoksen kysymykset pureutua osaksi esitystä, vaikka taustalla oli pyrkimys rakentaa penkki.

Kulttuurisen tason ylläpitämä koronavirus ja sen luoma perspektiivi sai teatteriohjaaja Leea Klemolan mukaan hänen valmisteilla olevan esityksensä vaikuttamaan kauhealta, tilannetajuttomalta ja elitistiseltä, missä esimerkiksi valittu home-teema muodostui latteaksi pandemia-metaforaksi (*Pukkarikeskusteluja* 3/16). Teatteriohjaaja Milja Sarkola taas näkee saman asian tapahtuneen valmiille esitykselle, missä esitys alkoi kertoa menneestä maailmasta, ajasta ennen koronavirusta. Klemola lisää, että esitysten tekeminen suoraan koronaviruksesta, “koronavirus näyttämöllä”, olisi itsessään banaalia, sillä uutiset ja ihmisten arki ovat jo valmiiksi täynnä koronaviruksen tematiikkaa. Miksi teatterinkin pitäisi olla sitä samaa? (*Ibid.*, 3:30–49:00.) Myös *KONE*-esitys peilautui koronaviruksen merkityksiä vasten. Esimerkiksi kaikkien katsojien tuli käyttää kasvomaskia ja opetella siten uutta olemisen tapaa uusissa viruksen luomissa olosuhteissa, vaikka kasvomaskien syynä oli myös rakentamisesta aiheutuva pöly.

Teatterin kontekstisidonnaisuuteen on kiinnitetty huomiota jo 1760-luvulla, jolloin saksalainen runoilija Gotthold Ephraim Lessing kirjoitti paikalliseen lehteen *Hamburgische Dramaturgie* (“*Hampurin Dramaturgia*”) -nimistä palstaa. Lessingin mukaan näytelmät tulisi sovittaa paikallista yleisöä silmällä pitäen. Lessingin dramaturgiakäsitykset ovat perimää nykydramaturgian piirteille. (Kilpi & Numminen 2018, 19–21). Nykyaikaisiin dramaturgiakäsityksiin näyttäisi sisältyvän oletus kontekstin vaikutuksesta esitykseen ja sen materiaaleihin. Hulkon (2013) mukaan dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on tehnyt tietä materiaaliselle ajattelulle murttamalla esityksen rakennetta korostavia määritelmiä, jotka ovat historian saatossa muuttuneet “opiksi rakenteesta” kohti “merkitysten antamista teokseen” ja toisaalta “minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi.” (Ibid., 69; Hotinen 2008).

Valosuunnittelun valintani *KONE*-esityksessä eivät vielä hahmotu laajasta kulttuurisen kontekstin kentästä, jonka virrassa itse esityskin näyttäytyy vasta julisteena tai sosiaalisen median tapahtuma-eventtinä. Valosuunnittelun valinnat sijoittuivat eittämättä esityksen ja kohtauksen tasolle, mutta ovat toisaalta tekemisissä erilaisten kulttuurisesti jaettujen valo-olosuhteiden kanssa. Esimerkiksi käsitys “neutraalista valaistuksesta” ammentaa “neutraaliutensa” kulttuurisen tason totunnaisuudesta, missä julkiset tilat on järjestäen valaistu samalla tavalla. Poikkeus, kuten radikaali punainen valo-olosuhde, saattaisi näyttäytyä hyvinkin merkityksellisenä katsojalle, joka ei välttämättä ole vastaavaa valoa ennen nähnyt.

Kulttuurisia viitteitä voisi luetella loputtomiin. Esimerkiksi Ikea-jakkara voisi viitata kulutuskulttuuriin tai käsityöläisyyden ja teollistumisen kysymyksiin tai Bauhaus-estetiikkaan. Toisaalta isot levymateriaalit voivat herättää kysymyksiä loppusijoituspaikasta esityksen jälkeen; tätä pohti eräs henkilö ohimennen käydessään tilassamme. Vaikka kuinka yritimme sulkeutua määrittelemättömän rakentamisen yksityisyyteemme, rakennuksen *institutionaalinen konteksti* (Teatterikorkeakoulu) pyrki käärimään toimintamme taiteeksi, joka altistaa rakentamisen kulttuurisen tason kysymyksille.

2.3. Institutionaalinen konteksti

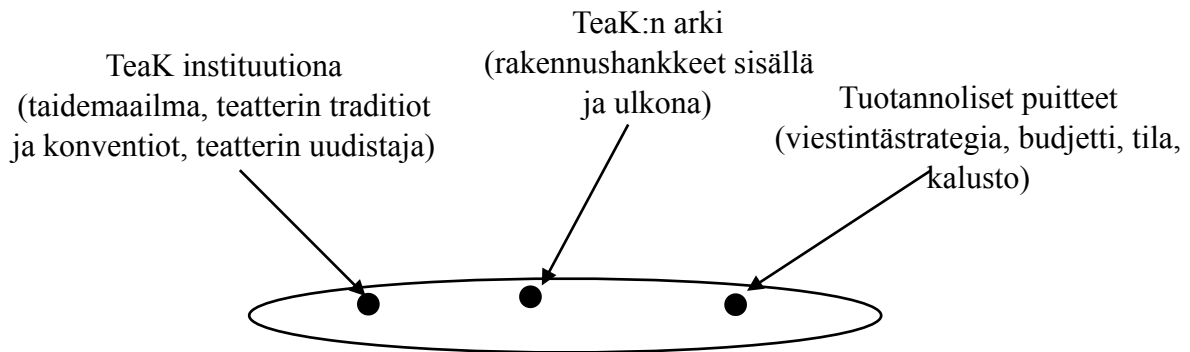
Kontekstuaalisten kerrostumien lähentyessä itse esitystapahtumaa asettuu kulttuurisen merkityskentän ja esityksen väliin *institutionaalinen konteksti*¹⁵. Tämä konteksti on myös valitettavan laaja. Se sulkee sisälleen esityspaikan, sen aseman ja siihen latautuvat traditiot ja konventiot. Institutionaalisen kontekstin ääriviivat hahmottuvat, jos kontekstia muuttaa: mitä jos *KONE*-esitys olisikin tehty Kansallisteatteriin, Zodiakiin, museoon, hylättyyn latoon tai Ikean varastoon? Esiin nousevat kysymykset erilaisista taidekäsitksistä ja -muodoista, erilaisista resursseista, kuten teknisestä infrastruktuurista, turvallisuusmääräyksistä ja työvoimasta, tai erilaisista käyttäytymisen ja olemisen totumuksista, kuten millaista olemisen tapaa noudatamme teatterissa, museossa, ladossa tai vaikkapa toimistossa. *KONE*-esitystä kehysti Teatterikorkeakoulun fyysinen rakennus, sen asema suhteessa muihin taideinstituutioihin ja oletus esitystaiteen rajoja tutkivana paikkana¹⁶.

Institutionaalisen tason tarkasteleminen *KONE*-esityksen prosessissa on hyvin antoisaa, sillä juuri instituution käytänteet pyrkivät selittämään, rajaamaan ja ohjaamaan valmistuvaa esitystä. Teatterikorkeakoulu ohjasi toimintaamme asettamalla taiteellistuotannolliset puitteet, kuten esitystilan, budjetin, markkinoinnin, valo- ja äänikaluston ja niin edelleen. Koska emme määritelleet *KONE*:tta esitykseksi, pyrki TeaK:n tuotantokoneisto määrittelemään toimintamme taidekäsitksien mukaisesti — onko *KONE* esitys vai installaatio? Sisäisen ja ulkoisen viestinnän tahot kyselivät käsiohjelmia, flyereita ja muita viestimiä varten: millaisesta taidetta uudistavasta, kiinnostavasta, kuplivasta pöhinästä määrittelemättömässä toiminnassamme oli kyse? Työryhmämme vastaus oli aina yhtä lannistava: ”Emme tiedä, me vain rakennamme”.

¹⁵ Lavasteen (2015) kaavio nimeää tämän tason harhaanjohtavasti *reaalitodellisuudeksi* asettamalla siten taiteellisen toiminnan ja tuotannollisen toiminnan toisilleen vastakkaisiksi — taiteilijan luoma fiktio kohtaa “oikean maailman” reunaehdot (ibid., 26–28, 33). Miellän itse reaalitodellisuuden lacanilaisittain ihmisen hahmotuskyvyn (imaginaarien ja symbolisen) ulkopuoliseksi mahdottomaksi (ks. Kurki 2004, 14–15; ks. myös Hintsu 1998, 240–243). Tämän takia käytän termiä institutionaalinen, joka on yhtä lailla sovitettu käytäntö, kuin taiteellisen toiminnan tekeminen sitä tukevilla rakenteilla.

¹⁶ Taideyliopisto, johon TeaK kuuluu, painottaa visiossaan taiteen uusiutuvuutta ja rajojen ylittämistä (Uniarts 25.3.2021).

Institutionaalinen konteksti
(KONE-esitys vuonna 2020)



Kuvio 10: KONE-esityksen institutionaalisen taso

Miten taiteeksi määrittelemineen liittyy institutionaalinen kontekstiin? Filosofi Richard Shustermanin mukaan Morris Weitz (1956) oli perillä epäonnistuneesta taiteen määrittelystä ja osoitti, ettei taiteella ole jaettua yhteistä olemusta, vaan aina kun taide yritetään määrittellä, se löytää heti ulkopuolelta jonkin kohteen, joka venyttää määritelmän rajoja, ja sisällyttää jonkin uuden ja omituisen sisälleen. Myöhemmin kuitenkin huomattiin, ettei taide itsessään ollutkaan suosiva ja avoin, vaan pohjimmiltaan luokitteleva ja arvottava — jokin on taidetta ja jokin ei. Taiteen arvottavasta luonteesta johtuen huomio siirrettiin teoksen tarkastelusta teoksen syntyprosessiin, joka on George Dickien (1971) perusta *institutionaaliselle taideteorialle*¹⁷. Siinä taideteos määritellään *artefaktiksi*, jonka joku tai jotkut ovat asettaneet arvostuksen kohteeksi, tietyn yhteiskunnallisen instituution nimissä. (Weitz 1956, 27–35; Dickie 1971 viitattu teoksessa Shusterman 1997, 25–27.)

Teatterikorkeakoulun voidaan katsoa edustavan tahoja, jolla on institutionaalinen oikeus kääriä elintarvikepakkausten tavoin vaikkapa *KONE*:en määrittelemätön rakentaminen taiteeksi, jolloin voidaan puhua kääriteoriasta (“wrapper” model of theory): teoria, jossa kohde (taideteos) on kääritty määritelmänsä sisään. Dickien teoriaan ei sisälly esteettistä

¹⁷ George Dickien *institutionaalisella taideteorialla* viitataan *taidemaailman* — eli museot, taiteen oppilaitokset, akateemiset julkaisut — luomiin vakiintuneisiin käsityksiin taiteen määrittelystä, joka ensisijaisesti painottaa instituutioiden kontekstia (Tieteen termipankki 15.3.2021).

ulottuvuutta, sillä jokin taideinstituutio nostaa jonkun teoksen taiteeksi huolimatta onko se varsinaisesti hyvää vai huonoa, esittävää tai ei-esittävää tai yhtään mitään. (Dickie 1971 viitattu teoksessa Shusterman 1997, 27–29.)

Juuri institutionaalinen taso suodattaa kulttuurisen tason jaetut merkitykset osaksi esityksen luentaa. Kärjistetysti: jos *KONE* olisikin rakennettu Nokian tehtaaseen, olisi toiminta näyttänyt merkittävästi erilaiselta. On kuitenkin huomioitava, että esitys saa taiteen leimansa jo kutsuessaan katsojan paikalle, oli sitten paikka mikä tahansa. Esimerkiksi jos katsojat olisivat tulleet katsomaan *KONE*-esitystä kirjastoon, ei kirjasto instituutiona olisi antanut *KONE*-esitykselle taiteen asemaa, vaan taiteilijat itse asettavat esityksen taiteeksi. Taiteilijoiden ominaisuus leimata toimintansa taiteeksi on edellyttänyt tiettyä historian saatossa muotoutunutta *taidemaailman* kehitystä.

Taidemaailma-käsitteen lanseerasi filosofi Arthur Danto (1981), joka määritteli taiteen suhteessa sen historiaan. Hänen keskeinen väitteensä oli “ilman taidemaailmaa ei ole taidetta”. Danto painotti, että pelkkä taidemaailman edustajan antama ehdokkuus taideteokseksi ei riitä, vaan tarvitaan mukaan taidehistoria. Dantolle taideteos syntyy tulkinnasta, jossa objekti hyväksytään taideteokseksi, mikä edellyttää taiteen historian ja taiteen teorian struktuureiden voimassa olemista. Jotta objekti (tai esitys) voidaan tulkita taideteokseksi, vaaditaan sekä taiteilijalta ja taidemaailmalta tietynlainen historiallinen kehitysvaihe. Koska taidemaailma on kokonaisuudessaan abstraktio, taiteen voidaan katsoa olevan monisäikeinen historiallinen *käytäntö* tai *traditio*¹⁸. (Ibid., viitattu teoksessa Shusterman 1997, 29–30.)

KONE:en määrittelemätöntä rakentamista ei aina luettu taiteeksi, sillä valitsemamme raksavaatteet ja rakentaminen sekoittuivat TeaK:n arkeen, jossa erilaiset rakennushankkeet kuuluivat jokapäiväiseen totuttuun näkymään. Tällöin taiteesta irrallinen arkinen maisema oli myös osa prosessimme näkökulmaa. Esimerkiksi eräs vahtimestari tuli hämmästyneenä kysymään, mitä me oikein rakennamme, sillä hänellä ei ollut tietoa studioiden korjaustöistä. Myös eräs siivoaja oli luullut työskentelyämme remontiksi ja ilmoittanut siitä edelleen, minkä vuoksi erilaiset koulun hallinnollisten tahojen edustajat tulivat tarkastamaan tilojamme. Toimintamme kuitenkin selittyi, kun

¹⁸ Shusterman painottaa, ettei Danto itse käyttänyt vastaavia termejä.

kerroimme olevamme taideopiskelijoita — remontti muuttui taiteeksi. Näin ollen taidemaailman lisäksi oli muunlaisia maailmoja, jotka vaikuttivat *KONE*-esitykseen. Maailmoissa on kyse eräänlaisista *kielipeleistä*, joissa toiminta tulee selittää todeksi.

Onkin perusteltua tuoda esiin filosofi Richard Rortyn (1989) näkemys kielen perustavanlaatuisesta roolista osana ihmisen todellisuuskäsityksiä. Rortyn mukaan maailmaa voidaan havainnoida ainoastaan jonkin kielen ja sanaston varassa. Esimerkiksi lauseessa “tutkijoiden tulee kunnioittaa tosiasioita” ei voida yksinomaan erottaa kieltä ja tosiasioita “tuolla ulkona”, vaan lauseessa on kyse vaatimuksesta pelata tiettyä kielipeliä sen säännöillä — tietty määrä lauseita ja sanoja peräkkäin tekevät niistä tosiasioita¹⁹. (Ibid., 4–7 viitattu teoksessa Kivinen & Piironen 2008, 190.)

Kielipelien näkökulma muistuttaa erilaisten produktioiden esioletuksista, joihin valosuunnittelijan on mukauduttava. Esimerkiksi tanssin parissa on omat sääntönsä, festarien rock-lavoilla omansa ja valotaiteessa taas omansa. Kielipelien säännöt näyttäisivät olevan linkki siihen hahmotustapaan, jonka perusteella valoilla tehdään ratkaisuja — mitä kalustoa käytetään, miten valaistetaan, miten valosta puhutaan teknikoiden tai taiteilijoiden kanssa. Toisin sanoen tietyt valinnat ja ratkaisut tulevat perustelluiksi tietyn kielipelin lainalaisuuksien mukaan. *KONE*-esityksen institutionaalisella tasolla valosuunnittelun valinnat määrittyivät TeaK:n tuotannollisten resurssien puitteissa, joita määritteli rakentamisesta aiheutuva puupöly.

Ensimmäisessä tuotantopalaverissa, jossa esittelimme aikomuksemme työstää puuta, aiheutti puupöly tunteikkaan reaktion TeaK:n teknisten palveluiden edustajissa. Pölyn uskottiin rikkovan kaikki laitteet sen tunkeutuessa tilan rakenteisiin ikuisiksi ajoiksi ja tukkivan vielä koko talon ilmastointijärjestelmänkin. Tästä johtuen *KONE*:en institutionaalinen konteksti määritteli toimintamme suuntaa, missä esimerkiksi valosuunnittelun tekniset (ja siten taiteellis-esteettiset) valinnat rajautuivat vain konventionaalisiin tuhannen watin ikkunallisiin flood-heittäimiin, joihin pölyn julma

¹⁹ Richard Rorty korvasi Deweyn kokemus-käsitteen kielifilosofialla (Alhanen 2013, 12). Rortylle kieli on perustavanlaatuinen, eikä esimerkiksi kädellä pöytään läimäyttämisen (Peircen käsite: *hard fact*) ole keino päästä kielen ulkopuolelle. Siten kaikki ihmisen toiminta tapahtuu kielen varassa. Rortya on kritisoitu, ja hänen uuspragmatismiinsa nojaavat tuntuvat usein unohtavan, että sanat tarvitsevat syntyäkseen ruumiin toimintoja. (Määttänen 2008, 235, 237–238.)

kosketus ei pääsisi. Keskustelu pölystä levisi työryhmämme tietämättä instituution sisäiseksi sähköpostikiistaksi, jossa yhden tahon mukaan emme saisi käyttää mitään ääni- tai valokalustoa, ja toiselta taholta esitystämme perusteltiin hankkeena, jossa rakentaminen olisikin pölyn vaikutukset sivuuttava kiinnostava taiteellinen kokeilu.

Yksittäiset TeaK:n työntekijät antoivat meille tietoa sähköpostikiistassa esitetyistä reunaehdoista: tilan kaikki pistorasiat tulisi teipata, tilan ulko-ovien eteen tulisi rakentaa tuulikaapit, ovet tulisi tiivistää, tilan ulkopuolella ovien lähellä olevat laitteet tulisi suojata, valo- ja äänipöytää ei saisi tuoda tilaan, sirkkelin tuuletus tulisi sinetöidä muovipussilla ja lisäksi ryhmämme tulisi raportoida kaikki toimet professoreille ja muille tuotannollisille tahoille. Muistan kuinka koin ylimitoitettujen suojatoimet kohtuuttomina, sillä näyttämöemestarien mukaan studioissa oli ennenkin sahattu isoja lavastepaloja. Tähän näkökulmaan sain kuitenkin vastauksen eräältä professorilta: “Suojatoimethan vain sopivat teidän juttuunne”. Institutionaalinen konteksti määritteli siten esityksemme esteettisiä valintoja, vaikka emme olleet työryhmänä edes tietoisia, mitä aiomme rakentaa tai millainen esityksemme olisi. Härkösen (2021, 40) mukaan suojatoimet otettiin osaksi *KONE*:en prosessia kunnioittavasti, sillä yksinkertaisesti ei meillä ollut muutakaan materiaalia.

Tuotannollisten raamien lisäksi TeaK antoi *KONE*-esitykselle teatterin esioletuksen, jossa yleisellä tasolla katsoja istuu tuolillaan tietyn ajan, tulkitsee tapahtumia ja taputtaa esityksen lopussa. Valtaosa teatteriesityksistä noudattaa tätä traditiota. TeaK:n kontekstiin sisältyy samanaikaisesti toinenkin esioletus oppilaitoksesta teatterin uudistajana, jossa yleisön tavallinen oleminen voidaan kyseenalaistaa ja toteuttaa toisin (ks. esim. Uniarts 25.3.2021). Jos esimerkiksi katsojat olisivat tulleet katsomaan *KONE*:tta, mutta sen muoto olisi ollut installaatio, olisi se asettunut teatterin traditioita vasten, jolloin installaatio muotona olisi voitu tulkita teatterin rajoja tutkivana tendenssinä²⁰. Vaikka institutionaalinen konteksti määrittelee ja ohjaa teosta, viime kädessä katsojan ja tekijöiden vuorovaikutuksellinen *perustilanteen konteksti* voi muuttaa instituution oletuksia.

²⁰ Päätimme asettaa näyttävän tilamme installaatioksi pe 23.10.2020. Kutsuimme satunnaisesti ohikäveleviä ihmisiä vierailemaan tilassamme: ”Tervetuloa katsomaan installaatiota!”. On siis selvää, että *KONE*-installaatiota ei tarkasteltu esityksenä, sillä sen muoto ja katsomisen tapa oli määritelty installaatioksi tervehdyksessä.

2.4. Perustilanteen konteksti

Perustilanteen konteksti on itse esitystapahtuma. Erona institutionaaliseen kontekstiin, perustilanteen kontekstin määrittelevät teoksen tekijät ja teosta kokevat katsojat.

Konteksti tulee parhaiten esiin, jos tekijöiden näkökulmasta kysytään: ”mihin katsoja kutsutaan?” tai katsojilta kysytään jälkikäteen: ”millainen teos oikein oli?”. Tällöin ilmenevät yleiset linjat: miten esiintyjät olivat, kuinka katsojat olivat, mikä oli esityksen valittu tyyli, millainen oli sen valo- ja äänisuunnittelu, oliko teos kenties hidastempoinen, oliko se näytelmä, ooppera ja niin edelleen. Lavasteen (2015, 27–28) mukaan esityksen *perustilanne*²¹ sisältää tyyllilajin, estetiikan, filosofian ja yleisösuhteen. *KONE*-esitys olisi muuttunut merkittävästi, jos sen perustilanne olisi ollut näyttely, musikaali tai olisimme sanoittaneet tilamme avaruusalukseksi. Perustilanteen konteksti on siis tekijöidensä määrittelemä esteettis-tulkinnallinen näyttämöllinen diskurssi, eli näyttämön kieli, joka syntyy katsojan astuessa sen piiriin (vrt. Heinonen 2009, 14–15).

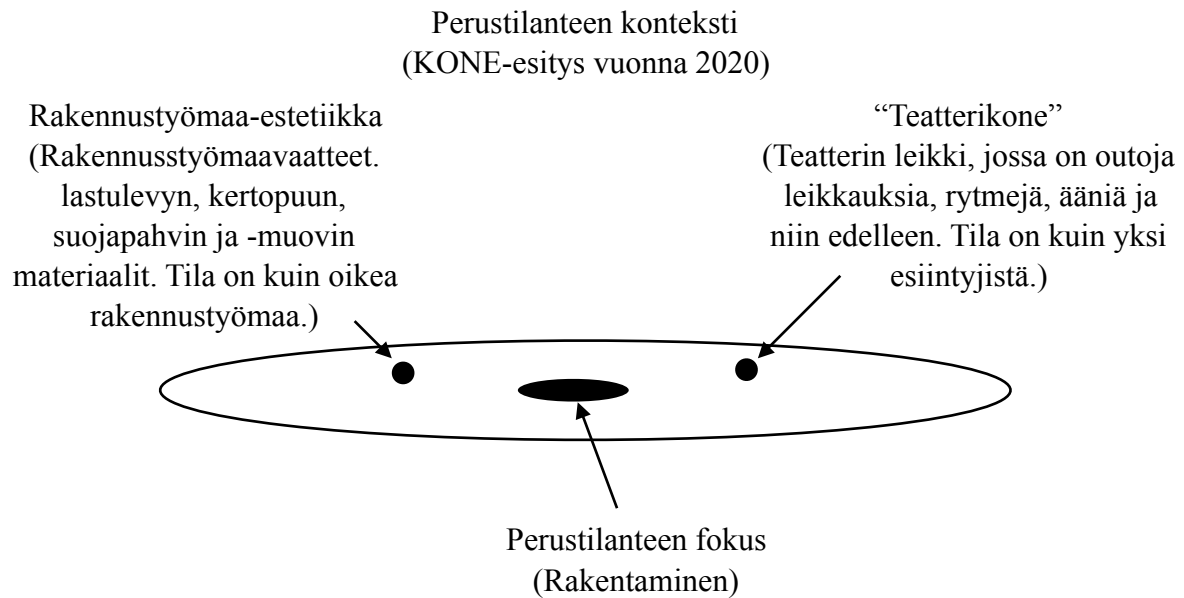
Lavasteen (2015, 28) mukaan esityksen *harjoitustilanne* muuttuu esityksen perustilanteeksi yleisön saapuessa paikalle. Perustilanne on tällöin tekijöiden vaikutuspiirissä, minkä takia fokus-konteksti-sapluuna voidaan tuoda mielekkäästi tarkastelun kohteeksi. Laajennan Lavasteen määritelmää termeillä *perustilanteen fokus* ja *perustilanteen konteksti*. Perustilanteen fokus ja konteksti määrittyvät koko esitystä läpileikkaavassa olosuhteessa, jota vasten yksittäiset kohtaukset asettuvat.

KONE:ssa rakentaminen oli koko prosessin ja esityksen keskeinen olosuhde, jolloin se asettuu perustilanteen fokukseksi. Rakentaminen toistui *KONE*-esityksessä monellakin tapaa: muun muassa Studio 3 -tilan ulkopuolella oli televisio, josta näkyi tilan rakennusprosessi *time lapse* -videona²². Lisäksi raksavaatteisiin sonnustautuneet työryhmämme pyysi katsojia rakentamaan omat istuinjakkaran. Tämän jälkeen

²¹ Käytän termiä perustilanteen konteksti, jolla pyrin tekemään eroa Lavasteen (2015) esityksen perustilanteen määritelmään. Lavasteen mukaan perustilanne on eräänlainen katsojan portti fiktion. (Ibid., 27–28.) Fiktio viittaa kuitenkin perinteiseen draamateatteriin, minkä vuoksi pyrin laajentamaan perustilanteen määritelmää siten, että katsoja kutsutaan osaksi teoksen itsensä määrittämää kontekstia.

²² *Time lapse* on elokuvaustekniikka, jossa liikkuvaa kuvaa taltioidaan ajastetusti, esimerkiksi yksi kuva minuutissa.

rakensimme penkin. *KONE*-esityksen perustilanteen konteksti oli eräänlainen rakennustyömaista inspiroitunut teatterikone, joka sai arkisen rakentamisen näyttämään näyttämöllisesti merkitykselliseltä²³.



Kuvio 11: *KONE*-esityksen perustilanteen fokus ja konteksti

KONE-esityksen perustilanteen kontekstissa korostui itse tila, joka oli monellakin tapaa esityksen keskeinen kehys. Esimerkiksi katsojat oli sijoitettu suureen puolikaareen selkänojattomille jakkaroille, jolloin heidän oli mahdollista kääntyä paikoillaan ja tarkastella tilaa ja tapahtumia. Toiminta ei tapahtunut ainoastaan tilan keskellä, vaan esiintyjinä saatoimme liikkua muovitettujen seinien takana. Ympäröivää tilakokemusta tukivat äänisuunnittelun seinä- ja kattorakenteiden taakse kätkeytyt pienet moottorit, joiden säksättävä ja ropiseva ääni loi illuusion tilasta seinien ulkopuolella. Lisäksi tilalla oli oliomainen luonne, sillä erilaiset koneet toimivat esiintyjien toiminnasta riippumatta, kuin itsestään. Koneiden toimintoja olivat muun muassa kattoon ripustetut motorisesti heiluvat vanerit, loisteputken värinä, korkeiden puurimojen motorisoitu pyörähtäminen tai muoviputkiin ilmaa puhaltavat tuulettimet. Näin tilan olemuksessa vuorotteli

²³ Sovellan yhä Bargeldin (2019) näkemystä, jossa konteksti tuottaa merkityksen tarkasteltavalle asialle (ks. Luku 2.1. sivu 17).

ihmisen toiminnalle valjastettu funktionaalinen työtila sekä omalakinen ”koneiden luonto”.

Perustilanteen fokus — rakentaminen — satoi tilan olemuksen ja toiminnan yhteen. Härkösen (2021, 86) mukaan valo, ääni, koneet ja toiminta sovitettiin juuri rakentamisen ympärille. Toisin sanoen prosessissa ja harjoitusolosuhteessa syntyneet rakennelmat, aihiot ja toiminta yhdistyivät toisiinsa perustilanteen fokuksen kautta.

Vertailun vuoksi otan esimerkeiksi Härkösen kaksi aikaisempaa ohjausta, joissa on ollut selkeä perustilanne. Tyylipuhtain perustilanne oli Ella Kähärän kirjoittamassa *Liikunnan ilot* (2020) -esityksessä, jossa yleisö oli kutsuttu kuntosalille seuraamaan päähenkilön (”Nainen”) elämää. Kuntosali muodosti fyysisen, temaattisen ja toiminnallisen kontekstin, jossa fokus oli päähenkilön elämäntilanteissa. Toinen esimerkki on Härkösen ohjaama ja Kähärän kirjoittama *Käsittelyaika* (2018), jossa oli kaksi perustilannetta. Ensimmäisellä puoliajalla perustilanteen fokus oli päähenkilöiden elämäntilanteet ja sitä kontekstoi julkisivuremontin peittämä asunto. Toisella puoliajalla perustilanteen konteksti vaihtui musiikkikeikaksi valoineen, savuineen ja alkoholijuomineen. Fokuksessa oli musiikin kautta vapautuva energia, joka tuntui manifestoivan päähenkilön maailmasuhteeseen liittyvää ahdinkoa. (Vrt. Lavaste 2015, 28–31.)

Myös valosuunnittelua voi tarkastella perustilanteen näkökulmasta. *KONE*-esityksessä valosuunnittelun perustilanne oli neutraali, tilan yksityiskohtia korostava valaistus. Katsojat vastaanotettiin tilaan neutraalissa valo-olosuhteessa, ja samaan valotilanteeseen esitys myös loppui. Neutraalin valaistuksen vastapainona olivat valoleikkaukset; ajoittain sykkivä tai ”loimuava” liike ja väri vaihdokset. Valoleikkaukset saivat siten dynaamista pontta, kun ne asettuvat rauhallista perusolosuhdetta vasten.

KONE-installaatiossa valosuunnittelun perustilanne oli erilainen. Tarkoituksenamme oli Atte Kantosen kanssa luoda audiovisuaalinen perusolosuhde, jossa katsojat voisivat oleskella ja viipyillä. Itsestään vaihtuva teatterillinen valaistus ei tuntunut oikealta, sillä se sai installaation vaikuttamaan pikemminkin kauhualolta. Päädyimme ratkaisuun,

jossa Studio 3 -tila oli valaistu sen omalla loisteputkien tuottamalla yleisvalolla, jonka myötä installaation konteksti muuttui Studio 3 -tilan remonttityömaaksi.

KONE-esityksessä Joel vastaanotti katsojat heidän saapuessa TeaK:n rakennukseen ja antoi samalla käsiohjelman (Liite 2). Tässä hetkessä katsojat astuivat esityksen perustilanteen sisään. Koska neonkeltainen vaateus yhdistetään tilapäisiin rakennustyömaihin, tapahtui katsojissa jonkinlainen havahtuminen, kun neonkeltainen vaateus muuttuikin osaksi esitystä — huomaamaton näkyväksi. Tässä hetkessä taiteilijoina annoimme katsojille taidemaailman katseen (ks. Luku 2.3. sivu 30). Tämän myötä ympäröivä rakennus, siellä liikkuvat ihmiset ja toiminta lukeutuivat osaksi esityksen tapahtumia.

Asustevalintaan liittyvä havahtumisen efekti tapahtui myös *KONE*:en prosessissa. Muistan, kuinka kulkiessamme raksavaatteissa ystävät, tutut ja koulun henkilökunta eivät tunnistanee meitä. Tuntui kuin olisimme olleet näkymättömiä. Muutaman päivän kuluttua raksavaatteisiimme totuttiin ja näkymättömyysviitta katosi. Ruokalan henkilökuntakin oli nimennyt meidät ”puuhapeteiksi”. Tottumisen myötä useampikin tuttu kertoi ilmiöstä, jossa kaikki neonkeltaisissa vaatteissa kulkevat alkoivat muistuttamaan työryhmäämme. *KONE*:en prosessi laajentui eräänlaiseksi performanssiksi, johon osallistuivat Teatterikorkeakoulua ympäröivät isot rakennushankkeet ja niissä vilisevät neonkeltaiset hahmot. Perustilanteen näkökulmasta osa TeaK:n ihmisistä ja muusta lähipiiristä²⁴ oli astunut esityksemme sisään, jonka kautta he lukivat ympäröiviä tapahtumia.

On luultavasti yksilöllistä, loppuuko perustilanne katsojan poistuessa paikalta, vai jääkö perustilanteen jälki katsojan kokemukseen esitystapahtuman jälkeen. Muistan, kuinka Kansallisteatterin *Sapiens* (2019) -esityksessä ihmistä tarkkailtiin eläimenä luontodokumentin tavoin. Poistuttuani teatterista näin tavallisen arkisen toiminnan samalla tavalla, kuin *Sapiens*-esityksessä. Kyse ei ollut vain siitä, että olisin nähnyt ihmiset eläiminä, vaan koko esityksen rytmi ja syke yhdistyivät arkiseen näkyyn. Ajattelen, että perustilanne on esityksen kokonaisvaltainen laatu, jonka näkökulma,

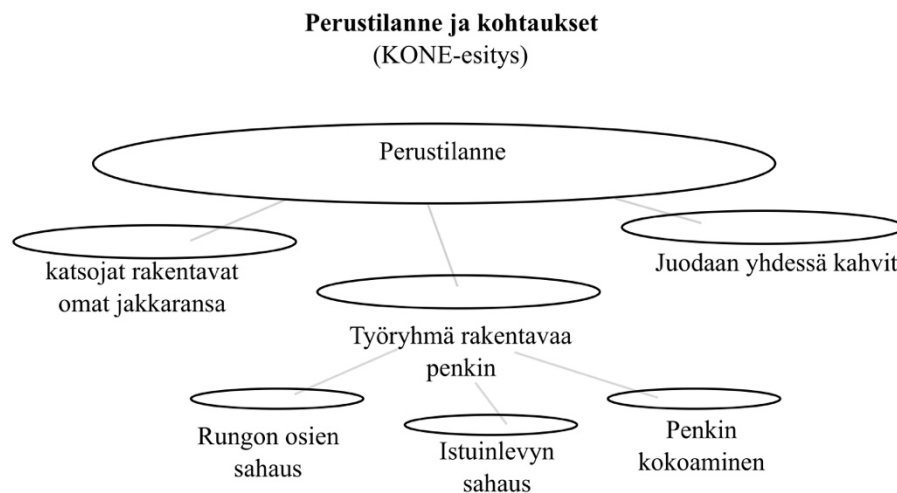
²⁴ Efekti ei tapahtunut vain ihmisille, sillä esimerkiksi Härkösen Tove-koira vieraili ajoittain tilassamme. Tämän myötä Tove alkoi säntäilemään myöhemmin ulkoilulenkkillään kaikkia neonkeltaisia henkilöitä kohti, todennäköisesti hän luuli heitä *KONE*:en työryhmäläisiksi.

rytmi ja tuntu saavat ympäröivät tapahtumat näyttämään toiselta, merkitykselliseltä. Pystyn yhä palauttamaan *Sapiens*-esityksen ”katseen” katsoessani ympäröiviä ihmisiä ja arkisia tapahtumia. Esityksen perustilanne ikään kuin tallentui kokemukseeni, josta se on palautettavissa.

Katsojien muodostama perustilanne on täysin arvaamaton ja yksilöllinen. Tämä osoittaakin, kuinka perustilanteen ja siten ylipäänsä taiteellisten valintojen perusteleminen on hankalaa. Esitys tapahtuu katsojassa. Koen perustilanteen olevan kuitenkin hyvä työkalu, jolla tarkastella esitystä yleisellä tasolla, eli sillä, mihin katsoja on kutsuttu. Perustilanne on eräänlainen esityksen yleisolemus, johon yksittäiset kohtaukset asettuvat, myötäillen, ollen vastakkaisia, ristiriidassa ja niin edelleen.

2.5. Kohtauksen konteksti

*Kohtauksen konteksti*²⁵ on esityksestä rajattu osa. Kohtauksen sisällä materiaalien asettelu tuottaa huomiopisteen (*kohtauksen fokus*). Tällaisia materiaaleja ovat toiminta, valo, ääni, tila, tuoksu, rytmi, aika ja niin edelleen. Kohtauksen tason tarkastelu on tekijöiden valitsema rajausta siitä, mistä kohtaus alkaa, mihin se päättyy, mitä materiaaleja se sisältää ja miten ne ovat suhteessa toisiinsa. Kohtaukset muodostavat yhdessä esityksen rakenteen, ja ne vertautuvat perustilanteen kontekstia vasten. Esimerkiksi *KONE*-esityksen rakenne voidaan jakaa kolmeen osaan: yleisö kokoaa jakkaransa, työryhmä rakentaa penkin ja lopuksi juodaan yhdessä kahvit. Tämä voidaan jakaa vielä pienempiin osiin, kuten penkin rakentaminen voidaan pilkkoa seuraavasti: rungonosien sahaus, istuinlevyn sahaus ja penkin kokoaminen. Kohtaukset ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa.



Kuvio 12: *KONE*-esityksen kohtauksia perustilanteen alla

²⁵ Teen tällä tasolla eroa Lavasteen (2015, 31–32) *kohtaustilanteeseen*, jossa Lavaste painottaa tekstilähtöisyyttä, ja sen ratkaisemista näyttelijöiden ja ohjaajan toimesta. Näen kohtauksen kontekstin vain rajattuna tapahtumana, missä eri materiaalit muodostavat erilaisia vaikutelmia, eivätkä ne siten ole alisteisia oletusarvoisesti tekstille tai aiheelle. Koen sanan ”kohtaus” olevan yleistajuinen, vaikka se viittaaakin perinteisen draamateatterin konventioihin. Erilaiset synonyymit, kuten ”osa”, ”tilanne”, ”otos”, ”kappale” tai ”kuva” olisivat vain harhaanjohtavia tässä yhteydessä.

Tulkitsen myös Deweyn (2010) tarkastelevan taidetta materiaalisesti. Deweylle taideteoksen materiaalit sisältävät *substanssin*, eli aineksen, joka vastaa kysymykseen *mitä*, ja muodon, joka vastaa kysymykseen, *miten*. Lopulta ulkoiset materiaalit muodostuvat taideteokseksi vasta kun katsojat kokevat ne. Dewey rinnastaa materiaalisen ajattelun kiinnostavalla tavalla designiin, eli kokonaissuunnitteluun²⁶. Näin ollen materiaaleilla on jokin *tarkoitus*, mutta sen osatekijöihin liittyy suunnittelijan orkestroima *järjestys*. Deweylle suunnittelu asettuu materiaalien yläpuolelle, josta käsin materiaaleja asetellaan. Esimerkiksi jonkin koneen yksityiskohdat ja monimutkainen koneisto selittyvät, kun osien järjestys vastaa tarkoitustaan. Dewey tarkastelee esimerkiksi romaania kokonaissuunnitteluna. (Ibid., 132–135, 145.)

Kohtauksen tasolla fokus–konteksti-käsiteparissa on kyse materiaalien järjestelämisestä ja huomion suuntaamisesta²⁷. Deweya mukailien fokus voisi näyttäytyä kysymyksenä ”mitä” ja materiaallinen asettelu, eli konteksti kysymyksenä ”miten” — *miten mitä* syntyy? Tekijöiden näkökulmasta kysymys on kuitenkin materiaalien järjestelämisestä jostakin positioista käsin; esimerkiksi valosuunnittelijana sisällytän tarkasteluuni vain positioni kannalta olennaisia materiaaleja, enkä koko esityksen materiaalista sfääriä. *KONE*:ssa toimimme kollektiivina, jolloin roolimme ei ollut tiukasti sidottu yhteen positioon, vaan saatoimme tarkastella materiaaleja eri positioista käsin.

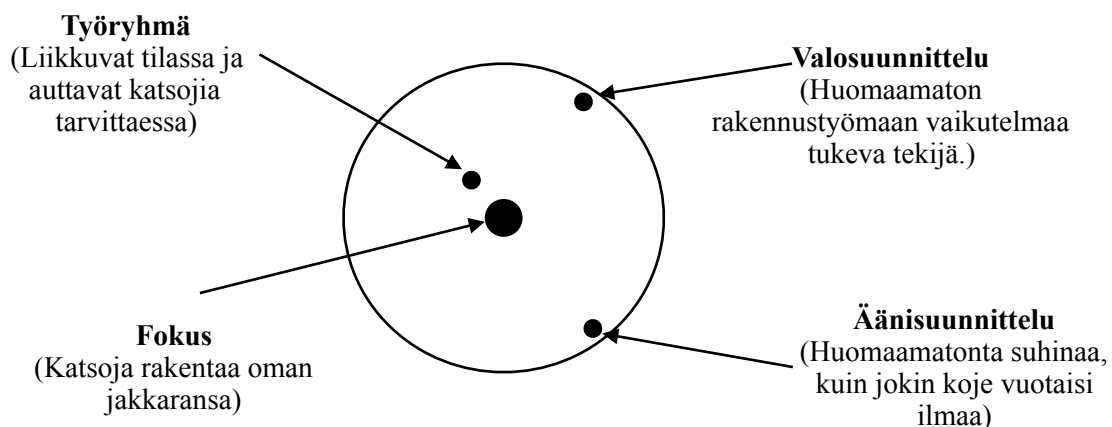
Fokus–konteksti-sapluunaa työryhmä voi hyödyntää myös yhteisesti. Tämä oli hyödyllistä silloin, kun kohtasimme ongelmatilanteen, missä jokin kohtausta tuntui asettuvan ohi yleisestä linjasta. Tällöin tarkastelimme työryhmänä kohtauksen kannalta olennaisia materiaaleja: miten materiaalit ovat suhteessa toisiinsa, mitkä ovat keskiössä, mitkä ovat huomaamattomia. Uudelleenasettelulla siirsimme materiaaleja kohti fokusta tai sulautimme osaksi kontekstia. Asettelu tuotti uuden yhteisvaikutuksen, joka vertautui esityksen yleiseen luonteeseen. Tällöin — deweylaisin termein — materiaalien järjestys joko vastasi tarkoitusta tai sitten ei.

²⁶ Vertailun vuoksi Hulkko (2013, 57) tuo esiin termin *yhteistaideteos* (*Gesamtkunstwerk*), jossa erilaiset elementit, palaset tai ääni voisivat toimia itsenäisesti eri ilmaisukeinojen synnyttämässä yhteiskudoksessa.

²⁷ Härkösen (2021) mukaan Juha-Pekka Hotinen määrittelee esityksen ”look at this way” -rakenteella, jossa katsojalle osoitetaan suunta ja aikaraami. Esimerkiksi ”katso tätä ikkunaa seuraavat 5 minuuttia” on esitys. Härkönen tarkastelee opinnäytteessään *KONE*:tta muun muassa tästä näkökulmasta. (Ks. Ibid., 45–46.)

2.5.1 Fokus–konteksti valosuunnittelun näkökulmasta.

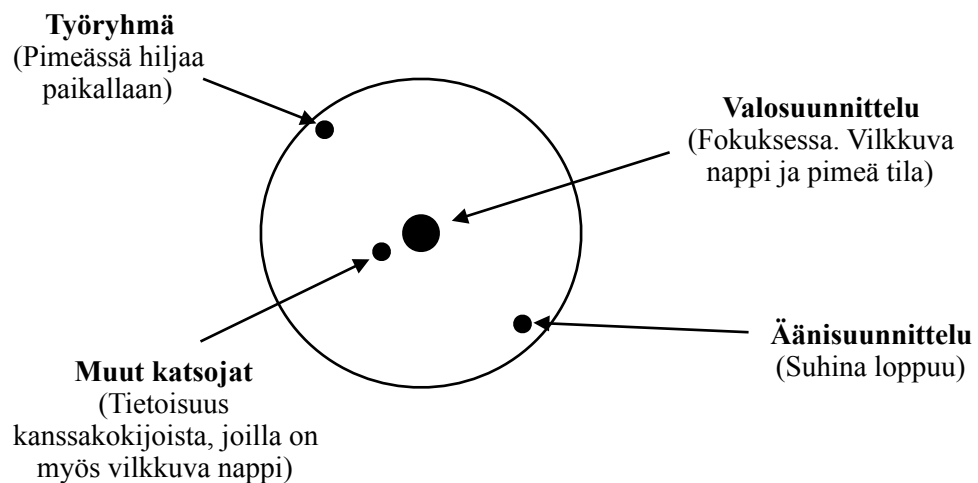
Tarkastelen seuraavaksi toimintaani valosuunnittelijana *KONE*-esityksen alkukohtauksessa, jossa katsojat rakensivat omat istuinjakkaranensa. Rajaan kohtauksen kontekstiin valosuunnittelun kannalta olennaisia materiaaleja. *Kohtauksen fokus* oli katsojan jakkaran kasaaminen. Lähimpänä fokusta on työryhmä, joka auttoi tarvittaessa katsojia jakkaran kasaamisessa. Tila oli neutraalisti valaistu (valosuunnittelun perustilanne). Taustalla soi lähes huomaamaton suhina, joka muistutti ilmaa vuotavaa kojetta. Siten valo- ja äänisuunnittelu asettuivat yhdessä kontekstiin huomaamattomiksi taustatekijöiksi. Materiaalien yhteisvaikutus tuotti rauhallisen ja paineettoman ilmapiirin, jossa katsojat saattoivat rakentaa jakkaraansa kaikessa rauhassa.



Kuvio 13: *KONE*:en alkukohtauksen materiaallinen asettelu sapluunan avulla

Kun yleisö oli saanut jakkaran kasattua valmiiksi, heille ohjeistettiin turvavalon käyttö. Turvavalo oli puupalikkaan kiinnitetty nappi, joka vilkkui painettaessa. Tässä kohtauksessa katsojia pyydettiin painamaan turvavalo päälle yhtäaikaisesti, jolloin myös muu tilan valaistus pimentyi. Katsoja näki kädessään vilkkuvan valon sekä muiden katsojien vilkkuvat valot, joiden välke tuotti satunnaisia rytmejä. Fokuspuoleen lähelle sijoittuivat myös muut kanssakokijat, joista yksittäinen katsoja tuli tietoiseksi.

Valosuunnittelu oli siirtynyt fokukseen. Äänisuunnittelussa taustalla ollut suhina vaimeni, mikä tuntui suuntaavan huomion entisestään katsojien kädessä vilkkuvaan valoon. Työryhmä oli kohtauksen aikana liikkumatta ja pimennossa, ja sijoittui siksi kontekstin ulkokehälle. Materiaalien yhteisvaikutus tuotti — edelliseen kohtaukseen nähden — keskittyneen hetken, jossa katsoja pystyi uppoutumaan vilkkuvalon pulssiin lyhyeksi ajaksi.



Kuvio 14: *KONE*:en alkukohtaus. Valosuunnittelu on siirtynyt fokukseen.

Edellisessä esimerkissä (kuvio 14) valosuunnittelu ja äänisuunnittelu ovat äärilaidoilla — valo fokuksessa ja ääni kaukana kontekstissa. Vastaavat asetelmat ja rytmivaihdokset olivat työryhmämme tapa sommitella erilaisia materiaaleja. Mietimme myös, miten edelliset ja tulevat kohtaukset olivat suhteessa tarkasteltavaan kohtaukseen: muuttuvatko materiaalit — kuten valaistus tai ääni — kohtauksen vaihtuessa vai pysyvätkö ne ennallaan? Esimerkiksi äänisuunnittelun suhina tuntui olevan sidottu valotilanteeseen, jolloin katsottiin parhaaksi, että suhinan hiljenee valovaihdoksen myötä. Tämä logiikka on hyvin intuitiivinen ja perustuu ryhmämme abstraktiin ”tuntumaan” siitä, miten esityksemme kieli muodostuu.

2.5.2 Kohtausten vaikutus toisiinsa

Koska *KONE*-esitys muodosti omalaatuisen näyttämöllisen logiikan, olivat kohtausten peräkkäinen arviointi sekä kohtausten sisäinen materiaalien järjestys keskeisiä arvioinnin kohteita. Esimerkiksi *KONE*-esityksen alkukohtausta, jossa katsojat kasasivat omat jakkaransa, oli avainasemassa koko esityksen toimivuuden kannalta.

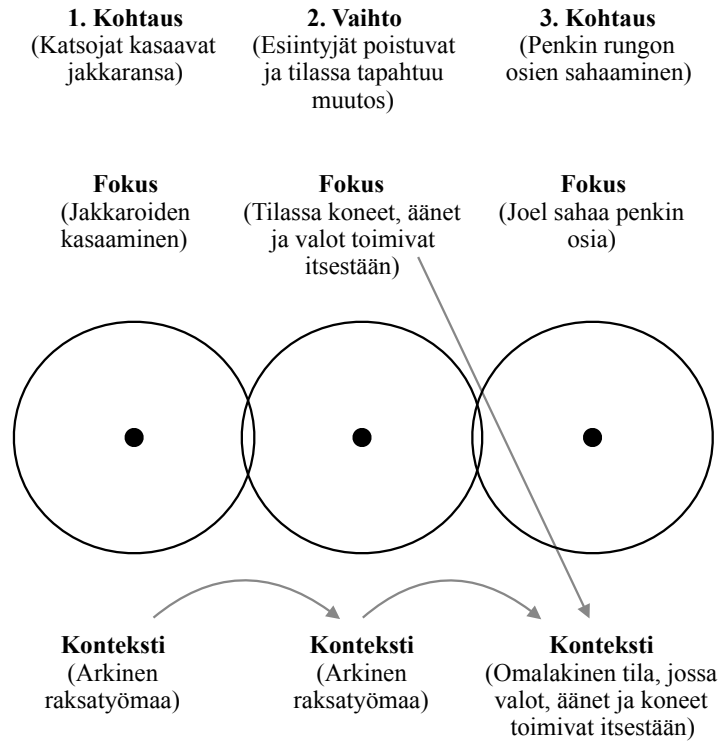
Kiinnittämällä huomiota katsojan kokemukseen — miltä jakkaran kasaaminen tuntuu, kuinka ohjeistus tapahtuu, onko ohjeistus tarpeeksi selkeä, millaiseen olosuhteeseen yleisö otetaan ja niin edelleen — saimme tulevat kohtaukset vaikuttamaan luontevilta ja siten koko rakenteen loogiselta.

KONE:en prosessissa asettelimme hyvin mielikuvituksekkaita, jopa irrallisia tapahtumia peräkkäin. Esimerkiksi esityksen puolivälissä katosta laskeutui sähkönostimen varassa tuuletin, joka liikkui vaijerin ja tuulivirran yhteisvaikutuksesta. Yleisö seurasi tuuletinta suhteellisen pitkän ajan, lähes viisi minuuttia. Tuuletinkohtauksella ei ollut sen kummempaa selitystä: mitä se edusti tai miksi tuuletin tuli juuri katosta. Kohtauksella oli kuitenkin tietoinen yleisöä pitkästyttävä vaikutus. Tuuletinkohtauksen jälkeinen kohtausta, missä minä ja Joel viimeistelimme penkin valmiiksi, tuntui siten ilmavalta, järjestäytyneeltä ja kiehtovalta.

Fokus–konteksti-käsitepari auttaa myös tarkastelemaan peräkkäisten kohtausten keskinäistä suhdetta. Kohtauksessa nimittäin on väliä, mitä edellisessä kohtauksessa on tarkkailtu, eli mikä on ollut aikaisempi fokus. Näin ollen esityksen viimeisen kohtausten kontekstissa vaikuttavat koko esityksen yhteen ketjuuntuneet fokukset. Viimeistä kohtausta taustoittavat fokukset eivät ole vain fokuksia, sillä nekin ovat muotoutuneet ainutlaatuisiksi niiden omissa konteksteissaan, joissa ne ovat saaneet merkityksensä.

Otetaan esimerkiksi *KONE*-esityksen kohtaukset jakkaran kasaaminen, vaihtokohtausta ja penkin kasaaminen. Kohtausten välissä oleva *vaihtokohtausta* siirsi huomion koneisiin, valoihin ja erilaisiin ääniin tuoden esiin tilan ”elävän luonteen”. Jos vaihtokohtausta poistettaisiin, ja Joel olisi mennyt *jakkaroiden kasaamisen* jälkeen suoraan *sahaamaan penkin osia*, olisi sahaaminen saattanut näyttää pitkästyttävältä ja tilan luonne

irralliselta. Kun siirsimme yleisön (oletetun) huomion ensin yksittäisiin koneisiin, valo- ja äänimuutoksiin, yleisö tuli tietoiseksi tilan ”elävästä” luonteesta. Vaihtokohtauksen *fokus* (”elävä tila”) siirtyi siten seuraavan tilanteen *kontekstiin*. Kohtauksilla oli toisiinsa nähden kontrastinen suhde — arkinen työtila muuttui jännittäväksi ”eläväksi tilaksi”.



Kuvio 15: Kohtaukset peräkkäin, edeltävät tapahtumat muuttavat kontekstia.

Fokus–konteksti perustuu tässä yhteydessä työryhmän arvioon siitä, minne katsoja suuntaa huomionsa. Katsojien kokemusta ei kuitenkaan arvioitu arvailemalla, vaan järjestämällä läpimenoja, joissa oli koeyleisöä. Läpimenojen avulla saimme tietoa siitä, millaisia *yksilöllisiä* ja *jaettuja merkityksiä* katsojat antoivat esityksellemme.



KONE, 2020. Kuva teollisuusimurista. Kuva: Mikael Karkkonen.



KONE, 2020. Penkin istuinlevyn sahaaminen. Kuvassa Veli-Ville Sivén ja Joel Härkönen. Kuva: Mikael Karkkonen.

3. KATSOJA LUO MERKITYKSIÄ

KONE-esityksessä katsojan kokemus asetettiin lähtökohdaksi — katsoja luo oman esityskokemuksensa. Tälle oletukselle perustimme työskentelymme, jossa näyttämötoimintaa ei määritelty. Yleisö tarkasteli tunnistettavaa rakentamisen toimintaa, mutta yhtymäkohdat muihin tapahtumiin — kuten koneiden toimintoihin tai valo- ja äänimuutoksiin — puuttuivat. Katsojilla oli mahdollisuus luoda irrallisista tapahtumista oma yksilöllinen kokemuksensa, jossa erilaiset tunteet, muistot ja tietotaito jäsentyvät ja yhdistyvät kulttuurisesti jaettuihin merkityksiin.

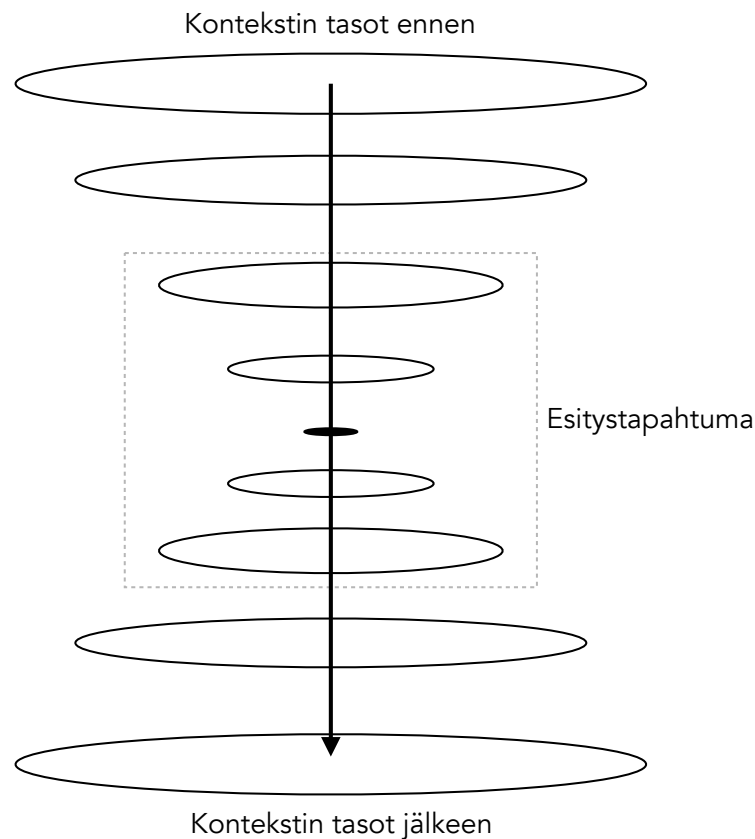
3.1. Katsojan suhde kulttuurisiin merkityksiin

Aiemmin esittelemäni kontekstin neljä tasoa (luku 2.2. sivu 23.) havainnollistavat myös katsojan kokemuksen muodostumista. Kulttuurisella tasolla jaetut merkitykset vaikuttavat esityksen luentaan, kuten COVID-19-koronavirus. Niin ikään institutionaalisen kontekstin (*KONE*:ssa Teatterikorkeakoulu) paikka, sen merkitykset ja asema rajaavat ja ohjaavat tapaa katsoa esitystä. Perustilanteen kontekstissa katsojaa ympäröi esityksen esteettis-tulkinnallinen kehys, joka *KONE*-esityksessä oli rakentamisen ja omalakisien tilan välinen vuorovaikutus. Näitä kerrostumia vasten katsoja muodostaa oman tulkintansa kohtauksen tasolla, jossa materiaalit muodostavat erilaisia yhteisvaikutelmia.

Katsojan näkökulmasta *KONE*-esityksessä — näennäisesti puupölyä varten — jaetut maskit yhdistyivät COVID-19-koronaviruksen merkityksiin, sillä kasvomaskien käyttö oli esitysten aikoihin ihmisten arkeen kuuluva toimenpide, jolla pyrittiin estämään viruksen leviäminen. Teatterikorkeakoulun (institutionaalinen) kehys taas ohjasi käsittelemään viruksen merkityksiä taiteen näkökulmasta. Myös katsojien yhteinen oleminen samassa tilassa (perustilanteen konteksti) käsitteli osiltaan viruksen

merkityksiä ja siihen liittyviä jännitteitä²⁸. Esitys eräällä tavalla ehdotti uutta olemisen tapaa viruksen aiheuttamissa poikkeusoloissa.

Filosofi Kai Alhasen (2013) mukaan Dewey näkee taideteoksen jäsentävän ihmiskokemusta, ja sen myötä ihmisen tapa kokea maailma muuttuu (ibid., 183). Kontekstin neljä tasoa havainnollistavat myös tämän. Teoksen kokiessa katsoja suuntautuu tasojen läpi ja palaa takaisin kulttuuriselle tasolle, jolloin suhde tasoihin on muuttunut. Muutos ei koske vain kulttuurisen tason merkityksiä, sillä esimerkiksi *KONE*-esityksessä oman istuinjakkaran kasaaminen poikkesi yleisestä teatterin ennako-oletuksesta, jossa istuin on lähtökohtaisesti valmiiksi kasattu. Siten esimerkiksi voidaan olettaa, että *KONE*-esityksen kokeneen katsojan suhde teatteriin muuttui.



Kuvio 16: Katsoja suuntautuu kontekstin tasojen läpi.

²⁸ Muistan syksyllä 2020 erään toisen esityksen jälkeen satunnaisen katsojan kommentin: ”Ei tämä maskin pitäminen ollut ollenkaan pelottavaa. Ihan hyvin esityksessä pystyi rentoutumaan”. Katsojan kommentti kiteytti minunkin esityskokemukseni, jossa muistan yhtä lailla pohtineeni maskin ja turvavälien läsnäoloa. Vaikka esitys ei käsitellyt koronavirusta, se oli merkittävä osa sitä.

Dewey käsittää *ihmismielen (mind)* muodostuvan omaksutuista *merkityksistä (meanings)*. Mieli ei ole kaikilla samanlainen, mutta se ei ole yksilöllinen, sillä se sisältää jotain tiettyä yhteisöä koskevia jäsennyksiä maailmasta. Deweylle mieli on merkitysjärjestelmä, joka on kuin kenttä, jonka varassa ihminen käsittelee kokemaansa.²⁹ (Alhanen 2013, 113–116.) Deweylainen mielen käsitteen avulla voidaan osoittaa, kuinka katsoja tuo yksilölliset ja kulttuurin merkitykset esitystapahtuman äärelle. Merkitykset, joihin lukeutuvat myös katsojan esteettiset mieltymykset, asettuvat katsojan esitystä taustoittavaksi kontekstiksi. Merkitykset ovat vuorovaikutuksessa esityksen tapahtumien kanssa, missä katsoja valikoi ja tarkastelee erilaisia ilmiöitä.

3.2. Katsojan fokus–konteksti

Rinnastan katsojan fokuksen deweylaiseen *tietoisuuden (consciousness)* käsitteeseen. Alhasen (2013) mukaan Deweylle tietoisuus on muuttuva havaintoprosessi: ”tässä ja nyt” -hetkiä. Deweylle tietoisuus on maailmassa vaikuttava *toimija*, joka ratkoo, valikoi ja työstää eteensä tulevia tilanteita. Tietoisuus voimistuu tilanteissa, joissa yksilön omaksutut merkitykset eivät toimi odotetulla tavalla. Jatkuva tietoisuus taas johtuu siitä, että jokin osa merkityksistä on aina pienessä muutoksessa. (Ibid., 117.)

Katsojan fokus kiinnittyy vuoroin eri asioihin, kuten tuntoihin, ääniin, mielikuviin, muistoihin ja niin edelleen, jolloin se on luonteeltaan vaelteleva, sillä se kiinnittyy eri esityksen tapahtumiin vapaasti. Katsojan fokusta kontekstoivat deweylaisen mielen yksilölliset ja jaetut merkitykset, jotka ovat muutostilassa tietoisuuden käsittelyssä. Dewey kuvaa tietoisuuden ja mielen suhdetta fokus–konteksti-käsitteparin näkökulmasta

²⁹ Tulkitsen tämän niin, että esimerkiksi COVID-19-koronavirus on jaettu ja yhteinen merkitys, mutta suhtautuminen virukseen vaihtelee yksilöllisesti. Samoin katsojan tulkinta esityksestä perustuu jo omaksuttuihin merkityksiin: katsojan ei tarvitse opetella, mikä on tuoli, näyttelijä, tila, pullo, nauru, sirkkojen ääni ja niin edelleen. Katsoja käsittelee kaikkea kokemaansa omaksuttujen kielellisten merkitysten varassa.

osuvasti: ”Mieli on kontekstuaalinen ja jatkuva; tietoisuus on fokusoitunut ja muuttuvainen³⁰” (Alhanen 2013, 117).

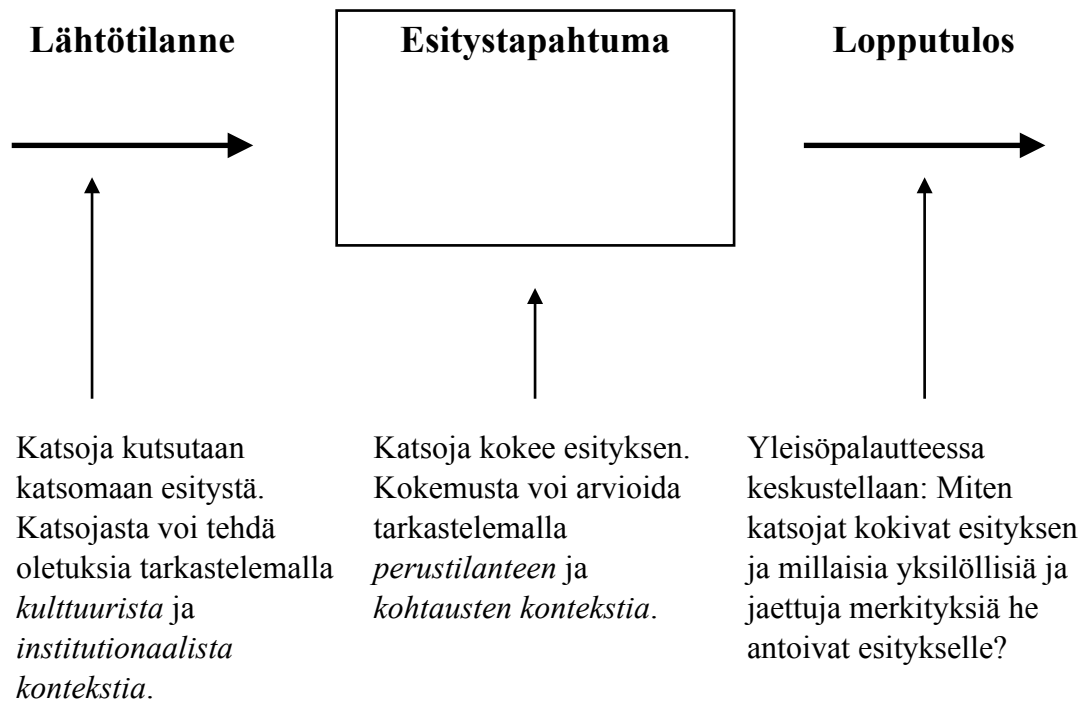
Näin ollen *katsojan fokus* ei ole sama, kuin *esityksen fokus*, sillä vaikka näyttämön tapahtumat ohjaisivat kuinka kiinnittämään huomiota tiettyihin tapahtumiin, katsoja saattaa silti keskittyä tilan kattorakenteisiin tai muihin häntä askarruttaviin asioihin. Tämä ei silti tarkoita, että esitys olisi epäonnistunut, vaan se osoittaa, kuinka katsojat viime kädessä valitsevat tarkastella heitä kiinnostavia asioita. Katsojiin pätee siis sama valikoiva asenne kuin esityksen tekijöihinkin: jotkut materiaalit kutsuvat ja vetävät puoleensa enemmän kuin toiset.

Fokus–kontekstin rinnastus deweylaisiin käsitteisiin paljastaa, kuinka katsojan kokemuksen muodostuminen perustuu yksilön mieltymyksiin. Tästä näkökulmasta mikään esitys ei ole tulkittavissa vain yhdellä tavalla, sillä katsojat katsovat esitystä eri näkökulmista. Toisaalta katsojan monitulkintaisuus asettaa kyseenalaiseksi esityksen päämäärät: miten näin laaja-alainen katsojan ajatuksenkulku voidaan integroida osaksi esitystä ja eikö se ole kaoottista? Katsojat kiinnittävät huomiota esityksen tapahtumiin myös jaetusti. Sisällyttämällä katsoja esityksen valmistamisen prosessiin voidaan tehdä havaintoja siitä, millainen on ollut katsojien jaettu kokemus.

³⁰ Alhasen suomennos Deweyn teoksesta *Experience and Nature* (1925).

3.3. Yleisöpalautemenetelmä

KONE-esityksessä ei ollut tarkoitus viedä katsojan ajatuksenkulkuja tiettyyn suuntaan, vaan pikemminkin tarjota puitteet katsojan mielikuvituksen muodostumiselle. Koska emme työskennelleet lopputuloksesta käsin, vaan aloimme järjestämään toimintaa ja materiaaleja esitykseksi vasta neljä päivää ennen ensi-iltaa, oli luontevaa lyhyen ajan sisällä sisällyttää katsojan kokemus elimelliseksi osaksi esitystä. Katsojan kokemuksesta tuli yksi esityksen materiaali. Järjestimme iltaisin läpimenoja, joihin kutsuimme koyleisöä. Koyleisön koko oli vaihteleva ja se koostui pääsääntöisesti ohjaavista opettajista ja TeaK:n opiskelijoista ja henkilökunnasta. Jäimme keskustelemaan yleisön kanssa heidän kokemastaan, jolloin saimme tietoa siitä, mitä katsojat kokivat jaetusti ja mitä yksilöllisesti. Läpimenojen avulla pystyimme arvioimaan, miten katsojien fokus kohtasi esityksen fokuksen.



Kuvio 17: Läpimenojen asetelma havainnollistettuna³¹.

³¹ Hahmotelman malli muistuttaa Black Box -mallia. Black box on jokin laite, systeemi tai objekti, jonka toimintaa voidaan tarkastella tietämättä sen sisäisiä toimintoja. Black Boxia arvioidaan tarkastelemalla sen syöttö- (input) ja suoritusmahdollisuuksien (output) perusteella. (Kenton 2020, 18.4.2021). Vaikka en sovelta suoraan Black Box -mallia, koen hahmotelman ironiseksi, sillä työryhmämme ensimmäisen produktion nimi syntyi systeemiteorian innoittamana – *Black Box Theory* (2017).

KONE:en prosessissa järjestimme intuitiivisesti toiminnan, koneet, valot ja äänet kestolliseksi kokonaisuudeksi ensimmäistä läpimenoa varten. Meillä ei ollut tietoa siitä, millainen esityksen pitäisi olla, vaan se oli muotoutunut sellaiseksi, kuin siinä hetkessä koimme sen olevan. On huomioitavaa, että tässä vaiheessa olimme tietoisia tilamme yksityiskohdista ja toimintamahdollisuuksista. Me siis tiesimme, kuinka *KONE*:tta ajetaan. Tämän pohjalta järjestimme erilaiset materiaalit kiehtoviksi asetelmiksi. Jakkaran kasaus³², penkin rakentaminen sekä koneiden, valojen ja äänien muodostama omalakinen tila muodostivat esityksen peruspalaset.

Ensimmäisen läpimenon yleisöpalautteessa ilmeni tärkeitä havaintoja. Tuntui, etteivät katsojat tienneet, minne he olivat tulleet tai mitä heidän tulisi seurata. Lisäksi katsojat kokivat jakkaran kokoamisen kilpailuhenkiseksi — nopein voittaa. Havainnot osoittivat, että katsojien huomio oli kiinnittynyt alun tapahtumiin. Muut näyttämön tapahtumat tuntuivat suorastaan unohtuneen katsojien esityskokemuksesta. Vaikka emme tienneet tarkkaa suuntaa, millainen esityksen tulisi olla, hämmennys ja kilpailuasetelma eivät tuntuneet esityksen oikealta suunnalta.

Päätimme seuraavaan läpimenoon muuttaa esityksen alkua kertomalla yleisölle esityksemme rakenteen: ensin kasataan jakkara, sitten työryhmämme kasaa penkin ja lopuksi juodaan kahvit — tähän menee noin tunti. Lisäksi yritimme kohdata katsojat mahdollisimman lempeästi. Korostimme jakkaran kokoamista ainutlaatuisena mahdollisuutena, jotta välttäisimme kilpailuasetelman muodostumisen. Seuraavassa yleisöpalautteessa katsojat kiinnittivätkin huomiota esityksen muihin tapahtumiin — alun muutokset osoittautuvat toimiviksi. Nyt puolestaan esitys koettiin hektisenä ja nopeana. Päädyimme vielä muuttamaan rakennetta pidentämällä joitakin kohtauksia, jotta katsojilla olisi aikaa prosessoida outoja irrallisia tapahtumia.

Viimeisen läpimenon yleisöpalautteessa esitys oli muodostanut katsojille erilaisia merkityksiä. Useiden läpimenojen myötä tuntui olennaiselta huomioida myös kaikki se, mitä katsojat eivät sanoneet. Alun jakkaran kokoaminen ei ollut enää katsojilla päällimmäisenä mielessä. Kukaan ei sanonut esityksen olleen hidas tai nopea, jolloin

³² On mainittava, että idea, jossa katsojat kasaavat omat istuinjakkaransa, oli lähtöisin jo Teatterisaliin suunnatusta *KONE*-konseptista. Idea ei siis ollut täysin tuulesta temmattu. Toki tätä jakkaran kasaamista punnittiin moneen kertaan: sisällytetäänkö se vai jätetäänkö pois.

katsojilla tuntui olevan sopivasti aikaa tarkastella erilaisia asioita. Tämä osoitti, että esityksen tapahtumia oli luontevaa seurata, mikä mahdollisti katsojien yksilöllisen ja monitulkintaisen ajatusprosessin muodostumisen.

3.4. Katsojien kokemuksia

Varsinaisen *KONE*-esityksen kokeneilla katsojilla oli paljonkin sanottavaa ja erilaisia ajatuksia siitä, mistä esitys kertoi. Tämä kävi ilmi loppukohtauksessa, jossa yleisölle tarjottiin kahvit. Katsojat usein jäivät vaihtamaan ajatuksiaan, vaikka heillä oli mahdollisuus poistua. Eräs kertoi, että hänelle esityksessä oli kyse käsityöläisyydestä, johon yhdistyivät kahvimainosten kuvastot — niissä usein esitellään käsityöläinen, joka juo kahvia nostalgiasävytteisesti. Toinen taas kertoi, kuinka esitys kertoi teatterin tekemisestä, jossa jotakin rakennelmaa valmistetaan pieteetillä, mutta lopputulos onkin lopulta huokuva rakennelma — *KONE*-esityksessä valmistettu penkki oli rosainen ja viimeistelemätön. Jotkut taas pohtivat, miten esityksen toiminnan lukutapaan olisi vaikuttanut, jos esitys olisi ollut tanssin viitekehyksessä³³.

KONE-esityksen määrittelemätön näyttämön kieli ei kuitenkaan kutsunut katsojaansa ratkaisemaan esitystä itsessään, vaan katsojille oli saattanut viritä jokin ainutlaatuinen ajatuksenkulku. Esimerkiksi yksi katsoja kertoi, että oli odottanut koko esityksen ajan vanerikaton laskeutuvan moottoreiden avulla. Toinen katsoja kertoi, että hänelle olivat tullut mieleen Kiinan valtavat rakennustyömaat, joiden ohitse hän oli kulkenut äärimmäisen nopealla junalla. Ne, jotka tunsivat työryhmämme taustan, näkivät esityksen jäähyväisinä kouluajoille. Eräs taas koki työryhmämme pehmeän olemisen tavan poikkeavan siitä, millaiseksi hän oli kuvitellut rakennustyömaiden ammattihenkilöiden olemisen tavan. Nämä olivat erityisen mieleenpainuvia havaintoja, joissa oli nähtävillä yhteys arkielämään — kulttuurisen kontekstin merkitykset muuttuivat esityksen aikana.

³³ Toisin sanoen, miten oikeesti tekeminen tulisi luetuksi tanssin kontekstissa?

Niin ikään *KONE*-installaatio osoittautui innostavaksi yleisölle, sillä usein katsojat tulivat tilasta ulos hymyillen ja kiilto silmissään: ”mitä minä juuri äsken näin?”. *KONE*-installaatio saatettiin kokea innoittavaksi osittain siitäkin syystä, että TeaK:n rakennus oli ympäröity rakennushankkeilla, joiden tilapäinen olemus estetisoitui installaation myötä. Eräs oli installaatiosta niin tohkeissaan, että jäi TeaK:n torille suosittelemaan tilassamme käyntiä vastaantulijoille sanomalla: ”Mene käymään tuolla, sinun maailmasi muuttuu”. On tietenkin selvää, että kyse oli yksittäisestä katsojasta, mutta katsojan huomio oli oivaltava — taiteen kokeminen muuttaa suhdetta olla maailmassa.

KONE-esitys ja -installaatio onnistuivat siinä, että suunnittelemattoman toiminnan myötä luodut irralliset tapahtumat käynnistivät katsojissa ajatusprosessin.

Yleisöläpimenoilla katsojien kokemusprosessi sisällytettiin osaksi esityksen rakennetta, mikä mahdollisti katsojan yksilöllisen kokonaisvaltaisen tunnepohjaisen jäsentymisen, eli — deweylaisin termein — esteettisen kokemisen. Toisin sanoen, päämääränä ei ollut tavoitella teatterikritiikkien viittä tähteä. Se kuvainnollisesti tarjosi vain kolme tähteä ja jätti puuttuvat tähdet katsojien täytettäväksi.



KONE, 2020. Kuva tuulettimesta. Kuva: Mikael Karkkonen.

4. KOLMEN TÄHDEN PARADIGMA

KONE-esityksen alkuperäinen konsepti Teatterisaliin perustui ison mittakaavan ennakkosuunnitteluun, jossa pyrimme näyttävään jälkeen. Myös Härkönen (2021) mainitsee ironisista tavoitteistamme, jossa nimiemme piti jäädä historiaan, kun *KONE* esitettäisiin viimeisenä produktiona suuressa teatterisalissa, ennen kuin se halkaistaisiin kahdeksi tilaksi uusien rakennussuunnitelmien mukaisesti (ibid., 36).

COVID-19-koronaviruksen myötä meiltä meni suuret suunnitelmat. Päädyimme suunnittelemattomaan työskentelytapaan oikeastaan siksikin, ettemme yksinkertaisesti enää jaksaneet ideoida mitään muuta. Emmehän tienneet, voisiko esitystämme viruksen luomissa poikkeusoloissa edes esittää.

Näin jälkikäteen katsottuna herää kysymys: miksi alun perin tavoittelimme näyttävää jälkeä tai suurta näyttämöä? Kysymys tuo esiin opiskeluani taustoittavan ulkoisen paineen todistella muille ”olevansa jotain”. Samalla tunnistan itsessäni tendenssin, jossa yritän produktiosta toiseen tuottaa aina loistavampia, kiinnostavampia ja ”coolimpia” lopputuloksia, joiden kautta voisin korostaa omaa erinomaisuuttani. Ajatus on kestämaton, sillä loputon menestyksen tavoittelu tuottaa vain spektaakkelihakuisia esityksiä ja työryhmän uupumusta. Tämä herätti kysymyksen: mistä nämä hiljaiset menestyksen ihanteet oikein tulevat?

Filosofi Jacques Rancière pyrkii purkamaan katsojan passiivista roolia. Katsojan uudelleen määrittelyssä Rancière nojautuu Debordin speaktaakkelin kritiikkiin, jossa teatteri pahimmillaan ulkoistaa elämän vain kuvien speaktaakkeleiksi, joita katsoja ahmii ja unohtaa elää — katsoja siirtyy vain speaktaakkelista toiseen. Speaktaakkelin kuvat edustavat ihmisten elämää, mutta ne eivät ota katsojaansa osalliseksi, vaan kuvat jäävät ulkoisiksi. Rancière'n mukaan tästä ulkoisuudesta pitäisi päästä eroon ja teatteri tulisi nähdä välittäjänä, jossa katsojan ja yhteisön rooli korostuu. Teatterin tulisi palauttaa katsojilleen yhteisön voima, jossa teatteriin kerääntyy joukko havaintoja, eleitä ja asenteita, joilla on kyky muuttaa tapaa olla suhteessa ympäröivään maailmaan. (Debord 2005, 42 viitattu teoksessa Rancière 2016, 8–15)

Tappavan viruksen aiheuttamissa poikkeusoloissa *KONE*-esityksen valmistaminen irrallaan katsojasta tai yhteiskunnallisesta tilanteesta tuntui hyödyttömältä. Tämän kysymyksenasettelun tuloksena muotoutui *kolmen tähden paradigma*, jossa on asetettu yksinkertaisesti uusi päämäärä: tekijöiden intohimoinen tekeminen ja katsojan inspiroiminen. Tämä näkökulma asettaa kyseenalaiseksi menestystä tavoittelevan päämäärän, kuten yleisön suosion, rahallisen tuoton tai muiden taiteilijoiden hyväksynnän tavoittelun.

Kolmen tähden paradigmassa sovellan vapaasti muusikko Jussi Lehtisaloon haastatteluissa toistuvaa näkemystä, jota hän kutsuu kolmen tähden filosofiaksi (esim. Lehtisalo 2009). ”Kolmella tähdellä” Lehtisalo viittaa intohimoiseen taiteen tekemiseen omien kykyjen rajoissa, jossa lopputuloksen arviointi tai virtuositeetti ei ole merkityksellistä, vaan katsojien inspiroiminen — katsojalla on kyky nostaa esitys ”viiteen tähteen”. Lehtisaloon mukaan taidetta tehdessään hän ei yritä olla oma erinomainen itsensä, vaan suhtautuu työskentelyynsä amatöörimaisesti — rakkaudesta lajiin. Taiteen tehtävä ei ole korostaa omaa erinomaista itseänsä, vaan sen tulisi inspiroida ihmisiä elämään. Lehtisaloon myöntää kolmen tähden ajattelussa olevan itseironiaa, mutta se tuo osuvasti esiin sen, kuinka katsojan kokemus on merkittävä osa teosta. (Ibid., 1:38–3:41; myös Lehtisalo 2018, 20:30–21:40; Seppänen 2015; Meriläinen 2017.)

Kun luovuimme suurista suunnitelmista, *KONE*:en prosessissa oli nähtävissä eräänlaista kolmen tähden asennetta, jossa työryhmänä rakensimme mitä mieleen juolahtaa. Tällöin emme liiaksi vertailleet omaa toimintaamme taidekentän nimikkoteoksiin ja viimeisimpiin tyylivirtauksiin, vaan annoimme oman intohimomme tarttua rakentamiseen. Olisi kuitenkin liian vaatimatonta väittää, että esityksemme olisi ollut ”kääppäinen” tai huolimaton, sillä koen lopputuloksen melko eheäksi ja viimeistellyksi. Esityksessä ei ollut kuitenkaan tarkoitus keskittyä sen taiturimaisuuteen, sillä esityksen monitulkintaisuudesta johtuen on ylipäänsä vaikeaa sanoa sen olleen ”hyvä” tai ”huono”. Esityksen lopputuloksena olivat viime kädessä uudet mielikuvitukseksikaat tulkinnat ja ajatuspolut, joiden kanssa katsojat poistuivat.

KONE-esityksessä huoleton asenne ja menestyksen kyseenalaistaminen eivät tarkoita, etteikö teoksia tulisi valmistaa kriittisesti. Filosofi Richard Shustermanin (1997) mukaan kritiikki on taiteen voimavara, joka pitää taiteen muutoksessa, ja se estää taideinstituutioiden kyseenalaistamattoman aseman muodostumisen. Elinvoimaisen kritiikin puuttuminen merkitsisi taiteen ”evoluution pysähtymistä”. (Ibid., 57.) Kritiikin ei tulisi tekijöilleen olla liian lamauttavaa, jottei intohimo taiteen tekemiseen laannu. Siksi ajattelen, että on tervettä antaa oman keskeneräisyytensä näkyä teoksessa — antaa itselleen lupa olla ”vain kolme tähteä”. Teatterilla on kuitenkin varmuustae, joka teatteriohjaaja Juha Hurmeen (2019) sanoin on: ”[...] porukalla nähdyn törkeän huonon esityksen aikaansaama sosiaalisen panettelun nautinto. Se valaisee synkänkin elämän, ja sen voimin sitä jaksaa melkein mitä vain”. Hurmeen kommentti tuo esille taiteen mittakaavan, joka ei suinkaan jää vaan teoksen tasolle.

Kolmen tähden paradigman tähteytysesimerkki tuo esille katsojalähtöisen päämäärän, jossa tavoite ei ole tehdä — kulttuurin jähmeiden ihanteiden mukaisia valmiiksi pureskeltuja — viiden tähden lopputuloksia; sen sijaan esitykset (taideteokset) voisivat osittain pyrkiä selittämättömiin ja jopa hieman viimeistelemättömiin lopputuloksiin, jotka antavat katsojilleen tilan täyttää puuttuvat kaksi tähteä heidän omista lähtökohdistaan käsin. Siten katsojat tulisivat enemmän tietoisiksi omasta toiminnallisuudestaan, jolloin esityksestä saatu inspiraatio kohdentuisi heidän omiin arkielämiinsä.



KONE, 2020. Kohtaus, jossa kasataan penkki. Kuvassa Veli-Ville Sivén ja Joel Härkönen. Kuva: Mikael Karkkonen.



KONE, 2020. Lopun "kahvitteluhetki". Kuvassa Joel Härkönen, Atte Kantonen ja Veli-Ville Sivén. Kuva: Mikael Karkkonen.

5. LOPPUPÄÄTELMIÄ

Fokus–konteksti-käsitepari tuntui ilmiselvältä ilmiöltä, mutta kirjoitusprosessin myötä sen määrittelyminen muuttui liukkaaksi ja linjavetojen tekeminen vaikeaksi. Koska olin asettanut käsiteparin teatterin viitekehykseen, jouduin ensitöikseni asemoimaan sen ulos draamateatterin perinteestä, jonka näkökulman halusin silti pitää horisontissa.

Huomasin olevani kiinni deweylaisessa kokemusfilosofiassa ja samalla lingvistiikassa, jossa todellisuus hahmottuu kielellisessä vuorovaikutuksessa. Jotenkin yritin tuoda nämä näkökulmat yhteen valosuunnittelun opinnäytteeseen, missä yritin pitää käsitteen mahdollisimman joustavana muillekin toimenkuville. Siksi päädyin määrittelymään käsiteparin työkaluksi, joka toimii jostakin positiosta käsin, kuten valosuunnittelu, ohjaus, näytteleminen ja niin edelleen, ja jolla voi tarkastella omaa toimintaansa suhteessa omiin tai työryhmän päämääriin. Samalla pyrkimykseni oli yhdistää kokonaisuuteen katsojan yksilöllinen merkityksenannon prosessi, johon vaikuttavat kulttuurisesti jaetut merkitykset.

Käsitteeseen fokus tuntui sisältyvän oletus siitä, että tekijän fokus olisi sama kuin katsojan. Deweylaisen kokemusfilosofian myötä ilmeni, että käsiteparissa on yhtäältä kyse tekijän päämäärästä ja toisaalta katsojan tulkinnasta. Tätä yritin tietoisesti väistellä ja pyrkiä osoittamaan, kuinka fokus on tekijän työkalu, jonka voi ottaa esille, kun näyttämölliset ratkaisut sakkaavat. Yllätyksekseni läpimenojen järjestäminen ja niistä kerätty yleisöpalaute osoittautuivat yksinkertaiseksi mahdollisuudeksi tuoda yhteen tekijän päämäärät ja katsojan tulkinta. Tämän lisäksi voidaan saada tietoa myös siitä, millaisia kulttuurisia merkityksiä esitykseen heijastuu. Juuri käytännöllisyys esti fokus–konteksti-käsiteparin muotoutumista täysin abstraktiksi.

Koin yllättävän radikaaliksi käännteeksi sitoa fokus kontekstiinsa. Kirjoitusprosessin aikana keskustelin ajatuksistani muutamien teatterialalla työskentelevien ihmisten kanssa. Tuntui jaetulta kokemukselta, että esityksien prosesseissa tarkastellaan usein erilaisia fokuksia, joiden ympärille prosessin kommunikointi perustuu. Huomion kiinnittäminen kontekstiin — joka antaa merkityksen fokukselle — tuntui korostavan erilaisten toimenkuvien yhteistoiminnan merkitystä. Teatterihan on yhteispeliä, jossa yhteispeli synnyttää merkityksen ilmiöille.

Kontekstin taas pyrin liittämään yhtäältä kulttuurisiin tottumuksiin ja toisaalta yksilön esteettisiin mieltymyksiin, jotka kohtaavat esityksen tulkintahorisontissa. Tähän näkökulmaan yritin aluksi päästä käsiksi kielifilosofian ja lingvistiikan avulla, mutta etäännyin vain kauemmas teatterin viitekehystä. Siksi käänsin opinnäytteeni sisällön pääläelleen: hylkäsin semioottiset ja kielifilosofiset teoriat, ja aloitin käytäntöä korostavasta ytimestä, eli työskentelystäni valosuunnittelijana, taiteilijana. Käytännön ytimeen alkoi pian heijastua filosofisia pohdintoja.

Oikeastaan alkuperäinen tarkoitukseni tässä opinnäytteessä oli asettaa valosuunnittelu sosiaalisen konstruktionismin viitekehukseen, jossa todellisuus nähdään rakentuvan kielellisessä ja semioottisessa vuorovaikutuksessa, josta käytetään termiä *kielellinen käänne* (Kuortti, Mäntynen & Pietikäinen 2008, 25). Esimerkiksi psykoanalyttikko Jacques Lacanin (2006, 413–416) mukaan kulttuuri voidaan typistää samaksi asiaksi kuin kieli. Tarkoitukseni oli tuoda esille, kuinka monitulkintaisuus on väistämätöntä, mutta kuinka sen voi nähdä teatterin ja taiteen voimavaraksi. Tällä näkökulmalla halusin myös vastata niihin väitteisiin ja asenteisiin, joita olen kohdannut eri produktioiden ja koulutukseni yhteydessä, joista minulle on jäänyt omituinen tunne, kuin teatteria tai valosuunnittelua tulisi tehdä tietyllä ”oikealla” tavalla. Tarkoitukseni oli osoittaa toiminnan ja mielipiteiden (mutta myös teatterin) kontekstisidonnaisuutta, missä hyvä tai huono (jos sellaisia edes on olemassa) on aina riippuvainen kontekstistaan.

Kirjoitusprosessini myötä hahmottui uusia näkökulmia ja ajatteluntapoja, jotka mielestäni korostavat entistä enemmän kysymystenasettelua taiteissa, mutta myös valosuunnittelussa. Mielestäni valosuunnittelun keskeinen kysymyksenasettelu on 1980-luvulta alkanut tendenssi muuttaa toimenkuva teknisestä toteuttamisesta taiteilijuudeksi. Muistan, kun hain valosuunnittelun opintoihin, VÄS:n nettisivuilla painotettiin ”taiteilijoita ei teknikoita”. (Ks. esim. Korhonen 2017, 104; Ervasti 2017, 19; Kilpeläinen 2017, 75–77, 84; myös Humalisto 2012, 12). Koen itse valmistuvani valosuunnittelijana taiteilijaksi. Voidaanko jo sanoa, että tehtävä on suoritettu? Tästä seuraa jatkokysymys: mitä tämän jälkeen? Mikä on se ainutlaatuisuus, jonka takia valosuunnittelijasta kannatti tulla taitelija?

Katson valosuunnittelun kysymyksenasettelujen olevan ajoittain hukassa. Mielestäni keskustelut ja pohdinnat, joissa keskitytään valon ulkoisiin puitteisiin — kuten, minkälainen estetiikka on ylitse muiden, mikä olisi oikeanlainen valosetti palvelemaan kaikkia teattereita, tai miten värejä määritellään (sinen on ”rauhallista” tai punainen on ”primitiivinen”) — ovat valosuunnittelulle vain sokeata hakuammuntaa, jotka johtavat vain uusiin jäykkiin määritelmiin. Tällaiset määritelmät eivät vastaa virikkeiseen ja muutenkin kompleksiseen aikaan, jossa elämme. Mielestäni valosuunnittelun tulisi aidosti pysähtyä miettimään, mitkä ovat valosuunnittelun päämääriä juuri nyt. Esimerkiksi, mihin valosuunnittelun (myös teatterin ja taiteen) tulisi mennä ekokatastrofin aikana, ja mitkä ovat ne rakenteet, joiden mukaan toimimme? Mitkä ovat ne ihanteet, joiden äärelle teatteriesityksessä keräännymme?

Koen, että ajassa, jossa elämme, korostamme liiaksi tosiasioita vain tottumuksistamme käsin. Nykyihmiselle on muodostunut totunnaiseksi tavaksi elää kaupunkiympäristössä, jolloin syntyy kahtiajako: kulttuuri-luonto. Esimerkiksi Deweyn filosofia hakee kiinnostavalla tavalla pohjansa biologiasta, missä oikeastaan kaupungit, rakennukset, taide, teknologia ja niin edelleen, ovat ihmisen tarpeille järjestettyä luontoa (ks. Alhanen 2013, 82–83). On siksi ironista, että juuri Deweyn terminologialla tulin toistaneeksi jonkinlaista konemetaforaa, enkä esimerkiksi organismimetaforaa. Kulttuuri ei ole irrallaan luonnosta: taide on ”uusissa suhteissa muuntunutta luontoa omine uusine tunnevastineineen” (Dewey 2010, 102.)

Koska olen käsitellyt kulttuuria kielellisesti sovittuna käytäntönä, haluan tuoda esiin henkilökohtaisen suhteeni valoon, jonka miellän melko usein entiteetiksi, jonkinlaiseksi aineettomaksi olioksi. Tämän mieltymyksen juurisyyt tulivat esille psykodynaamisen terapian myötä, jossa tulin tietoisiksi ahdistuneisuuteeni liittyvistä tunnepohjaisista kohinoista, joilla ei ollut sanoja. Taustalla olikin yllättävästi lapsena toistunut asetelma, jossa olen yrittänyt ottaa vastuuta muiden tyytymättömyydestä, mutta avustani huolimatta olen tullut torjutuksi ja jäänyt yksin.

Yksinolon hetkissä minulla on paljon muistoja, missä olen jäänyt ihastelemaan valoa. Lapsuuteni maaseudun peltojen ja metsien maisemissa juuri valo on asettunut tuulen ja

hiljaisuuden kanssa yhdessä hengittäväksi energiaksi. Valo on ollut minun kanssani silloin kun jäin yksin. Muistan tämän lisäksi vielä isoäitini, joka viimeisinä vuosinaan vietti aikaa sairaaloissa ja hoitokodeissa. Muistan hänet huoneista, joissa hän oli yksin sängyssään. Muistan elävästi juuri valon läsnäolon. Poissuljen johtopäätökset, joissa valo mielletäisiin jonkinlaiseksi jumalolennoksi. Näen valon ihan sellaisenaan. Eräällä tavalla hengittävänä. Yksinkertaisesti koin voimakkaan samaistumisen isoäitini yksinoloon, johon yhdistän juuri valon olemuksen. Valo oli jotenkin hänen kanssaan.

Minun esteettinen suhteeni valoon kietoutuu siis yksinolosta johdettu melankolisuuden ympärille. Ehkä juuri siksi näenkin valon toiminnallisena entiteettinä, aineettomana oliona, jonka kanssa voi leikkiä ja olla vuorovaikutuksessa. Esitysten valmistamisen prosesseissa asetankin valon usein vastaanäyttelijäksi muiden osa-alueiden kanssa. Kaiketi yritän tuoda innokkaasti muiden tarkasteltavaksi valon ominaisuuksia, joihin olen pienestä pitäen samaistunut. Valo on minun leikkikaverini ja tämä on minun estetiikkani.

Lähteet

Julkaisematon opinnäyte:

Härkönen, Joel. 2021. ”KONE ja ”oikeesti tekemisen” dramaturgiaa” Ohjauksen koulutusohjelman maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Painetut lähteet:

Alhanen, Kai. 2013. *John Deweyn kokemusfilosofia*. E-kirjaversio PDF. Helsinki: Gaudeamus.

Danto, Arthur. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press. Viitattu teoksessa Richard Shusterman 1997 (Helsinki: Gaudeamus), 29–30.

Debord, Guy. 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Alkuperäisteos *La société du spectacle* 1967. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa. Viitattu teoksessa Jacques Rancière 2016 (Helsinki: Tutkijaliitto), 13.

Dewey, John. 2010. *Taide kokemuksena*. Alkuperäisteos *Art as Experience* 1934. Suom. Antti Immonen ja Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.

Dickie, George. 1971. *Aesthetics*. Indianapolis: Bobbs-Merrill. (Suomennettu: *Estetiikka*. Hämeenlinna: SKS, 1981.) Viitattu teoksessa Richard Shusterman 1997 (Helsinki: Gaudeamus), 27–29.

Dosse, François. 2011. *Strukturalismin historia I. Ohjelman synty 1945–1966*. Alkuperäisteos *Histoire du Srtucturalisme Tome 1: Le Champ du signe 1945–1966* 1992. Suom. Anna Helle. Helsinki: Tutkijaliitto.

Ervasti, Tarja. 2017. ”Löydettyjä tiloja, pieniä aurinkoja.” Teoksessa *Avauskulmia, kirjoituksia valosuunnittelusta*, toim. T. Humalisto, R. Kilpeläinen, K. Karjunen, 17–38. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 56. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Haaparanta, Leila. 2008. ”Peircen merkkiteorian filosofinen tausta.” Teoksessa *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteissä*, toim. E.Kilpinen, O.Kivinen, S.Pihlström, 185–208. Helsinki: Gaudeamus.

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

Hintsa, Merja. 1998. *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi*. Helsinki: Tutkijaliitto

Hotinen, Juha-Pekka. 2008. ”Hot Spot: Dramaturgia”. Teatterikorkeakoulun tiedotuslehti, 2008, nro 1, s. 42–51.

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*. Väitöstutkimus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Humalisto, Tomi. 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä. Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki. Teatterikorkeakoulu.

Kilpeläinen, Raisa. 2017. ”Huomioita valosuunnittelun 30-vuotisesta koulutuksesta Teatterikorkeakoulussa.” Teoksessa *Avauskulmia, kirjoituksia valosuunnittelusta*, toim. T. Humalisto, R. Kilpeläinen, K. Karjunen, 61–95. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 56. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kilpi, Maria & Numminen, Katariina. 2018. ”Esipuhe” ja ”Johdanto: Mitä Dramaturgia on?”. Teoksessa *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Toim. K. Numminen, M. Kilpi, M. Hyrkkänen, 10. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kivinen, Osmo & Piironen, Tero. 2008. ”Kehollisesta osaamisesta kielelliseen tietoon.” Teoksessa *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteissä*, toim. E. Kilpinen, O. Kivinen, S. Pihlström, 185–208. Helsinki: Gaudeamus.

Korhonen, Kaisa. 2017. ”Muistoja ja aistimuksia valon ja vapauden liitosta.” Teoksessa *Avauskulmia, kirjoituksia valosuunnittelusta*, toim. T. Humalisto, R. Kilpeläinen, K. Karjunen, 97–122. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 56. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kuorti, J., Mäntynen, A., & Pietikäinen, S. 2008. *Kielen rakennustelineillä: Kielellisen ja yhteiskunnallisen käänteen merkitys*. Tiedotustutkimus, 2008(3), 25–37.

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

Lacan, Jacques. 2006. *Ècrits: The first complete edition in English*. Käännös alkuperäisteoksesta *Ècrits* (1966). Trans. Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Company.

Lavaste, Saana. 2015. ”Teatteriohjaajan puheenvuoro.” Teoksessa *Avoin näyttämö – Käsikirja teatterin uudistajille*. 25–37. Toim. S. Lavaste, S. Rautavuoma ja K. Sirén. Tampere: Teatteri 2.0.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Alkuperäisteos *Postdramatisches Theater 1999/2005*. suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Like.

Määttänen, Pentti. 2008. ”Pragmatismien näkökulma taiteen tutkimiseen.” Teoksessa *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteissä*, toim. E. Kilpinen, O. Kivinen, S. Pihlström, 185–208. Helsinki: Gaudeamus.

Rancière, Jacques. 2016. *Vapautunut katsoja*. Alkuperäisteos *La spectateur émancipé* 2008. suom. Anna Tuomikoski ja Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto.

Rorty, Richard. 1989. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press. Viitattu teoksessa Kivinen, Osmo & Piironen, Tero. 2008 (Helsinki: Gaudeamus), 190.

Shusterman, Richard 1997. *Taide, elämä ja estetiikka: Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Alkuperäisteos *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art* 1992. Suom. Vesa Mujunen. Helsinki: Gaudeamus.

Weitz, Morris. 1987 [1956]. "Teorian tehtävä estetiikassa." Teoksessa *Taide ja filosofia*, toim. Markus Lammenranta ja Arto Haapala, 70–84. Suom. Markus Lammenranta ja Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus. Viitattu teoksessa Richard Shusterman 1997 (Helsinki: Gaudeamus), 25–27.

Internet-lähteet:

A-Studio. Riistoa rakennustyömailla. Ajankohtais- ja keskusteluohjelma. Yle TV1, 28.9.2020. Haettu 2.2.2021. <https://areena.yle.fi/1-50330961>

Bargeld, Blixa. 2019. Jot Down, contemporary culture magazine: Blixa Bargeld: "Art is not dead, because freedom is not dead" Loreto Igrexas - lehtihaastattelu. Haettu 18.1.2021. <https://www.jotdown.es/2019/04/blixa-bargeld-art-is-not-dead-because-freedom-is-not-dead/>

Hurme, Juha. 2019. Yle, Kulttuuricocktail: "Juha Hurmeen kolumni: Ihmiskunta tarvitsee teatteria selviytyäkseen". Haettu: 1.3.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/08/21/juha-hurmeen-kolumni-ihmiskunta-tarvitsee-teatteria-selviytyakseen>

Kenton, Will. Investopedia: Black Box Model. Haettu 18.4.2021. <https://www.investopedia.com/terms/b/blackbox.asp>

Koneen säätio. Säätion nettisivut. Haettu 26.2.2021 <https://koneensaatio.fi/koneensaatio/historiaa/>

Lehtisalo, Jussi. 2009. Radiolammas: Jussi Lehtisalo, osa 2. Podcast-haastattelu, 1:39–3:41. Haettu 1.3.2020. <https://rotosherranen.wordpress.com/fragmentteja/jussi-lehtisalon-haastattelu/>

Lehtisalo, Jussi. 2018. Yle Puheen aamu. Radiohaastattelu, 20:15–21:30. <https://areena.yle.fi/audio/1-4324298>

Lekach, Maya. 2016. 99Design -suunnittelijoille suunnattu nettisivu: ”Know your design history: the Bauhaus movement”. Blogikirjoitus.
<https://99designs.com/blog/design-history-movements/know-your-design-history-the-bauhaus-movement/>

Meriläinen, Mikko. 2017. Soundi, musiikkilehti: ”Rakasta ja tule rakastetuksi – soundipalkinto Jussi Lehtisalolle”. Haettu 5.3.2021.
<https://www.soundi.fi/uutiset/rakasta-ja-tule-rakastetuksi-soundi-palkinto-jussi-lehtisalolle/>

Pukkarikeskusteluja. 3/16: Kohti epätäydellistä teatteria. KOM-teatterin, Q-teatterin, Ryhmäteatterin ja Teater Viiruksen Podcast-sarja: vieraina Leea Klemola, Milja Sarkola ja Mirkka Maikola. YLE. Helsinki 3.8.2020. Haettu 23.1.2020.
<https://areena.yle.fi/audio/1-50591652>

Radio Suomi Hämeenlinna. Perjantaiparlamentissa Juha Hurme: Suomalaisuudella ei mitään tekemistä sisun ja saunan kanssa - kieli on tärkein. Keskusteluohjelma. Yle, 5.11.2018. Haettu 2.2.2020. <https://areena.yle.fi/audio/1-4589721>

Seppänen, Arttu. 2015. Soundi, musiikkilehti: ”Jussi Lehtisalo: Maisteri”. Levyarvostelu. Haettu: 1.3.2021. <https://www.soundi.fi/levyarviot/jussi-lehtisalo-maisteri/>

Tieteen termipankki. 2021. Estetiikka: Institutionaalinen taideteoria. Haettu 15.3.2021.
https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:institutionaalinen_taideteoria

Uniarts. Teatterikorkeakoulun päärakennus Kookos. Taideyliopiston nettisivut. Haettu 26.2.2021. <https://www.uniarts.fi/rakennukset-ja-tilat/teatterikorkeakoulun-paarakennus-kookos/>

Uniarts. Tietoa Taideyliopistosta. Taideyliopiston nettisivut. Haettu 25.3.2021.
<https://www.uniarts.fi/tietoa-taideyliopistosta/>

Teokset ja Esitykset:

Black Box Theory. 2017. Esitys prosessina -kurssin produktio. Työryhmä: Joel Härkönen, Alex Anton, Sara Paasikoski, Joel Hirvonen, Kati Sinisalo, Atte Kantonen, Jenni Hämäläinen, Veli-Ville Sivén, Elle Kokkonen. Teatterikorkeakoulu tila 535, Helsinki. Ensi-ilta 8.2.2017.

KONE. 2020. Taiteellinen opinnäyte. Työryhmä: Joel Härkönen, Atte Kantonen, Veli-Ville Sivén. Teatterikorkeakoulu Studio 3, Helsinki. Ensi-ilta 16.10.2020.

Kontti. 2019. Veli-Ville Sivén. Valoinstallaatio. Lux Helsinki -valotaidefestivaalin Lux In -näyttely. Kaapelitehdas. Helsinki. 5.1–9.1.2019

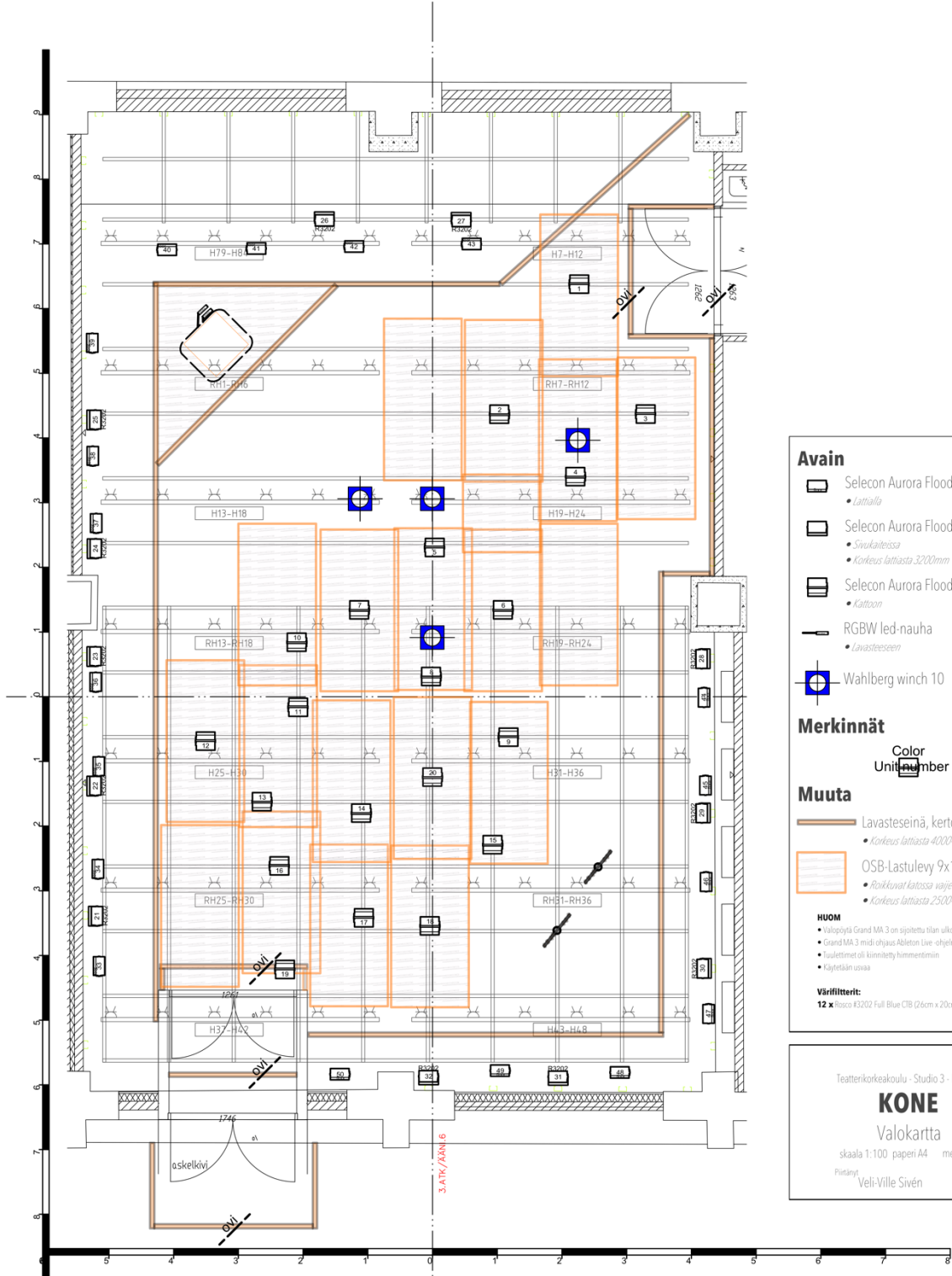
Käsittelyaika. 2018. Kanditeatteri-produktio. Työryhmä: Teksti ja pukusuunnittelu: Ella Kähärä, Ohjaus: Joel Härkönen, äänisuunnittelu: Onni Pirkola, Lavastus: Ruusa Johansson, näyttämöllä: Veera Herranen, Elviira Kujala ja Jutta Järvinen. Teatterikorkeakoulu Studio 1, Helsinki. Ensi-ilta 12.4.2018.

Liikunnan ilot. 2020. 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 ja Ida Sofia Fleming. Teatteri Takomo, Helsinki. Ensi-ilta 16.1.2020.

Sapiens. 2019. Kansallisteatterin, W A U H A U S -kollektiivin ja Zodiak -uuden tanssin keskuksen yhteistyöproduktio. Perustuu Yuval Noah Hararin teokseen *Sapiens – A brief History of Humankind* (2011). Työryhmä: Ohjaus ja koreografia: Anni Klein ja Jarkko Partanen, sovitus ja käsikirjoitus: Minna Leino, lavastus: Samuli Laine, pukusuunnittelu: Laura Haapakangas, valosuunnittelu: Jani-Matti Salo, musiikki: Tomi Pekkola ja Jussi Matikainen, äänisuunnittelu: Heidi Soidinsalo ja Jussi Matikainen, assistentit: Maia Häkli, Salla Loper, Hanna Rajakangas, Pekka Kiiliäinen, Kaisa Rajahalme, Elina Ström ja Veli-Ville Sivén, näyttämöllä: Hanna Ahti, Iida Kuningas, Aksinja Lommi, Markku Maalismaa, Karin Pacius, Ilja Peltonen, Heikki Pitkänen, Johannes Purovaara, Antti Pääkkönen ja Juha Varis. Kansallisteatterin Suuri näyttämö, Helsinki. Ensi-ilta 11.9.2019.

Liitteet (2)

Liite 1: *KONE*-esityksen valokartta.



Avain

- Selecon Aurora Flood 1000w 18
 - lattialla
- Selecon Aurora Flood 1000w 12
 - sivukaiteissa
 - korkeus lattiasa 3200mm
- Selecon Aurora Flood 1000w 20
 - kattoon
- RGBW led-nauha 2
 - lavasteseinän
- Wahlberg winch 10 4

Merkinnät

Color Unit Amber

Muuta

- Lavasteseinä, kertopuu 39x66
 - korkeus lattiasa 4000-4300mm
- OSB-Lastulevy 9x1200x2500
 - Ristikunat katossa vajajien varassa
 - korkeus lattiasa 2500-3500mm

HUOM

- Välysytit Grand MA 3 on sijoitettu tilan ulkopuolelle
- Grand MA 3 michi ohjaus Ableton Live ohjelmasta
- Tuuletinnet oli kiinnitetty himmenninim
- Käytetään sovia

Värifilterit:
12 x Rosco #3202 Full Blue CIB (26cm x 20cm)

Teatterikorkeakoulu - Studio 3 - Helsinki

KONE

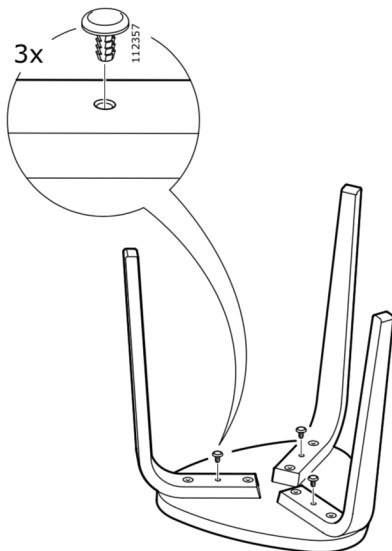
Valokartta

skala 1:100 paperi A4 metreissä

Piirsinyt Veli-Ville Sivén 27.2.2021

Liite 2: *KONE*-esityksen käsiohjelma.

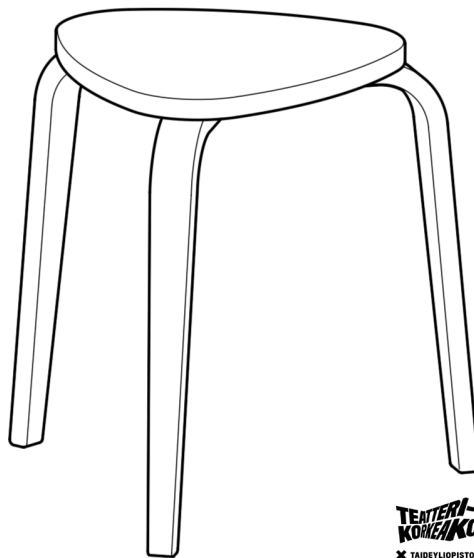
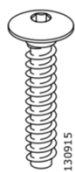
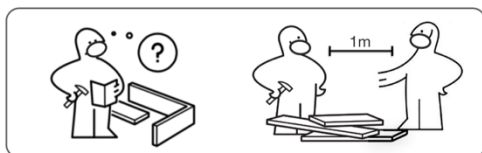
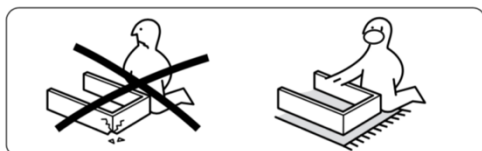
2



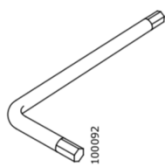
Ohjaavat opettajat: Janne Pellinen, Eero Erkamo

Kiltois: Vesa Rämä, Nina Paakkunainen, Pekka Anttonen, Maria Zilcher, Heli Litmanen, Heli Hyytiä, Selmeri Saukkonen, Anna Rouhu, Hanna Käyhkö, Lauri Lundahl, Jyrki Oksajarju, Maria Kaihoviirta, Heikki Laakso, Milla Kuikka, Pasi Salmi, Tuomas Laurila, Miina Pakarinen

4

KONE
**TEATTERI-
KONEAKOULU**
 X TAIDEYLIOPISTO
 Form follows function


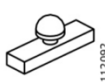
6x



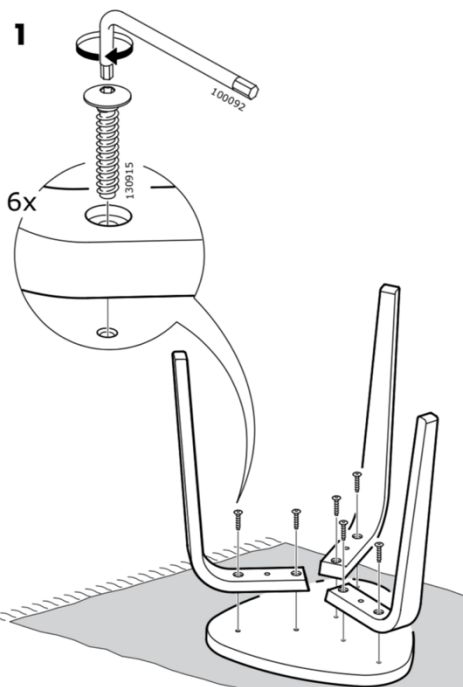
1x



3x



1x



Työkenttäryhmän ovat inspiroineet mm: James Turrell, Studio Oskar Eliason, Das Staatliche Bauhaus, Studio Zineon