

---

**Tekijä** Annukka Pykäläinen

---

**Työn nimi** Tässä ja nyt – hetkellisyuden kokemisesta

---

**Laitos** Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

---

**Koulutusohjelma** Lavastustaiteen koulutusohjelma

---

**Vuosi** 2015

**Sivumäärä** 55

**Kieli** suomi

---

## Tiivistelmä

Yhteisen hetken kokeminen on teatteriesityksen keskeinen tekijä. Nyt-hetki, *hetkellisyys* kuvaa sitä kokemuksellisuutta ja kosketuksen vuorovaikutusta, jonka yleisö ja esiintyjät jakavat teatteriesityksessä. Opinnäytetyössä keskitytään pohtimaan esityksen visuaalisten tekijöiden vaikutusta katsojan kokemukseen *hetkellisyydestä*.

Lähtökohtana on Saara Turusen käsikirjoittama ja ohjaama teos *Broken Heart Story*. Teos kantaesitettiin Q-teatterissa, Helsingissä vuonna 2011. Tilaratkaisulla ja lavastuksella on suuri vaikutus katsojan kokemukseen tapahtumallisuudesta, ajasta ja nyt-hetkestä. Siksi tarkastelun kohteena olevasta teoksesta *Broken Heart Story* nostetaan esille tilan käsittelyn keinoja, joilla esityksessä vaikutettiin katsojan mahdollisuuksiin antautua hetkellisyydelle. Näitä esityksessä tehtyjä ratkaisuja heijastetaan taiteen alan kirjallisuuteen ja pohdintoihin ajan merkityksestä ja kokemuksen rakentumisesta.

Opinnäytetyö kokoaa yhteen näkemyksiä ajasta esityksen keskeisenä tekijänä, kokemuksellisuudesta, ja kosketetuksi tulemisesta. Aiheen pohdinta useasta eri näkökulmasta ei tavoittele näkemysten synteesiä. Esimerkkiteoksen avulla havainnollistetaan lavastuksen keinoja vaikuttaa hetkellisyuden kokemukseen. Kokonaisuus muodostaa tulkinnan siitä, millä keinoin esityksen tilaratkaisut voivat tukea katsojan antautumista hetkelle ja esitykselle, ja tarjoaa esimerkkejä siitä, millaisin keinoin tämän tavoitteen voi ottaa huomioon tilaratkaisun suunnittelussa.

Ohjaaja Laura Gröndahl

---

**Avainsanat** tila, kokemus, kokemuksellisuus, kosketetuksi tuleminen, hetki, hetkellisyys, esitystapahtuma, aika, tila ja aika

---

---

**author** Annukka Pykäläinen

---

**Title** *Here and Now – Experiencing Present*

---

**Department** Department of Film, Television and Scenography

---

**Programme** Design for Theatre, Film and Television

---

**Year** 2015

**Pages** 55

**Language** fin

---

## Abstract

*The present* is underlined as a key factor in experiencing a performance to happen here and *now*. The present represents the interaction and the experience the audience and the performers share during the performance. The performative space and the set design have an important impact when guiding the viewer into this experience. This thesis focuses on studying the visual elements in one performance, and contemplating how these elements resonate when leading a viewer to experience the present of a performance.

The subject for the contemplation is the play *Broken Heart Story*, written and directed by Saara Turunen. The world premiere was in Q theatre in Helsinki in 2011. The visuality of the play carries a great importance when guiding the viewer to experience time, interplay and present. Therefore, this thesis examines the performance *Broken Heart Story*, and targets to point out the elements, that enabled the viewer to achieve a close relationship with the actuality of the performance. These elements are then mirrored to the notions of experiencing time in the literature of art and philosophy.

The thesis pieces together multiple views on a matter of time and experience in a performance, and the sense of touch on a theatrical stage. By reflecting these different aspects, the thesis does not aim to form a coherent synthesis. Instead, using one artwork as an example the thesis demonstrates a variety of means a performative space has to influence on an experience of time. The thesis forms an interpretation of methods used in a performative space and set design to support the viewer to experience the present in a performance. As a result this interpretation gathers ideas how experiencing time could be approached when designing a space.

Tutor Laura Gröndahl

---

**Avainsanat** space, experiencing, experience, present, now, present tense, performance situation, sense of touch, time, time and place

---



# *Tässä ja nyt*

- hetkellisyyden kokemisesta

Annukka Pykäläinen

Taiteen maisterin opinnäyte

Lavastustaiteen koulutusohjelma

Näyttämölavastuksen suuntautumisvaihtoehto

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Aalto- yliopisto

2015



# *Sisällys*

*Valokuvat esityksestä  
Muut kuvat  
Tekstikatkelmat*

*Q-teatteri / Patrik Pesonius  
Annukka Pykäläinen  
Broken Heart Story (2011)*

<i>Alkusanat</i>	6
<i>Teosesittely</i>	8
<i>Esiteksen muisti</i>	9
<i>Tilaratkaisu</i>	12
<i>Yhteisessä tilassa</i>	12
<i>Tila kuvittelun karttana</i>	16
<i>Kestosta</i>	20
<i>Toistosta</i>	25
<i>Etäisyydet ja läheisyydet</i>	28
<i>Videokuvan kokemuksellisuudesta</i>	32
<i>Nyt-hetki, kokemus ja kosketetuksi tuleminen</i>	36
<i>Ajasta ja nyt-hetkestä</i>	38
<i>Miten havainnot ajasta syntyvät</i>	38
<i>Kokemisesta</i>	40
<i>Kosketetuksi tulemisesta</i>	42

<i>Lopuksi</i>	42
<i>BROKEN HEART STORY tekijäluettelo</i>	46
<i>Liite: Arvostelut</i>	47
<i>Broken Heart Storyn katsojaa huimaa</i>	47
<i>Taiteilija piirtää omakuvaansa ...</i>	48
<i>Saara Turusen viiltävä omakuva</i>	49
<i>Vastausta vaille valmiita</i>	50
<i>Broken Heart Story</i>	52
<i>Lähteet</i>	55

## Alkusanat

Haluan maisterintyössäni paneutua pohtimaan nykyhetken ominaisuutta näyttämöllä. Ajan kuluminen on ennen kaikkea kokemuksellista. Kokemuksellisuus on meille kovin tuttua ja yksityistä, vaikkakin käsitteenä *kokemus* on kovin kulunut säkenöivien ”*tule ja koe*” – mainoslauseiden keskellä. Se, millaisista palasista kokemus meille rakentuu, tai miten se kytkeytyy esityksen tilaan ja aikaan koskettaa kuitenkin juuri sitä yksityisintä meissä. Koska teatteri on hetkessä tapahtuvaa taidetta ja esiintyjien ja katsojien yhteinen kokemus, *preesens* on aikamuotona esityksen vahva vaikutin.

Haluan pohtia nyt-hetkessä tapahtuvan kokemuksen tapaa toteutua esityksen tilassa ja *preesens* edustaa minulle tapahtumallisuuden korostumista, katsojan mahdollisuutta eläytyä juuri nyt tapahtuvaan esitykseen. Pyrin etsimään valmiista esityksestä ne tavat, joilla aika minulle korostaa hetkellisyyttä – nyt-hetkeä. Tulkitsen valmiin esityksen ratkaisuja ja nykyhetken kokemuksen ilmenemismuotoja tilassa, ja peilaan huomioitani keräämääni materiaaliin tilan hetkellisyyden kokemista. Haluan jälkikäteen tarkastella työryhmässä tehtyjä valintoja ja sitä, millaisia nyt-hetken kokemuksellisuutta tukevia tilaratkaisuja esityksessä oli.

Aika, kokemus ja kosketetuksi tuleminen ovat laajoja aihealueita. Aineistossani on niiden käsittelyä tukevaa materiaalia niin taiteen, psykologian kuin filosofisen kirjallisuuden piiristä. Lähestymistavan luonteesta riippuen, materiaali tarjoamat tulkinnat saavat erilaisia painotuksia. Aiheeni pohtiminen useasta eri suunnasta aiheuttaa väistämättä lainehtivaa päällekkäisyyttä ja lomittumista, ja seittämisesti etenevä tulkintani muodostaa johtopäätöksiä vähitellen. Koska etsin mekanismeja ja havaintoja eri taiteiden alueelta, ei minulla ole tarkoitusta rakentaa johtopäätöksistäni yhtenäistä synteesiä.

Kokemuksellisuutta voisi lähestyä pohjattoman syvälle paneutuen teatterin merkityskielen avautumiseen filosofisessa merkitysten ja ymmärryksen maailmassa. Pyrin kuitenkin rajaamaan maisterintyöni käsittelemään lähemmin ratkaisukeskeisiä lähestymistapoja, jotka voisivat toimia vaikkapa esimerkkeinä jonkinlaisesta havainnollistetusta *keinojen sateenvarjosta*. Näin olisi ehkä löydettävissä joitakin lähtökohtia eriasteisille työkaluille, joilla ajan kokemuksellisuutta, tapahtumallisuutta ja nyt-hetkeä voisi manipuloida. Vaikka koko esityksen audiovisuaalinen maailma kuuluu samaan hetkellisyyden kokemukseen, haluan rajata näkökönttääni ja keskittää pohdintani tilan visuaalisuuteen ja lavastukseen.

Olen valinnut lähtökohdakseni Saara Turusen vuonna 2011 käsikirjoittaman ja ohjaaman teoksen *Broken Heart Story*. Teos kantaesitettiin Q-teatterissa, Helsingissä. Esitys syntyi alkuperäisideasta vahvasti prosessissa työskentelemällä, kokeillen ja ratkaisuja hakien. Yhteisen tavoitteen äärellä kaikkien ehdotukset vertautettiin päämäärään, testattiin ja jatkokehiteltiin. Prosessi oli kuumeisen tiivis, ja teos kasvoi työryhmälleen tärkeäksi.

Tässä työssä pyrin tutkimaan vain lopputulosta, en prosessia, ja etenen kohti sitä, mikä lopputyössäni on minulle keskeisintä, eli paikallistaa valmiista esityksestä ne tekijät, jotka tukevat nyt-hetken kokemusta. Valitsin juuri tämän teoksen, koska sen prosessi ja lopputulos olivat intensiiviset ja mieleenpainuvat. Esityksen rakenteessa oli myös selkeä pyrkimys korostaa nyt-hetkeä, preesensia sekä katsojille tarjottua lähtötilannetta eläytyä kerrottuun tarinaan yhtä matkaa esiintyjien kanssa. Katsojan asema suhteessa esitykseen oli selkeä ja vaikutti koko esityksen vastaanottoon ratkaisevasti.

Tulkitsen valmiin esityksen ratkaisuja ja nykyhetken kokemuksen ilmenemismuotoja tilassa, ja peilaan huomioitani kirjallisuuden kautta avautuviin näkemyksiin tilan hetkelli-

syyden kokemista. Etenen pohtimalla ja tulkitsemalla yksityiskohtaisemmin esityksen tilaratkaisuja ja katsojan suhdetta tilaan ja esitykseen. Katsomiskokemus ja se, miten tilaratkaisu näyttäytyi katsomoon, linkittyy maisterintyössä hahmottelemaani pohdintaan katsojan kokemuksen hienovaraisesta ohjailusta. Pyrin löytämään tilan käsittelystä keinoja, joilla esityksessä on vaikutettu katsojan mahdollisuuksiin heittäytyä esityksen vietäväksi. Tavoitteenani on tutkia, miten näillä keinoin vaikutetaan tapahtumallisuuden rakentamiseen.

Prosessin sisällä kuljetaan kuin syvässä vedessä, ja ratkaisuja yhteistä päämäärää kohti tehdään tuntumalla, vaistolla. Valintoja tehdessä niiden analyttinen merkitys ei välttämättä avaudu. Eikä se ole prosessissa usein tarpeellistakaan, sillä kokonaisuus hahmottuu osissa ja analyttinen, rakentava näkökulma ei ehkä ole edes tavoitettavissa. Prosessin jälkeen tunteella tehdyt valinnat ovat tarkasteltavissa, ja niitä voi verrata kerääntyneeseen tietoon. Pohdin teemaa *tässä ja nyt* jo useita vuosia sen jälkeen, kun *Broken Heart Story* on haudattu ja sen vanerit ja huonekalut on uusiokäytetty muihin esityksiin.



## Teosesittely

### *KUORO*

*Hyvää iltaa hyvät naiset ja herrat. Tämä on eräs teatteri erään kaupungin laidalla. Tässä kaupungissa kaikki on ennallaan. Lapset juoksevat pitkin katua. Punainen auto ajaa ohi. Vain eräs talo kadun varressa on luhistunut. Tummat pilvet ajelehtivat talon yllä. Heinikko on kasvanut pitkäksi ja ovi jäänyt auki. Ikkunat ovat rikkoontuneet. Vesi ja vihreä levä ovat vallanneet talon. Talon sisällä istuu viiksekäs nainen. Hän istuu ja tuijottaa kaukaisuuteen lasittunein silmin. Tuuli kahisuttaa repaleisia puhelinluettelon sivuja. Tämä on tarina tuosta viiksekkäästä naisesta ja siitä miten kaikki oikeastaan tapahtui.*

*Viiksekäs nainen herää henkiin ja alkaa puhua.*

### *KIRJAILIJA*

*Antakaas, kun kerron miten päädyin tähän. Minun on aloitettava ajoista jokin aika sitten. Olen nähkääs kirjailija, mutta nämä tapahtumat ovat saattaneet minut perin hankalaan tilanteeseen....*

*Broken Heart Story* on erään Kirjailijan tarina. Esiityksen teksti oli kirjailija Saara Turusen teos. Teema oli tekijälleen läheinen, ja kokonaisteoksen perustana olikin henkilökohtainen suhde kirjailija Saara Turusen ja teoksen välillä.

Kirjailija kertoo katsojille, mitä hetki sitten oli tapahtunut: Hän herää eräänä aamuna kotonaan, ja huomaa Sielunsa kadonneen. Sielun katoaminen on tuskastuttavaa, ja kirjailijalle se on lopun alku. Ilman Sielua taiteilijan on mahdollonta saada aikaiseksi mitään. Esitys tapahtuu Kirjailijan kuvaillessa äskettäin tapahtuneen asian, joka kuvailun kautta tulee näyttämöllä uudelleen eletyksi. Tämä uudelleen eläminen on Kirjailijan matka kohti puhdistumista ja Sielun matka kohti vapautta. Se on myös katsojan matka kohti salaisuuksien purkautumista ja vapautumista. Kirjoitetun tekstin muoto on suoraan katsojia puhuttelevaa ja kertoo juuri nyt, tässä tilanteessa eteen tulevista asioista ja käsillä olevasta piinasta. Kirjailijan puhe purkautuu suoraan yleisölle, preesensissä.

Esitys tapahtuu teatterissa, johon olemme kokoontuneet - se kerrotaan katsojille heti ensimmäisessä Kuoron repliikissä. Lähtötilanne on selkeä: me olemme kokoontuneet tähän esitykseen kuin rippiin. Olemme kaikki tietoisia paikasta, sekä tapahtuman luonteesta. Puhuttu teksti alkaa preesensissä ja se alleviivaa yhteisen kokoontumisen tapahtuman alullepanijaksi. Esityksen ”heikko lenkki”, tuskastunut ja epätoivoinen Kirjailija on se henkilö, jonka kanssa yhtäaikaisesti katsoja etenee kohti ratkaisua. Epätoivoinen Sielun

etsintä rinnastuu kokonaisvaltaisen elämän ja luovuuden etsintään – arvoituksiin jotka piinaavat useaa meistä.

Esityksen vahva vaikutin oli tekstin fiktiivinen aika ja preesensiin sidottu kerronnan kulku. Ensimmäinen tekstiversio, jonka pohjalta teos suunniteltiin ennakolta ja joka oli ensimmäinen näyttelijöiden lukuharjoituksessa lukema teksti, oli poikkeuksellisesti kokonaisuudessaan preesensissä. Se sisälsi yhden henkilön kaksi näkökulmaa eli kaksi monologia eikä siinä ollut tilaa muille hahmoille tai muulle kerronnalle. Se oli vahvasti näkökulmainen yksilön tarina ja lähtökohta tekstin ympärille rakentuvan esityksen materiaaliksi. Se oli tavanomaisesta poikkeava lähestymistapa esityksen, ja jätti antoisalla tavalla runsaasti tulkittavaa.

## Esityksen muisti

*“Where memory is, theatre is”*

*Herbert Blau*

*Broken Heart Storyn* tapahtumat sijoittuivat osin menneeseen aikaan ja niiden uudelleen kokeminen oli välttämätöntä, jotta syyt ja seuraukset tulivat totuudellisiksi ja jaettaviksi. Esityksessä pyrittiin luomaan todentuntuinen illuusio nykyhetkestä, jossa tapahtumiin eläytyminen saisi aikaan kokemuksen juuri nyt avautuvasta totuudesta. Päähenkilöt kertoivat omat näkemyksensä tapahtumien kulusta. Muisti on petollinen ja hauras ja suojaava, ja niinpä Kirjailija muisti vain sen, mikä on hänelle edullista, ja Sielun muistikuvat kokosivat tarinan eheäksi. Totuuden löytyminen edellytti muistivirheiden korjaamista. Kaksi erilaista näkökulmaa menneisyyteen jotka molemmat jaettiin katsojille preesensissä. *Broken Heart Storyssa* pyrittiin muodostamaan illuusio hetki sitten tapahtuneesta juuri nyt tapahtuvana eli esitys *representoi* juuri tapahtuneen. Aika teki toistuvia lenkkejä menneeseen ja aika tavallaan lakkasi kulkemasta eteenpäin, se kietoutui itsensä ympärille ja pysähtyi. Tätä tukien esityksen tilaratkaisun rakenne pysyi lähes muuttumattomana, itseensä kääntyneenä.

Preesensin ympärille kietoutuva esityksen rakenne oli osa teoksen *fiktiivistä aikaa*. Se on draamatekstin sisältämä ajallisten jaksojen järjestäytymistä. Se avulla voi

erotella kuvitteelliset siirtymät, aikatasojen yhdistelmät ja ajalliset leikkaukset. Fiktiivisen ajan avulla voidaan korostaa ajan lopullisuutta, joka on voimakas keino luoda jännitettä. Hans Thies Lehmannin mukaan se vertautuu kuolemanpelkoon ja elämän rajallisuuteen ja se auttaa kasvattamaan tunnetta, eli intensiteettiä.<sup>1</sup> *Broken Heart Storyssa* Kirjailijan epätoivo vertautui kuolemanpelkoon ja tietoisuus ajan lopullisuudesta auttoi tiivistämään esiin Kirjailijan painajaisen.

Yi-Fu Tuan nostaa esille, että muisti rakentaa identiteettiämme ja avaa pakotien historiattomassa hetkellisyydessä vaanivasta merkityksettömydestä ja tyhjyydestä. Muistaminen rakentuu kaikin aistein ja se hitsaa yhteen menneen, nykyisyyden ja tulevan. Se yhdistää tunteita ja tietoisuutta kokemusten ketjuksi.<sup>2</sup> Teatteriesitystä on luonnehdittu *muistin kuvaksi (figure of memory)*. Teatteriesitys rakentuu käytänteille ja toimintatavoille, jotka ovat muistinvaraista tietoa. Esitys yhdistää kokonaisuudeksi eri tasoja alkaen ideasta, tekstistä aina esitystapahtumaan joka illasta toiseen toistuu uudelleen. Se sekä rakentuu muistille muotoutuessaan esitykseksi, että muodostaa uutta kokemusta, muistia itse tapahtumassa. Valmis esitys muodostuu kulttuurisesti muotoilluksi, yhteisesti jae-

1 Hans-Thies Lehmann, *Draaman jälkeinen teatteri*, 293-5

2 Yi-Fu, Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experience*, 10,194

tuksi muistin kuvaksi.<sup>3</sup> *Broken Heart Story*ssa teatteri muistin koneistona valjastettiin leikkisästi muistamisen kuvittajaksi.

Lähtökohdaltaan tämä muistuttaa läheisesti pohdiskelua *representaatiosta* ja *presentaatiosta*. Milloin esitämme jotakin jotakin tapahtuvan (*presentaatio*) tai milloin teemme uudelleen näkyväksi jo aiemmin tapahtuneen (*representaatio*) asettuu vasten sitä, milloin annamme ilmiöille ja asioille mahdollisuuden tapahtua. En kuitenkaan lopputyössäni käytä tätä *presentiation* termiä kuvailemaan preesensissä tapahtuvaa kokemusta. Koska *Broken Heart Story* on esitys, joka esittää juuri äskettäin tapahtuneen asian, sen rakenne on *representoida* juuri tapahtunut ja tuoda se esille. Tämän termistön käyttäminen olisi siksi jatkuvassa ristiriidassa ja kömpelöä. Kirjoitan nyt-hetkestä ja tarkoitan sillä sitä kokemuksellisuutta ja kosketuksen vuorovaikutusta, jota yleisö ja esiintyjät jakavat esityksen kiertyessä auki koettavaksi. Pidän nyt-hetkeä riittävän latautuneena terminä, ja riittävän helposti avautuvana, jotta se muistuttaisi juuri elettävän ajankohtaisuudesta ja esitettävän vastaanottamisesta.

3 Lidija Kapushevska-Drakulevska, *Theatre as a Figure and a Place of Cultural Memory*, 30-34



## Tilaratkaisu

Q-teatterin teatterisali, entinen elokuvateatteri Astra on suorakaiteen muotoinen ja kapeat pilarikäytävät kulkevat salin kumpaakin pitkää sivua. Tilakorkeus on n 5,4M ja salin pituus on 20M. Sali on jaettu kahteen osaan, joista betoniselle lattialle asettuu näyttämö, ja korotettu katsomo kattaa 11 rivillä toisen puolen salista. Näyttämöä ei ole kehystetty, eli katsomo asettuu samaan tilaan näyttämön kanssa. Näyttämöä ja katsomoa rajaa molemmilta puoliltaan pylväsrivien erottama poistumistie. Pylväiden väliin jää 10M tila, johon esitys sijoittui.

Lavaste oli teknisenä ratkaisuna lähes koko näyttämön leveyden täyttävä, päältä avoin laatikko. Laatikosta tehtiin luonnos harjoitustilaan ja neljän viikon harjoitusten jälkeen korjailtu luonnos rakennettiin kohti lopullista muotoaan. Katsomoon oli näkyvässä sen ”väärä puoli” ja laatikko sulki sisäänsä toisen todellisuuden. Tämä näyttäytyi sirpaleina vain muutamasta kapeasta aukosta katsojille. Livekuvauksen välittämänä kohtaukset laatikon sisältä heijastettiin sen etupinnalle. Videokuvalla laatikon sisäpuolen tunnelmaa saatettiin manipuloida laajoista kuvista lähikuviin ja todellisista epätodellisiin. Tuo yllätysten laatikko oli

leveydeltään hieman yli 7,5M eli sen kummallekin puolelle jäi teatterisalissa hieman alle 1,5M tilaa. Laatikko sijoittui eturivin katsojien polvilumpioista vain 3,7M päähän. Sen korkeus oli 3,5M.

Laatikon asettelu niin lähelle katsomoa oli tarkoituksellista. Koska laatikon pinta kohtisuoraan katsomon edessä oli hallitseva, oli katsomon ja laatikon väliin jäävä tila puristeinen. Laatikon julkisivu oli yksiselitteisen karu ja hio-maton. Näyttelijä etunäyttämöllä oli visuaalisesti laatikkoa pienempi ja merkityksettömämpi, vailla vahvaa asemaa tai selkeää taustaa tilassa, josta ei tuntunut olevan poispääsyä. Näyttelijä etunäyttämön tilassa oli tilaratkaisun armoilla. *Broken Heart Storyn* lavastus oli olosuhde sekä esiintyjille että katsojille.

## Yhteisessä tilassa

Olennaista *Broken Heart Storyn* lähtötilanteelle oli, että teatteritilan läsnäolo hyväksyttiin ja teatterilliset elementit kuten valot, äänentoistolaitteet, sivuverhot jne jätettiin

katsojien näkyville. Esityksessä katsoja asettui klassiseen asemaan suhteessa näyttämöön, suoraan frontaaliin ja esitys oli kokonaisuudessaan katsottavissa katsomon suunnasta. Kaikilla katsojilla oli mahdollisuus nähdä koko näyttämö edessään. Katsojalle ojennettu teatterikatsojan rooli nimesi tilan teatteriksi, ja ympäröi hänet sisäänsä. Teatteritila sellaisenaan oli avoin ja paljas ja se tarjosi ensisijaisen kosketuksen esityksen alkuväittämään: *”Tämä on eräs teatteri kaupungin laidalla.”* Tämä peruslähtökohta oli keskeinen läpi koko esityksen, sillä sen avulla keskuhenkilö ja katsojat olivat kaiken aikaa yhteisessä tilassa, saman hämmennyksen vallassa pyrkien kohti arvoituksen paljastumista. Tätä tavoiteltiin ilta toisensa jälkeen, ja sitä kautta esitykselle muodostui kuin rituaalin luonne; toiston avulla, yhä uudelleen ja uudelleen katsojia kutsuen epätoivoinen Kirjailija halusi puhdistua syyllisyydestään.

Teatterin ramppi leimasi näyttämön etuosan esiintyjien tilaksi ja Kirjailijalla oli tilanteessa suora yhteys katsojiin, joita puhuteltiin. Esityksen alussa tämä tapahtumakehys oli selkeästi hahmotettavissa, samoin kuin katsojan suhde siihen. Kun Kirjailijan juuri viimeisellä epätoivon hetkellä onnistui löytää Sielu, tämä auttoi Kirjailijaa muistamaan ja ymmärtämään unohtuneet tapahtumat. Löydytty-

ään Sielu kertoi omaa tarinaansa Kirjailijalle. Kertojan rooli vaihtui ja kertojan suunta muuttui. Tämä asetti Sielun roolin määrittelemään ja täydentämään Kirjailijaa. Esityksessä tämä suunnan muutos jäi perustelematta ja katsojan rooli muuttui hiukan haaleaksi ja epäselväksi. Esityksen loppuvaiheilla Sielun noustessa ratkaisijan asemaan, katsojan oli jälleen helpompi palautua rooliinsa.

Katsomoa lisäksi käytettiin – lyhyesti – teatterikohtauksen tapahtumaympäristönä. Mieshenkilö istui vaimonsa pakottamana katsomassa kammottavan sekavaa näytelmää... Kohtaus nitkautti näyttämöasetelman hetkeksi päällelleen, sillä se esitettiin kohti takaseinää, josta se nähtiin videokuvalla katsomoon. Aivan aavistuksena kuvan taustalla saattoi jopa havaita katsomon, joka istui katsomassa näytelmää, joka esitti näytelmää, jossa katsomo katsoo projisointina näyttämöä jonka tapahtumat ovt ”toisaalla”.... Tämä pieni tilallinen nitkahdus rikkoi kerronnan muuten niin selkeää koodikieltä, sillä se unohti sovittun katsomo-näyttämö-suhteen hetkeksi kokonaan.

*...Teatteri on täynnä samanlaisia viiksekkäitä naisia kuin minä. Eräs heistä on tuonut miehensä mukanaan ja kahlinnut hänet penkkiin kiinni.*

*PENKKIIN KAHLITTU MIES*

*Teeveestä olisi tullut formulaa.*

*VIKSEKÄS NAINEN*

*Ja nyt suu kiinni!...*

Kohtaus ei kuitenkaan sitonut yleisöä vaatimuksillaan. Teatterisali säilyi edelleen samana paikkana, vaikka hetken aikaa katsoimmekin esitystä esityksessä. Katsojan roolin turvassa oli mahdollista myös olla suojassa heittäytymättä esitykseen. Tai vaikkapa samaistua mieheen, joka joutui istumaan katsomossa kahlehdittuna tuoliinsa?

Annette Arlander on pohtinut, millä tavoin eri tilaratkaisut vaikuttavat esityksen ilmaisullisuuteen ja esityksen vastaanottoon. Arlander tarjoaa käsitteen *esityskompositio* kuvaamaan esityksen suunniteltua materiaalin rakennetta, jonka avulla esityksen sielu, esity maailma halutaan koettavaksi.<sup>4</sup> Esityskompositio sisältää esityksen ja katsojan välisen suhteen. Tämä tulee sille näyttämö-katsomo-suhteessa, yleisön puhuttelutavassa ja esittäjä-katsoja-suhteessa. Esityskompositio toimii perustana esitystapahtumalle.

Arlander nostaa esiin katsojan kokemuksen omasta asemastaan esitystapahtumassa. Esitystapahtuma on se, mitä

tapahtuu esityksen ja katsojan välisessä suhteessa. Katsoja on mahdollista kutsua esitykseen mukaan ottamalla hänet tavalla tai toisella esityksen piiriin. Kuten *Broken Heart Storyn* kohdalla, usein jo tekstiin on sijoitettu katsojan puhuttelutapa, joka pitää sisällään esittäjä- katsoja-suhteen. Suora puhuttelu rakensi *Broken Heart Storyssa* yhteistä *kommunikaatiokenttää*. Sen tarkoitus ei ollut häivyttää rajaa katsomon ja näyttämön väliltä vaan nimenomaan korostaa sitä. Katsoja oli selvästi esityksen ulkopuolella, mutta psyykkisesti esityksen kehysten sisällä.<sup>5</sup> Esiintyjät näyttäytyivät katsojille kuin tiennäyttäjinä tarinan edetessä.

Katsojalle luotiin *Broken Heart Storyssa* tunnelma, ettei häneltä odoteta aktiivista osallistumista esityksen ”onnistumiseksi”. Arlander tulkitsee tämän katsojan vapaudelle tärkeäksi lähtötilanteeksi. Hän käyttää tohtorintutkinnossaan termiä *havaitsemisen vapaus*, jolla hän viittaa katsojalle annettuun omaan tilaan ja mahdollisuuden halutessaan joko heittäytyä esityksen maailmaan tai vetäytyä omana yksityisyyteensä.<sup>6</sup>

Tämä tilan ja katsojille osoitetun roolin selkeys puhutteli minua. Olen siihen mieltynempi kuin sellaisiin esityksiin, joissa minut on sijoitettu keskelle tapahtumia tai joissa

4 Annette Arlander, *Esitys tilana*, 14-19

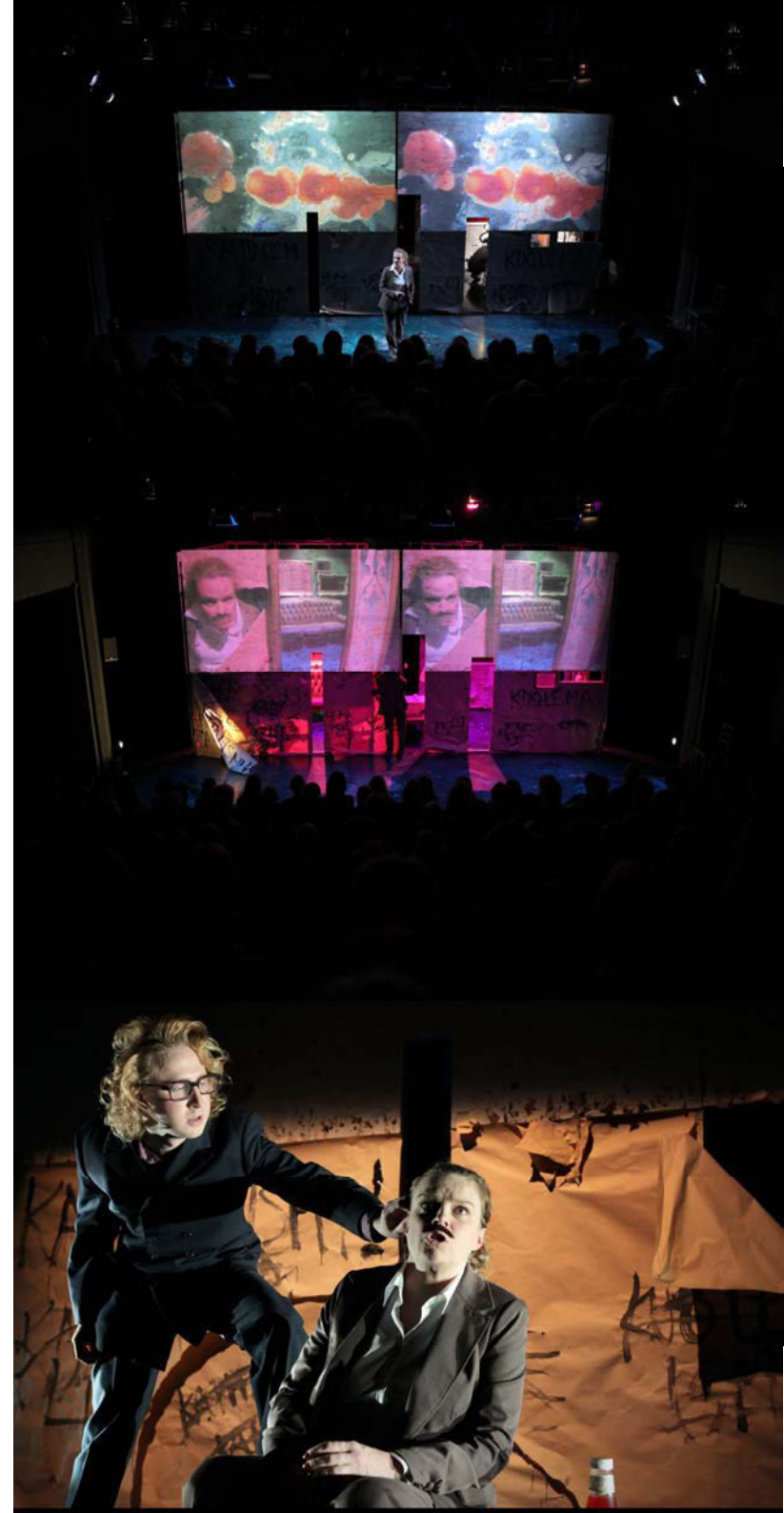
5 ibid, 50

6 Ibid 51

katsomon ja näyttämön välinen tehtäväjako on hämärrytetty. Vaikka Artaud -mainen kaikkialla minua ympäröivä näyttämö vastaisikin hengeltään minun havaintojeni maailmaa, josta olen lainannut otteita kirjoitelmani alkuun, ei se koskaan ole esityksellisenä tapahtumana puhutellut itseäni. Esitys joka ympäröi katsojaa kaikkialta, ei tule välttämättä läheisemmäksi tai vastaanotetummaksi, jos katsojan annetaan upota esityksen nieluun eikä hänelle annettua roolia muutoin huomioi da tai tarkenneta esityksen aikana. Havainnointi ei ole välttämättä helpompaa ja imeyttävämpää vaikka se ympäröisi minut kokonaan. Minun vastuulleni jää esityksen kokonaisuuden muodostaminen tai ”kuvasta kuvaan leikkaaminen”. Joudun näyttämön lisäksi havainnoimaan siinä ohessa myös itseni ja esityksen väliin jäävän katsomon, ja katsomosta tulee osa itse esitystapahtumaa.

Arlander muistuttaa kuitenkin, että kun esittämistilanne korostuu, menetetään usein helposti myös katsojan mahdollisuus laajentaa tässä ja nyt- kokemustaan aistittavaan reaali maailmaan. Hän nimeää *kaksinkertaisen todellisuuden kokemukseksi* hetken, jossa illuusion ja illuusioluonteen samanaikaisuus on koettavissa. Meidän on sitä vaikeampi imeytyä illuusion, kuta tietoisempia olemme omasta roolistamme.<sup>7</sup> Jossain määrin koin tämän tapahtuvan *Broken*

7 Ibid, 63



*Heart Storyssa*. Esityksen estradimainen luonne alleviivasi katsojan roolia. Lähes varieteen kaltainen tapahtumien esiinmarssi muistutti esittävästä rakenteesta toistuvasti. Se asetti haasteen teoksen sisällölle: jos sisältö ei ollut katsojaa kutsuva tai puhutteleva, oli vaikea uppoutua esityksen maailmaan. Kutsu ei mennyt niin sanotusti perille. Tämä tuli myös esille joissain yleisökommenteissa ja kritiikeissä, joissa tapahtumien vyöry koettiin piinalliseksi ja kaoottiseksi.<sup>8</sup>

## Tila kuvittelun karttana

*Broken Heart Storyssa* pyrimme esittämään näyttämöllä Kirjailijan henkilökohtaisen kriisin. Tilan tuli siis tehdä mahdolliseksi katsojalle kuvitella, miltä Henkilökohtainen Kriisi tuntuu – ja näyttää. Laatikon perusolemus muistutti arkkitehtoniselta rakenteeltaan taloa. Pienehkön näyttämön sisällä, lähellä katsomoa sen mittakaava oli inhimillinen. Laatikko asetettiin edustamaan henkilöä ja hänen sielukkuuttaan. Tavoitteenamme oli, että tuo laatikko voisi toimia talon tapaan henkilön sisäisen maailman

edustajana. Ja koska henkilö oli kaoottisessa tilassa, tuon laatikon tuli toimia kaoottisen logiikan mukaan ja rikkoa mielikuvaa talon pysyvyydestä ja rauhaisasta uneksinnan paikasta. Tuo laatikko muodosti oman, lähes lihallisen paikkansa, joka olisi katsottavissa mutta ei koskettavissa. Sen sisäpuoli oli ainoastaan kuviteltavissa.

Laatikko oli ymmärrettävissä eheäksi. Vaikkakin se näytti hiukan huteralta, sillä oli kuitenkin selkeä rakenne. Se pintaan kajottiin esityksessä kaksi kertaa, ja molemmilla kerroilla pintaan kajoaminen oli merkki yrityksestä puhkaista merkityksellinen rajapinta laatikon sisuksen ja sitä ympäröivän todellisuuden välillä. Kirjailija teki ensimmäisen pienen kurkistuksen sisälle laatikkoon ja rohkeasti taittoi kulman seinää peittävästä paperista. Seuraavan kerran pintaan kajottiin, kun Sielu löytyi komerosta ja hän tuli näyttämölle repien itselleen tien auki ja ulos omasta puolestaan laatikkoa. Koti oli ollut myös vankila. Voihan se joskus tuntua siltä?

Laatikon pintaan ja laatikon ympärille jäi runsaasti jälkiä esityksen läpi käymisestä. Sen seinään kirjoitettiin, piirrettiin, siihen tuli repeämiä, sen ympäristöä sotkettiin ket-

8 Liite 3/ arvostelut, Mirjami Pullinen, Broken Heart Storyn katsojaa huimaa

supilla ja popcornilla ja glitterillä. Kaikki tapahtumat näyttämöllä jättivät tilaan jälkensä. Näyttämön koskemattomuuteen kajottiin ja sitä sotkettiin. Esille jätetty hajoaminen merkitsi Kirjailijan ja Sielun meneillään olevaa kamppailua ja rakensi katsojalle mielikuvan esityksen prosessinomaisuudesta. Se kaikki lisäsi kaaoksen tuntua ja ennakoi vähittäistä muutosta ja hajoamista.

Näyttämölle sijoitettu laatikko oli jaettu kahteen osaan. Päähenkilön persoona etsi kadoksissa olevaa itseään, Sieluaan. Niinpä laatikkokin oli jaettu kahteen osaan kuvaamaan lähtötilanteessa Kirjailijan – tai yhtä lailla kaikkien meidän sisällä piileskeleviä persoonallisuuksia, joissa Romantikko törmää Pyrkimykseen. Kaksi puolta kuvastivat talon kahta huonetta, sydämen kahta kammiota. Laatikon kaksi osaa oli huolella luonnehdittu materiaaleiltaan ja runsaudeltaan erilaisiksi. Niiden sisällä kuvattiin henkilöiden kohtausta niin, että kummankin luonteen piirteiden oli mahdollista muodostaa oma tyylillinen kokonaisuutensa. Pyrkimyksenä oli, että jokainen talon sisällä näytelty ja katsojille videoitu hetki pystyttäisiin kuvakulmaa vaihtamalla muuttamaan edellisen vastakohtaksi, ja torpedoimaan kaikki kuvitelmat talon rauhasta ja pysyvyydestä. Kirjailijan

huoneessa kohtausten vaihtelevat, rosoiset, verta valuvat, kontrasteja ruokkivat materiaalit ja värit muodostivat oman kuvakerrontansa. Sielun huone oli luonteeltaan lempeämpi, lämmin, yksityiskohtia ja kauneutta tavoitteleva. Videokuvan välityksellä kohtausten tarkka sijainti tai huoneita erottava väliseinä ei tullut katsomoon juurikaan havaituksi. Sikäli en usko sen alleviivanneen tilan tulkintaa kerronnan aikana.

Ei ole mahdollista, että *Broken Heart Storyn* tilaratkaisu olisi ollut kaikille kuviteltavissa samanlaiseksi, eikä ollut tarkoituskaan. Esityksen sisältö ei perustunut sille oletukselle, että laatikko merkitsisi jokaiselle katsojalle jotakin. Sen mielikuvittelu ja sille rakennettu symboliikka oli mahdollista halutessaan ottaa vastaan.

Minua puhuttelee se, miten Yi-Fu Tuan yhdistää *tilan kuvittelemisen* merkittäväksi osaksi kokemuksen rakentumista. Käsitteenä *tila* pitää sisällään valtavan määrän tietoa tilan geometrisestä yksiköstä, koosta, sijainnista, sekä abstrakteja käsitteitä tilan luonteesta, arvostuksesta ja arvosta, tilan tunnusta. Kokemuksemme maailmasta on tuottanut meille sellaista ymmärrystä, että käytämme sel-

laisiakin käsitteellisiä termejä kuin *aava*, *avaruus* ja *valtava* vaivatta ja huolettomasti. Meidän tilakäsityksemme heijastelee yhtä aikaa sekä kokemustamme tilasta että mielikuvitteluamme.<sup>9</sup> Mieleemme avulla voimme kuvitella liikkuvamme tilassa ja ajassa eteen- tai taaksepäin, kuten esimerkiksi kun *loikkaamme tulevaisuuteen* tai *astumme menneisyyteen*. Fyysinen liike tilassa voi tuottaa vastaa- van ajallisen illuusion ja kuvitelman ajassa siirtymisestä.<sup>10</sup>

Abstraktit määreet ovat osa maailman hahmottamista ja kykymme kuvitella rakentaa kokemuksesta moniulottei- sen.<sup>11</sup> Me käytämme kielikuvia miten koemme *taivaallisen armon*, tai kaipaamme *maan syliin* ja myyttiset käsitteet toimivat ongelmitta arkisen tilan kanssa päälletysten. Myyttinen ja runollinen uskomusten maailma on läsnä ar- kisessa havaitussa maailmassa. Mieleemme on siis vapaa liikkumaan oman kokemusmaailmamme ulkopuolelle. Se on kiehtovaa ja jo kuvittelu itsessään pitää meidät valppai- na ja aktiivisina. Yi-Fu liittyy mielikuvittelun tunnepi- toiseksi tapahtumaksi, jossa *juuri nyt*, katsoessani, palau- dun aikaisempiin kokemuksiini.

Hän määrittelee kuvittelun aktiiviseksi tapahtumaksi joka sen sijaan, että veisi ajatukset etäälle toisiin sfääreihin ja

johdattelisi katsojaa kauemmas tapahtuman ääreltä, liittääkin tapahtumiin – kuten näkisin näyttämötapahtu- miinliittyvän - juuri nyt, tässä hetkessä tunnistettavia ja koettavissa olevia elämyksellisiä muistoja.

Koska meillä on kyky kuvitella, me emme tarvitse erikseen sovittua, itsemme ulkopuolista mittaa tilan hahmottami- seen. Me kuvittelemme itsemme tilaan, ja tämä kuvittelu antaa meille riittävästi tietoa ja mittakaavan tilan luon- teesta. Merleau-Pontyn esimerkissä kun kuulemme lau- seen ”omena on pöydällä” me automaattisesti mieliku- vassamme seisomme sen pöydän ääressä ja näemme omenan. Jopa silloin, kun käsittelemme abstrakteja mieli- kuvia, kuvittelemme oman mittakaavamme tilaan joka on havaintojemme tavoittamattomissa, kuten *loputon*, *aava* tai *tyhjyys*.<sup>12</sup>

Se, mitä näyttämö meille merkitsee tilana, perustuu ky- kyymme kuvitella. Aivan samoin kuin lapsi kuvakirjan ää- ressä, me sijoitamme itsemme tilaan jonka näemme. Ha- vainnoidessamme tilaa, me automaattisesti vertaamme sitä omaan kykyymme liikkua tilassa ja havainnoida sitä. Näyttämö muodostuu kuin kartaksi olennaisista kuvitte- lun elementeistä omassa mittakaavassamme. Teatteriesi-

11 Yi-Fu, Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experi- ence*, 19

12 Ibid 28--34,45

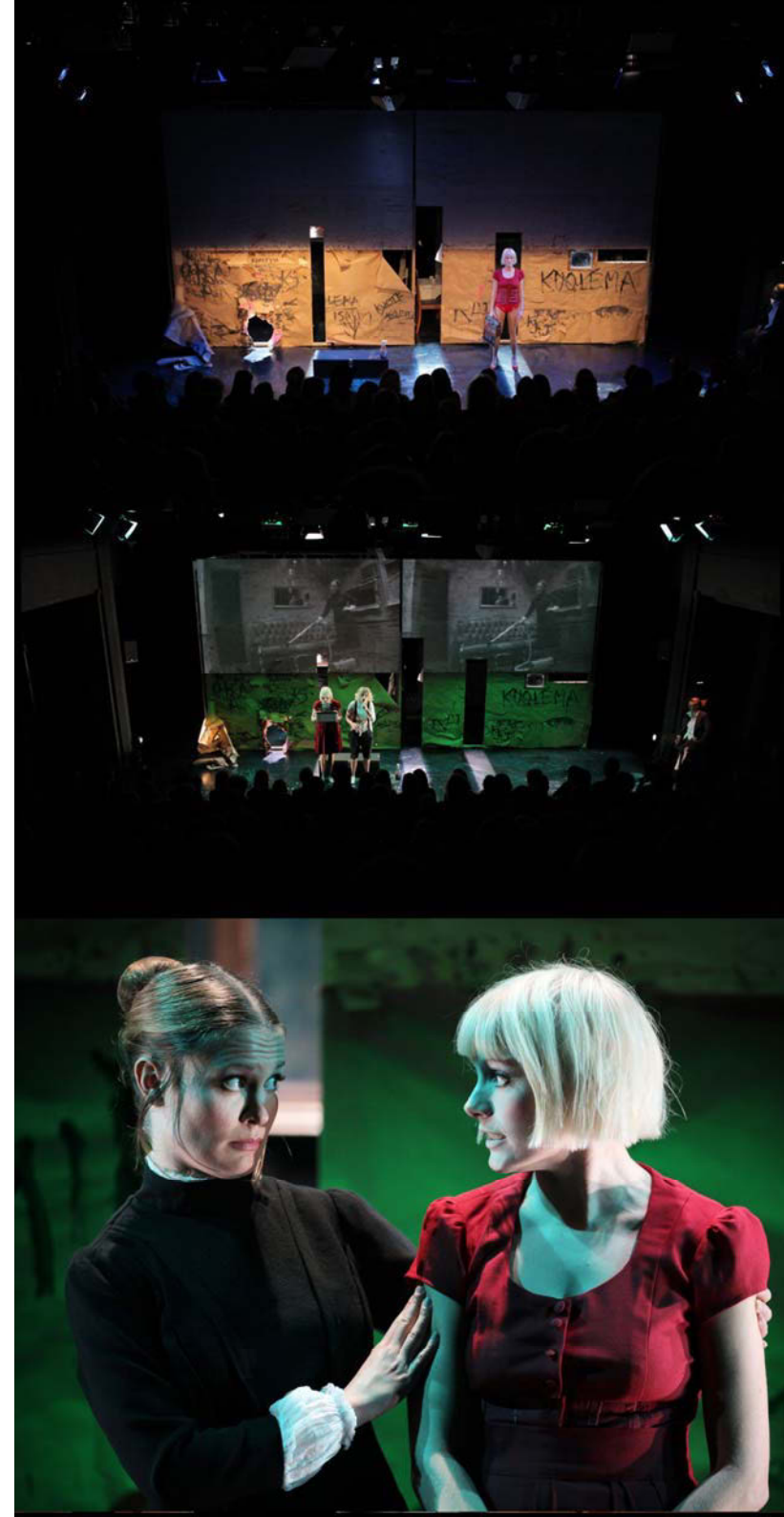
13 Henri Bergson, *Time and Free Will*, 10

tyksessä jossa leikimme mittakaavalla ja huonekalut näyttämöllä on suurennettu lasten kokemaan mittakaavaan, ei tavoitteena ole esittää kuvaa matemaattisesta mittakaavasta, vaan automaattisesti luotamme, että katsoja kuvittelee itsensä siihen maailmaan, siihen mittakaavaan ja jakaa sen lapsenomaisen kokemuksen.

Henri Bergsonin mukaan arkkitehtuurin pysäytetty rytmikka liikuttaa sieluumme, muodostaa kuvia ja muistuttaa tietoisuuttamme havainnoistamme. Persoonallisuutemme tulee kosketetuksi ja se synnyttää tunteiden vuorovaikutusta.<sup>13</sup> Siinä miten Henri Bergson runollisesti lähestyy arkkitehtuuria, nousee esille huomio siitä, miten me kuvittelemme talon. Talolla on tässä runollisessa tulkinnessa keskittyneen, rauhallisen olennon luonne.<sup>14</sup>

Gaston Bachelard tutkii ja kirjoittaa runollisesta kuvittelusta. Kuvittelun keinoin hän pohtii sitä, millaisia merkkejä, runollisia kuvia ja tuntemuksia nimenomaan *talo* herättää meissä. Talo edustaa hänelle uneksinnan paikka ja suojaisaa ja rajattua tilaa jonka voimme kuvitella ottavamme omaksemme, ja johon voimme heijastaa unelmiamme ja toiveitamme. Me sijoitamme itsemme sen sisään ja peilaamme muistojamme siihen. Bachelard pohtii, miten ta-

14 Gaston Bachelard, *Tilan Poetiikka*, 98





lostasta muodostuu meille olento joka tarjoaa yhtä aikaa joukon hajanaisia kuvia ja kuvien kokonaisuuden. Kuvittelu lisää todellisen nähtävän talon luonnetta ja antaa sille arvolatauksen. Talo kokoaa itseensä mielikuvia jotka antavat ihmiselle joko todisteita pysyvyydestä tai ainakin harkakuvan siitä.<sup>15</sup>

### Kestosta

*Broken Heart Storyn* suuri laatikko oli rajattu kahteen osaan joiden kummankin puolen etupinnalla oli projisointipinta. Kaksi puolta, kaksi henkilöä, kaksi projisointipintaa. Sielu ja Kirjailija. Meille oli vain tirkistysreikä viipalemaisista pienistä aukoista sisälle *taloon*. Tarkempi näkymä sen sisältä tarjoutui live-videokuvalla. Videokuvassa tilasta nähtiin kohtauksittain eri suuntiin kuvattuja otoksia. Jokainen videolla kuvattu kuva Laatikon sisältä antoi hiukan edellisestä poikkeavan kuvan, ja Laatikon sisälle rajattu tila näyttäytyi rikkaampana ja monipuolisempana, kuin mitä sen saattoi kuvitella todellisuudessa olevan. Tä-

<sup>15</sup> Ibid, 74

män oli tarkoitus luoda Laatikon sisään arvoituksellinen, muuttuva ja sen fyysisiä mittasuhteita suurempi ”toinen todellisuus”.

Tuo ”toinen todellisuus” näyttäytyi meille videokuvissa paljastamatta koskaan Laatikon todellista, sisälle kätkeyttä rakennetta tai maisemaa kokonaisuudessaan. Videokuvassa laatikon kätkemä salaisuus purkautui vähitellen, samaan aikaan kun Kirjailija pyrki epätoivoisesti kohti ongelmansa ratkaisua. Tämä korosti salaisuuden merkitystä ja merkitsi Laatikon salaperäisen tilan symboloimaan Kirjailijalta kateissa olevaa vastausta. Jotakin oli piilotettu sekä meiltä että Kirjailijalta. Jotakin, joka tekisi kokijasta, Kirjailijasta yhtenäisen ja palauttaisi hänen Sielunsa ja mielenrauhansa.

Tätä kaipuuta ja lähes paniikinomaisen etsintää, tätä tunteen intensiteetin kasvua alleviivasi hyvin lähellä katsojamaa nouseva, lähes läpäisemätön laatikon pinta. Me olimme samassa asemassa kuin päähenkilö, samaistuttava kokija-Kirjailija, joka oli ymmällään laatikon muurimaisen pinnan edessä.

Tämä salaisuuden rajapinnan korostaminen teki Laatikosta tilassa *elefantin olohuoneessa*. Jotakin, jota ei voinut jättää huomiotta. Koska arvoituksen ratkaisu tuntui hetki hetkeltä olevan lähempänä, mutta ei koskaan saavutettavissa, odotuksen intensiteetti jatkoi kasvamistaan. Intensiteetti kasvoi, paniikinomainen mieliala ja yhä mahdottomammat, ja yhä unenomaisemmat kohtaukset tukivat sen kasvua. Katsoja oli pakotettu samaan tilaan, saman rajapinnan ulkopuolelle kuin kokija-Kirjailija. Tilaratkaisuun ei annettu helpotusta meille kenellekään – intensiteetin kesto venytettiin äärimmilleen, lähes sietämättömäksi.

Kirjailijalle laatikko on mysteeri, mutta sen sijaan Sielu tekee tarinan edetessä jopa kodin laatikon sisälle. Hänelle laatikon lainalaisuudet ovat tutummat ja hän on vapaampi liikkumaan sinne ja sieltä pois. Näytelmän lopulla, kun Sielun vapaus ajautuu umpikujaan, Kirjailija avaa Sielun huoneen seinän. Salaisuus paljastuu, koti rikkoutuu. Huone näyttäytyy meille ensimmäistä kertaa rosoisessa romantiikassaan, hieman rapistuneena, mutta vahvan värisenä ja rohkeasti koristeltuna. Kun Sielu hetken kuluttua päättää ottaa otteeseensa loppuratkaisun, hän puolestaan avaa laatikon jäljellä olevat seinät yksi kerrallaan. Kirjailija koti

paljastuu ja ensimmäistä kertaa kahden huoneen vastak-  
kaisuudet ovat meille katsomoon näkyvissä vastakkain.  
Laatikon koko sisältö avautui katsottavaksi. Kummankin  
henkilön huoneen kolme seinää muodosti yhden, fresko-  
maisena pitkän seinän. se, mikä aikaisemmin lepäsi ku-  
vittelun varassa ja oli sen vuoksi salaisuuden verhoamaa,  
tyhjäksi ja paljastui.

Laatikon rajan rikkoutuminen säästettiin aivan esityksen  
viimeisille minuuteille. Muutoksen voima alleviivasi lop-  
puratkaisua, jossa maailma avautui. Avautuminen oli lä-  
hes fyysinen kokemus. Piinaava, lähes hapettomaksi ve-  
nytetty kesto ja staattisuus puhkaistiin ja keuhkoihin virta-  
si happea. Tämän muutoksen fyysisyys oli ratkaisevaa.  
Se oli alleviivatusti hetkeen sidottu tilan kokeminen jonka  
esitys teki mahdolliseksi. Ja kokemus oli yhteinen katsojan  
ja esiintyjien Sielun, Kirjailijan ja Kuoron kesken.

*...KIRJAILIJA*

*Sinun pitää palata.*

*SIELU*

*Yritän tarttua puhelimeen ja soittaa apua, mutta samassa  
maisema muuttuu*

*SIELU*

*kaikki alkaa näyttää jotenkin erikoiselta.*

*KUORO*

*Talo näyttää nuhjuiselta, sohva näyttää kuluneelta, keittiön  
kaapissa on hyönteisiä ja naapurissa asuu köyhiä ihmisiä,  
telkkarista tulee formulaa,*

*SIELU*

*TÄÄLLÄ HAISEE IHAN BENSALTA!*

*KUORO*

*Parvekkeella on sammalta, räystäällä istuu puluja, ikkunasta  
näkyä nuhjuinen maisema,*

*SIELU*

*kaunis asuni on ihan haalea.*

*Onko tämä sittenkin vain vino talo kaupungin laidalla? Enkö  
olekaan onnellinen?*

*Tuho*

*KUORO*

*Värit alkavat haalistuvat.*

*Taivas on harmaa ja kukat pöydällä lakastuneita.*

*SIELU*

*Maali halkeilee seinistä. Laasti rapisee katosta. Talo murenee ympäriltä. Koko maisema sortuu. Nousee myrsky ja tuuli vie kaiken mukanaan.*

*KUORO*

*valokuvat kansioista,  
veneet satamista,  
kahvit kupeista,  
ja lautaset kaapista,  
kirjeet laatikoista,  
napit paidasta  
taulut seinältä  
sohvan salongista  
ja kukat ikkunalaudalta  
helmet kaulasta  
tuhkat takasta  
auton pihasta,  
ja miehen auton vierestä.*

*SIELU*

*HEI ÄLÄ MENE!*

*KUORO*

*koira katoaa, katto lentää taivaan tuuliin,  
kaksi pientä poikaa, joiden nimet alkavat aalla kävelevät tie-*

*hensä*

*yksi kokonainen maa vajoaa mereen ja poistuu kartalta, lentokoneet murskautuvat vuoristoon.*

*SIELU*

*Kaikkialla palaa ja katkeilleista vesijohdoista suihkuua vettä.*

*KUORO*

*Raunioissa pauhaa telkkari.*

*SIELU*

*Yritän tarrautua telkkariin viimeisillä voimillani, mutta myrsky on liian voimakas ja telkkari lipeää otteestani.*

*KUORO*

*Telkkari putoaa ja putoaa ja putoaa.*

*SIELU*

*En näe minne se katoaa. Jäljelle jäävät vain rauniot.*

*KUORO*

*Tuuli pyörittelee lattialla repaleista puhelinluettelon sivua.*

*SIELU*

*Istun tyhjässä talossa ja itken.*

*MISSÄ SINÄ OLET? EN VOI ELÄÄ ILMAN SINUA, TULE  
AUTTAMAAN MINUA! ...*

Loppu esityksessä oli surullinen, kuolemanpelkoinen ja yksinäinen. Loppuratkaisuna tilan hajoaminen oli tehokas, ja avautuminen teki tilaa myös uudenslaisille tunteille. Laatikon avautuminen ja paljastuminen muuttui sen lavasteeksi teatteritilassa. Salaisuus rikkoutui ja paljastui teatteritempuksi, mutta koska intensiteetin purkautuminen oli venytetty äärimilleen, antoi piinan päättyminen tilaa ilmalle, uudelle ja kokemukselle. Kesto ääripisteeseen venytettynä alleviivasi presenssiä, hetkellisyyttä ja kokemusta.

Keston kokemus on nykypäivän kiihkeän rytmin keskellä yksi merkittävimmistä keinoista manipuloida esityksen kokemuksellista aikaa. Koska havainnointi perustuu erojen tuottamaan rytmiin, tämän rytmin hidastaminen korostuu selvästi. Teatterillisena keinona kesto ei jäljittele tunnistettavaa rytmiä, vaan esitys *ottaa aikaa itselleen* ja *tallentaa aikaa itseensä*.<sup>16</sup> Lehmann nostaa esiin huomion, että kiihkeiden mediamuotojen keskellä teatteri saattaa osoittautua merkittäväksi keinoksi tämän ajallisen luonteen tarjoamisessa.

Kesto on hetkellisyyden kokemista ja aina henkilökohtainen kokemus.<sup>17</sup> Kesto on yksi oleellinen teatteritapahtu-

man tila-ajallisen kokemuksen tekijä. Installaatiotaiteessa käytetään termiä *teatterinomaisen*, kun minimalistinen teos ei viittaa johonkin toiseen tilaan tai aikaan, vaan huomioi osaksi katsomiskokemusta tilan ja katsomistapahtuman. Silloin oleelliseksi katsomistapahtumassa nousee aika, joka teoksen äärellä vietetään. Teos pyytää katsojalta aikaa tullakseen koetuksi, ja siihen viitataan teoksen *kestolla*. Teatteriesitys tapahtuu jaettuna läsnäolona tilassa ja määrittyy ajallisesti siitä syystä paljolti juuri keston, yhteisen tilanteen kautta.<sup>18</sup>

Sen lisäksi, että kesto on ajan havainnoinnin keskeinen tekijä, se luonnehtii tunteiden intensiteetin laadullista ja määrällistä kasvua. Tunteet ovat muuntuvia. Sanomme, että meillä on kylmempi, olemme vähemmän ahdistuneita. Tunteet ovat myös olemukseltaan tilaa tarvitsevia. Meillä on myös tapana vakuuttaa, että jokin tunne toista tunnetta isompi, jokin numero toista numeroa suurempi, ja silloin aivan huomaamattamme vihjaamme tosistaan poikkeaviin tiloihin ja määriin, joissa pienempi sisältyy suurempaan.<sup>19</sup> Intensiteetin kasvaminen ehdottaa ajan kulumista ja tilan käyttämistä, ja niinpä kesto myös rakentaa intensiteettiä.

16 Hans-Thies Lehmann, *Draaman jälkeinen teatteri*, 309-310

17 Ibid, 301

18 Claire Bishop, *Installation Art, A Critical History*, 53

19 Henri Bergson, *Time and Free Will*, XI, 1-6

Tämän analyysin valossa voin sanoa, että esityksen aloituskuvaksi tuli valituksi väärä tilaratkaisu. Alussa toinen puoli tuon Laatikon etuseinästä oli avoinna. Kirjailija istui sisällä avautuneessa tilassa. Meille oli tärkeää esitystä tehdessä, että Kirjailijalla ja Sielulla olisi kummallakin oma tyyllinen ratkaisunsa, oma puolensa sydämessä, oma tilansa laatikossa. Koimme tärkeäksi alussa näyttää katsojille, kumpi puoli kuuluu Kirjailijalle ja antaa hänen ”omistaa” tuo tila hetken aikaa ja näytelmän alkaessa sulkea se häneltä. Hän *omisti* tilan hetken aikaa ja menetti sen heti kohta *salaisuudelle*. Täysin turhaan. Tulimme paljastaneeksi rajan taakse kätketyn suurimman salaisuuden, tilan rakenteen, mutta emme voittaneet tuolla eleellä mitään ratkaisevaa. Onnistuimme ainoastaan paljastamaan laatikon lavaste-*maisuu*den. Emme tarjonneet katsojalle todellista tapahtuman tai tunteen sävyttämää tilannetta, vaan tarjosimme kuvallisen ratkaisun. Siitä syystä ratkaisu jäi hahmottomaksi eikä se tarjonnut mahdollisuutta eläytymiseen. Se jäi prosessimme paniikkiratkaisuksi ja heikensi hetkeksi aikaa esityksen jännitteisen latauksen ja tilaratkaisun arvoituksellisuuden syntyä.

## Toistosta

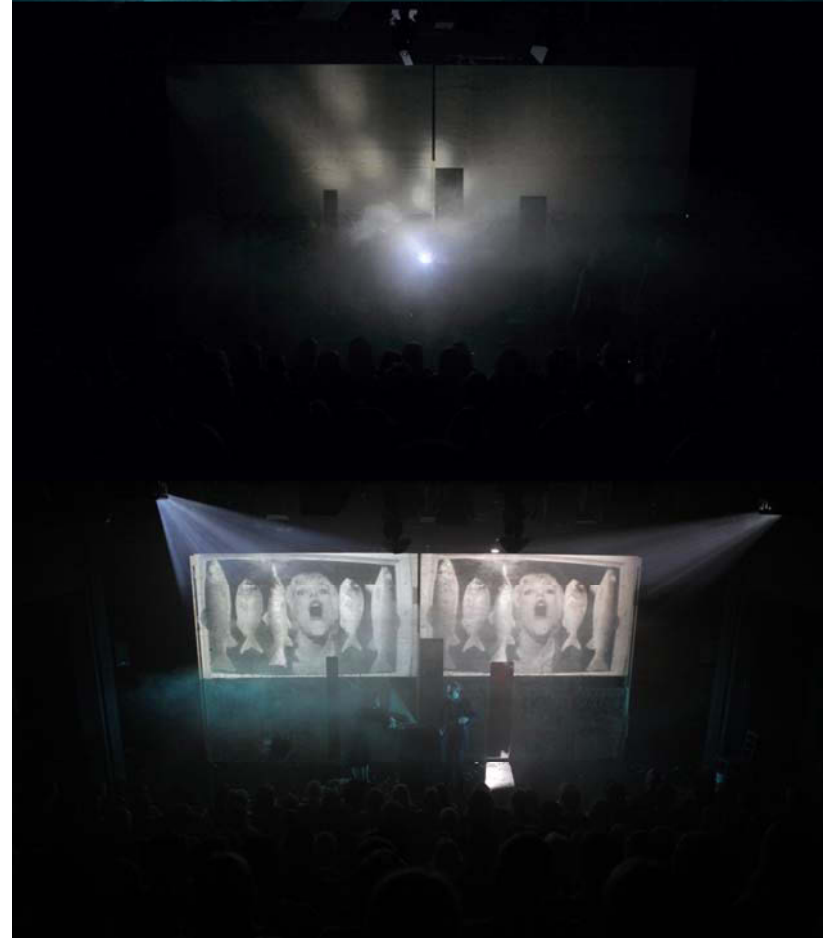
Esitys käytti hyväkseen monin eri tavoin toiston muotoa: kuoron puhe oli monistunutta puhetta. Tietyt kuvalliset vihjeet toistuivat sekä puheessa että näyttämöllä kuten sydän, sen symbolinen ilmitulo radiona, kirjoittamisen yrittäminen, joka näytti yhä uudelleen Kirjailijan henkisen lukon, umpikujan ja kuolemanpelon. Osin videon kuvakeronta monisti toiminnassa, puheessa ja teemassa toistuvia yksityiskohtia. Kuvavälähdyksissä saattoi näkyä toistuvasti vaikkapa kissamainen hahmo, jonka merkitys jäi yhdeksi ratkaisemattomaksi arvoitukseksi, mutta joka toiston eleenä rakensi rytmiä. Sielun pitkä pakomatka jaksotettiin välähdyksiksi pimeyttä ja näyttämötapahtumaa. Näyttämöllistä toistoa alleviivasi keskeytyksettä äänimaailma, joka herkin toistuvien eleiden ja elementtien piti yllä lähes epätarkkana kellona etenevää äänimaisemaa.

Koska laatikon rajapinta oli alleviivatusti keskeinen jännitettä luova tilaratkaisu, oli jokainen tuon rajan ylittävä tai näkyväksi tekevä tapahtuma merkittävä. Tuosta teosta, tai pikemmin ehkä eleestä muodostui esityksen rakenteessa toistuvaa. Toistuvaa oli yhä uudelleen videokuvan avulla tilaan kurkistaminen ja se, miten laatikosta purskahteli

etunäyttämön maailmaan välähdyksiä, yllätyksiä jotka olivat olemassa hetken ja palautuivat se jälkeen takaisin salaisuuksien maailmaan. Kuvallinen kerronta totutti meitä rytmiin, joka vähä vähältä näytti meille lisää salaisuuden ominaisuuksia. Tekona ja eleenä – vaikkakaan ei aina samanlaisina toistuvina kuvina – tuo kerronnan muoto oli ratkaiseva.

Esityksen keskeinen ominaisuus oli tämä lyhyiden kohtausten tiheä vyörytys. Lehmann kirjoittaa *ylenpalttisuudesta*, joka on muodon ääripiste ja vastakkainen *venyttämisen tyhjyydelle*.<sup>20</sup> Ylenpalttisuus tihentää näyttämöllistä aikaa esittelemällä kaoottisessa muodossa yhä uusia kuvia. Ne eivät tunnu liittyvän johdonmukaisesti mihinkään. Kuvien ylenpalttinen runsaus ikään kuin toistaa itseään, ja synnyttää mielikuvan paikallaan pysymisestä, toistuvuudesta. Toistoa käytettiin esityksessä intensiteetin kasvun ja keston havaittavaksi tekemiseen. Esityksessä tämä elementti liittyi vahvasti jatkuvaan muistoihin palaamiseen jaepätoivoisen etsinnän paikallaan junnaavaan, painostavaan tunnelmaan. Tämä toistuvuus korosti äärimmilleen venytettyä sulkeutuneen tilan intensiteettiä. Tila ja aika, molemmat tuntuivat jumittuvan paikoilleen.

20 Hans-Thies Lehmann, *Draaman jälkeinen teatteri*, 160-161





Kirjailija pysyttelee laatikon ulkopuolella. Sielu sen sijaan tulee vähitellen esitellyksi nimenomaan laatikon sisällä piileskelevänä hahmona. Myöhemmin tarinan edetessä Sielu tekee jopa kodin laatikon sisälle. Kuvittelisimmeko laatikon sydämeksi, jossa Sielu asustaa? Korostimme alkuun kovin vahvasti Kirjailijan ja laatikon jännitteistä suhdetta. Sielun astuttua näyttämölle ja ryhtyessä johdattelemaan tarinan kulkua, jäi hieman epäselväksi tämän uuden hahmon ja laatikon jännitteisen seinäpinnan suhde. Emme osanneet huomioida, että Sielun kyky kulkea edestakaisin, sisään ja ulos, ennakoi laatikon avautumista kokonaan ja muutti ratkaisevasti toistuvuuden luonnetta. Paikallaan junnaava koneisto liikahti eteenpäin. Olisimme kenties voineet hieman täsmällisemmin huomioida sen, miten tämän kaltainen virtaavuus muutti esityksen suhdetta sen kuvaamaan aikaan.

Toisto ei ole yksiselitteinen työkalu jännitteen rakentamisessa. Toisto ei voi olla läsnä huomiota herättämättä. Se muodostaa poikkeuksetta rytmiä ja muodostuu havaittavaksi, erottuu jonoina ja muotoutuu numeroiksi. Rythmi näyttäytyy huomioitavana yksityiskohtana ja se alkaa muodostaa omaa aikaa mittaavaa rakennettaan. Se alkaa siis tuntua pitkältä. Kestoltaan äärimmilleen venytetty kaaos-tila korostui toistuvilla aksenteilla ja ne siirsivät huomion

myös ajan laskemiseen. Se, miten toisto korosti sisällölli-  
siä elementtejä, oli kokonaisuuden ja lopun avautumisen  
kannalta tärkeää, ja pitkiltäkin tuntuvat toistot hyväk-  
sytettiin loppukohtauksia tukevana ratkaisuna.

## Etäisyydet ja läheisyydet

### *KIRJAILIJA*

*”Antakaas, kun kerron miten päädyin tähän. ...”*

Broken Heart Story alkaa tällä pyynnöllä. Tästä aloitukses-  
ta eteenpäin olemme tietoisia meille ehdotetusta roolista.  
Se tehdään suoraan, piilottamatta. Me tulemme kuule-  
maan tarinan, ja meitä on pyydetty katsomaan se. Suo-  
ran pyynnön myötä ymmärrämme kenen kokemusta tulki-  
taan ja sen, että kanssamme halutaan jakaa kokemus ta-  
pahtumien kulusta. Pyyntö muistuttaa meitä teatterin  
perustapahtumasta. Tämä pyyntö fokalisoii esityksen kat-  
somistavan, eli antaa havainnoinnille alkupisteen ja suun-  
nan ja kertoo, että meidän katseemme tarkastelee tapah-

tunutta.<sup>21</sup> Teatterikatsojan roolin korostaminen on katso-  
jille ehdotettu näkökulma ja esityksen lukutapa. Pyyntö  
ilmoittaa, että kyse on esityksestä. Esitys on teatteria.  
Mutta se, että tulimme tietoiseksi teatterin keinoista, ei  
toivottavasti tässä tapahtumien koukuttavassa vauhdissa  
estänyt eläytymästä esityksen illuusioon nyt-hetkestä.

### *TARJOILIJA*

*Mikä hätänä?*

### *KIRJAILIJA*

*Mitä tämä kaikki oikein tarkoittaa?*

*Onko tällä jotakin tekemistä hänen kanssaan?*

Kirjailija on epätoivoinen. Kertomisen avulla hän yrittää  
saada kaoottista mieltään järjestykseen. Tila tukee tätä  
hämmennystä, sillä katsoja näkee näyttämön yhtä ta-  
voittamattomana, unenomaisena ja sirpaleisena kuin Kir-  
jailija. Kaikille meille Laatikon rajaamasta tilasta näkyi vain  
otteita yhä hurjemmilla kierroksilla käyvästä kohtausten  
unenomaisesta vyörystä. Me katsoimme tapahtumia Kir-  
jailijan perspektiivistä. Meillä ei ollut muuta vaihtoehtoa  
kuin kulkea mukana. Koska tehtävä oli katsojalle selkeä,  
ja hän jakoi saman tiedon kuin häntä johdattelleva Kirjaili-  
ja esitys pyrki antautumaan helposti jaettavaksi. Yhteisen

21 Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre, The Locus of Look-  
ing*, 29-31

jakamisen kohteena teoksessa on suuressa osassa hämmennys. Me olemme hämmentyneitä, yhdessä. Siitä huolimatta, että esitys on selkeän teatraalinen, rakennettu ja jopa varieteen lailla provosoivan keinotekoinen.

Maisemallisesti esityksen näyttämökuva asettui vasten suoraa, muurimaista seinää ja siitä puuttui suora näkyvyys syvään teatteritilaan. Videokuva projisoi pintaan kuvastoa laatikon sisältä, salaisuuden rajaamasta tilasta. En kuitenkaan koe, että tuo materiaali loisi tilaan kuvitelman rinnakkaisesta ajasta ja paikasta ”jossain toisaalla”. Pikemminkin laatikon sisältä pursuava materiaali näytti olevan jopa vahvemmin kiinni näyttämön tapahtumissa ja ajoittain jopa johdattelevan niitä. Voimakkaimmin tilaratkaisussa oli läsnä laatikon ja katsomon välinen tila, mahdollisimman lähellä yleisöä. Sen pyrki olemaan kiinni tässä paikassa, juuri nyt.

Perspektiivi mukailee käsitystämme etäisyyksistä. Etäisyyksiin ja suuntiin sitoutuu jokaisessa kulttuurissa omanlaisiaanmielikuvia ajasta ja paikasta: tuolla kaukana tulevaisuudessa... tässä ja nyt. James Thoureau'n kirja Kävelemisen taito<sup>22</sup> perustuu kirkkaasti 1800-luvun kulttuuriseen ajatteluun. Käveleminen, joka vertautuu puhtaaseen maalaiselämään, on arvokas tapa kokea maailmaa. Mutta en-

nen kaikkea Thoureau'n kirjassa käveleminen kohti länttä, kohti uutta, kohti sitä, mihin aurinkokin tekee jokapäiväisen matkansa, on antautumista tulevaisuudelle. Käveleminen kohti itää on uppoutumista vanhaan, taantumuksellista ja pysähtynyttä. Käveleminen kohti itää ei ole edes oikeaa liikettä, se matkaa menneisyyteen, usvaan ja tietämättömyyteen. Mikä määrä oletuksia ja arvotusta! Mutta kaikesta on kuultavissa kulttuurinen yhteys: Amerikan valloitus oli tulevaisuuden rakentamista.

Katse kaukaisuuteen tulee esille myös länsimaalaisessa maalaustaiteen keskeisperspektiivissä, jossa pakopiste määrittelee jossain toisaalla, toisessa ajassa olevan rinnakkaisen maailman. Tuo kaukaisuus asettuu vastakohtaksi tässä ja nyt koettavissa olevalle. 1800-luvun estetiikan mukaan oli lähes säännönmukaista esittää maisema, missä katse saattoi levätä ja löytää sisältöä menneisyydestä, tulevaisuudesta ja ikuisuudesta. Etäisyydet, tila ovat siis täynnä viitteitä tunteeseen ja kuvitelmaan ajan ja etäisyyksien yhteydestä.<sup>23</sup>

Perspektiivi tarkoittaa myös näkökulmaa, tai kehystä joka rajaa katsottavaksi valitun kohteen aivan kuin ikkuna rajaa maiseman – tai tekstin draama esityksen, näyttämö-

22 Henry David Thoureau, *Kävelemisen taito*23 Yi-Fu, Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experience*, 124

aukko esityksen tai esityksen kokonaisrakenteeseen esitystahtuman. Kuvataiteissa keskeisperspektiivin tarjoama kuva maailmasta päivitettiin, kun futurismi ja kubismi hylkäsivät sen ja kuvasivat kohdetta useasta eri suunnasta yhtäaikaisesti nähtynä. Ajallisen ulottuvuuden kuvaaminen kuvataiteissa laajeni. 1960-luvulla, kun politiikka ja tasa-arvo tulivat huomionarvoisiksi, korostui perspektiivin merkitys sisältöön. Yksilön kokemus maailmasta sai enemmän painoarvoa: keskeisperspektiivi koettiin sellaiseksi, joka jättää katsojan omat, havainnoinnissa syntyvät kokemukset huomioimatta ja tarjoaa sen sijaan vain yhden jo valmiiksi valitun näkökulman, yhden lukutavan. Alkoi kiista siitä, kenen tuo näkökulma ja sen tarjoama lukutapa olivat.

Kuvataiteissa yksilön vapaus tuli tärkeäksi tavoitteeksi katsojan kokemukselle ja alettiin kiinnittää enemmän huomiota siihen, kenen näkökulma taiteessa nostettiin keskeiseksi. Ei ainoastaan kuvallisesti, vaan myös sisällöllisesti. Ei ollut vain yhtä näkökulmaa, josta kaiken saattaisi nähdä yhdellä katsomiskerralla.<sup>24</sup> Kyse oli perspektiivin hajauttamisesta. Sisällöllisesti tämä tarkoitti sitä, että tilateoksen oli mahdollista muodostua osasista, jotka jopa usean vuoden ajanjaksolla tuottivat uutta tietoa. Täl-

lainen on esimerkiksi Mary Kelleyn *Post-Partum Documents 1973-79* jossa taiteilija toi näkyville äidin ja lapsen suhteen muuttumisen lapsen kasvaessa omaksi persoonakseen. Sisältö oli ripoteltu kuudelle vuodelle. Taiteilija ei halunnut tarjota väitettä, että kohde olisi ollut läpivaikeissa yhdellä katseella. Hämmennys oli osa teoksen vastaanottoa. Se oli myös osa teosta, sillä tekijäkään ei voinut tietää valmiin tilateoksen lopputulosta. Hämmennyksestä tuli tärkeä osa vastaanottoa, koska se oli yhteiseksi jaettavaksi tarjottu kokemus.

Perspektiivin kritiikki laajeni kuvataiteista kaikkeen kulttuuriin; maalaustaiteeseen, tilataiteeseen, teatteriin.<sup>25</sup> Esityksen kokemuksellisuus ja vapaus itsenäiseen, persoonalliseen tulkintaan maailmasta, monimuotoiseen kokemiseen niin taiteen tekemisessä kuin sen vastaanotossa tuli vähitellen yhä tärkeämmäksi. Koettiin jossain määrin jopa katsojaa etäännyttävänä, jos esityksen valittu näkökulma oli voimakkaasti esillä ja näyttämöaukko muistutti jatkuvasti teatteritapahtumasta. Teatterin frontaalisuutta kritisoitiin, koska se määritteli katsojan näkökulman alisteiseksi teatterin lainalaisuuksille. Richard Schechner kehitti 1960-luvun tasa-arvoistavan vallankumouksen keskellä termin *Environmental Theatre*,<sup>26</sup> jonka Arlander suo-

24 Claire Bishop, *Installation Art, A Critical History*, 35-36

25 Ibid, 48-67

26 Richard Schechner, *6 Axioms for Environmental Theatre*, 41-64

27 Annette Arlander, *Esitys tilana*, 33, 36



mensi ympäristönomaiseksi teatteriksi.<sup>27</sup> Tavoitteena oli purkaa frontaalisuus, näyttämön ja katsomon väliset rajat ja sulauttaa kokemus yhteiseksi. Pyrkimys oli kohti maisemallista teatteria, jossa katsojalla olisi mahdollisuus upottautua esitykseen koko kehollaan, kaikella vastaanottavuudellaan.

Maaike Bleeker muistuttaa, että katsominen on kaikissa tapauksissa *aina* kulttuurista tapahtumaa, ja perustuu sopimukseen teoksen/tekijän ja katsojan/kokijan välillä.<sup>28</sup> Keskeisperspektiivi oli kulttuuriin sidottu tapa kertoa, mistä lähtökohdista teosta halutaan katsottavan, ja sen tavoite oli voimistaa täällä- ja nyt- kokemusta. Teatterin taustakankaalle maalattu maisema kertoi etäisyyksistä ja sen keskeisin merkitys on ollut korostaa kokemusta tässä paikassa, juuri nyt tapahtuvasta esityksestä ja asettaa se vasten taustakuvan toista aikaa ja paikkaa. Kulttuurista tietoa on, että sekä tekijä että katsoja ovat tietoisia näistä keinoista ja tavoitteista.<sup>29</sup> Kriitiikin ja murroksen myötä tapahtunut perspektiivin hajauttaminenkin on osa katsomisen kulttuuria, josta katsoja on tietoinen. Kyse on valinnoista, josta käsin katsojan halutaan teosta lähestyvän. Bleeker osoittaa, että samoin kuin perspektiivi - tai draaman tai frontaalisuuden tarjoama kehys - niin draaman jälkeisessä

28 Maaike Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 12-15

29 *Ibid*, 12-18

teatterissa teatteritapahtuma itsessään ehdottaa lukutapa ja ”kehystä” esitykselle. Molemmat ehdottavat katsojalle lähestymisen suuntaa, joka katsojan on ymmärrettävä ja hyväksyttävä.<sup>30</sup>

Katsoja voi heittäytyä teoksen maailmaan yhtä lailla ehdoitta riippumatta siitä, onko teos uskottavasti todellisuutta toisintava, ympäristönomainen ja osallistava vai teatterin toimintamekanismein leikittelevä. Mikä tahansa muoto voi toimia siten, että katsojan tarkkaileva huomio itsestään katsomassa katoaa.<sup>31</sup> Bleeker haluaa huomioida, että katsoja on lähtökohtaisesti altis suostumaan lähtökohtiin ja halukas ottamaan vastaan ja imeytymään teoksen maailmaan. Katsoja voi aina jättäytyä teoksen ulkopuolelle, mutta koska Bleeker ehdottaa, että katsoja on lähtökohtaisesti altis ottamaan vastaan teoksen tarjotun lähestymistavan eikä jättäytymään sen ulkopuolelle, focolisaatio, näkökulman merkitseminen toimii siitä syystä myös katsojaa esitykseen imeyttäen. Teos ehdottaa lähestymistapaa, ja katsoja hyväksyy leikin säännöt, koska lähtökohtaisesti on altis imeytymään sisään tarjottuun rooliin ja teoksen maailmaan.<sup>32</sup> Tämä imeytyminen on tärkeää, koska se tekee yhteisestä ajasta ja havainnoinnista teoksen äärellä kokemuksellista.

30 Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 32-38

31 Ibid, 34-35

## Videokuvan kokemuksellisuudesta

Olen useaan otteeseen viitannut videokuvien laatikon sisältä välitettyyn, myyttisen ja unenomaisesti vaihtuvaan maailmaan. Videokerronta oli merkityksellinen sekä tilaratkaisun että visuaalisen ilmeen rakentamisessa ja livekuvauksella ja videoprojisoinnilla oli suuri kerronnallinen ja emotionaalinen painoarvo. Esitysratkaisut, joissa video on osana teatteriesitystä, ovat saaneet aikaan vilkasta keskustelua. Haluan pohtia tätä kritiikkiä hieman tarkemmin, koska kritiikin kohteena on erityisesti ollut projisoinnin kankeus asettua samaan *kokemukselliseen* tilaan kuin katsoja ja muu näyttämön maailma.

Esseekokoelmassaan *Looking into Abyss* Arnold Aronson ottaa kantaa teknologian vyörymiseen teatterin näyttämölle. Hän ei näe mitään mahdollisuuksia sille, että projisointi kuvapintaa voisi missään olosuhteissa palvella esityksen tarkoitusta ja toimia näyttämöllä. Hän näkee videoiden kuvakielen poikkeavan niin rajulla tavalla teatterin merkitysten kielestä, että niitä on mahdotonta yhdistää onnistuneesti. Hänen esseensä on vuodelta 2000. Päivitystä ja sopeutumista projisointiin on arvatenkin tapahtunut puolin ja toisin tuon vuoden jälkeen, mutta hänen pe-

32 Ibid, 20-23

rustelunsa ovat varsin tuttuja ja useinkin kuultujen mielipiteiden joukossa. Siitä syystä käytän joitakin niistä pohjustuksena.

Aronsonin perustelut jakaantuvat kolmeen suuntaan; siihen miten silmä havaitsee, miten mieli tulkitsee ja miten näkemys kuvasta muodostuu, eli millaisen kulttuurisen informaation läpi viestiä tulkitaan. Aronsonille teatterin näyttämöllinen kieli esittää merkit merkkeinä. Niinpä vaikkapa ihminen ja tuoli latautuvat esityksessä merkityksillä, jossa ne esittävät itseään saman olemassaolon ja mittakaavan kolmiulotteisessa tilassa. Videokuvalla tätä ei voisi koskaan olla. Kuvan kaksiulotteisuus tekee sen Aronsonin mukaan mahdottomaksi. Videokuva ei voi asettua samaan merkitysten asetelmaan yhdessä todellisten asioiden kanssa.

Lisäksi näyttämöllinen tila ehdottaa katsojalle sekä tilaa että aikaa. Katsoessamme näyttämöä miellämme sen kuuluvaksi kanssamme samaan tila-aikaan ja esitys tapahtuu tässä yhteisessä, jaetussa todellisuudessa. Aronsonin kokemuksen mukaan projisoitu kuva on tallennettu toisena aikana ja parhaimmillaankin hetkessä videoitu materiaali toistuu projisoinnissa viiveellä ja pysyy siitä syystä aina hiukan eri rytmisissä muun esityksen kanssa. Video tallentaa ja

vangitsee aikaa ja on siitä syystä katsojille hämmentävää. Projisointi edustaa *dislokaatiota*, tilallista ja ajallista siirtymää. Se ei voisi koskaan olla osa sitä samaa ajan ja paikan kokemusta, jossa katsoja tiedostaa kaiken muun olevan käsin kosketeltavasti läsnä.

Aronsonin mukaan videon tila ja aika eivät voi olla samoja näyttämöllisen tilanteen kanssa – koskaan - vaan video tekee tila-aika jatkuvuudesta abstraktion ja tuottaa näyttämölle ainoastaan kerronnallisia efektejä. Videolla on oma aikasidonnaisuutensa. Aronson kaipaa videokuvaalta tilallista jatkuvuutta näyttämön välille.<sup>33</sup> Tässä hän näkee videokuvan ainoan mahdollisuuden näyttämöllä toisintaa ja todentaa jo näyttämöllä olevaa. Hän kaipaa sitä, että videokuvan voisi asettaa näyttämötilaan vaivattomaksi jatkumoksi. Ei siis niin, että väline tarjoaisi näyttämötilassa jotain omintakeista ja välineelle itselleen ominaista, vaan siten, että video voisi edes yrittää liimautua tilan ja ajan jatkumoksi ja lähentyä esityksen tilaa ja aikaa niin videokuvan mittakaavassa kuin kerronnassakin. Toki videokerronta *Broken Heart Storyssa* teki osin juuri näin. Se toisinsi näyttämöllä olevaa tilaa ja aikaa, mutta kieltäytyi silti asettumasta samaan mittakaavaan tai samaan kerronnalliseen muotoon.

33 Arnold Aronson, *Looking into Abyss*, 86-96

Aronson tulkitsee videokuvaa elokuvallisena, rajattuna kuvana joka teatteriesityksessä projisoidaan osaksi teatterin maailmaa, teatterin kehityksen sisälle. Tätä yhdistelmää hän pitää mahdottomana, sillä teatterin kehys tarjoaa meille tulkinnan ja näkökulman kun taas projisoitu kuva avautuu loputtomuuteen, joka rikkoo todellisen maailman tilan ja ajan lakeja. Aronson ohittaa sen, mitä havainnoista on ymmärretty – nimenomaan sen että havainto on moniulotteinen ja monisävytteinen kokemus - ja tiivistää väitteensä kolmeen määrittelyyn. Ikään kuin silmä näkisi, ajatus ajattelisi ja mieli lopuksi viimeistelisi havainnon kieltomalla sen kulttuuriseen huopaan.<sup>34</sup>

*Broken Heart Storyssa* videokerronta tulkitsee kohtalonomaista kaoottisuutta, joka oli henkilöiden hallitsemattomissa. Tämä hallitsemattomuus ja henkilöiden ulkopuolisen voiman mahti oli teokselle välttämätön, jotta yhä uudelleen itseensä kiertyvä ja takaisin palautuva kaos osoittautui maailmaksi, hallitsemattomaksi, eikä henkilöhahmojen ominaisuudeksi. Videolla on oma aikatasonsa. Kuten muistin jatkuva *looppaaminen* kohtauksissa, joiden merkitys jäi koko ajan avoimeksi, videon virtuaalisuuden saattoi tulkita muistin ja aikaan palaamisen tavaksi. Se, että videokerronta oli ”näyttämön merkkien merkitystasojen” ulkopuolella, oli sen vuoksi välttämätöntä. En ole

34 Arnold Aronson, *Looking into Abyss*, 86-96

samaa mieltä Aronsonin kanssa siitä, että näyttämön on aina toimittava uskollisena omalle toimintaympäristölleen. Koko näyttämön luonne todellisuutta vastaavine merkkeineen voi olla vain yksi osa kerronnan tasoa, ja video voi rakentaa oman suhteensa siihen. Uskon, että voimme ottaa vastaan paljon monikerroksisempaa tulkintaa näyttämön merkkielestä.

Alva Noë käsittelee kaksiulotteisen kuvan hahmottamista teoksessaan *Varieties of Presence*.<sup>35</sup> Hän viimeistelee varsin kirkkaaksi sen ajatuksen, ettei kaksiulotteisen kuvan katsominen ole koskaan vain kuvan katsomista. Se on näkemistä, ymmärtämistä, mielikuvittelua ja vuorovaikutusta. Emme ainoastaan näe jotakin jossakin, vaan näemme aina itsestämme käsin ja täydennämme näkemämme kokonaisuudeksi ja osaksi sitä maailmaa mitä asutamme. Aivan samoin kuin ymmärrämme, että perspektiiviharhat, pienet lentokoneet, soikeat pyörät, ja muut omituiset kappaleet ympärillämme eivät *oikeasti* ole sellaisia.

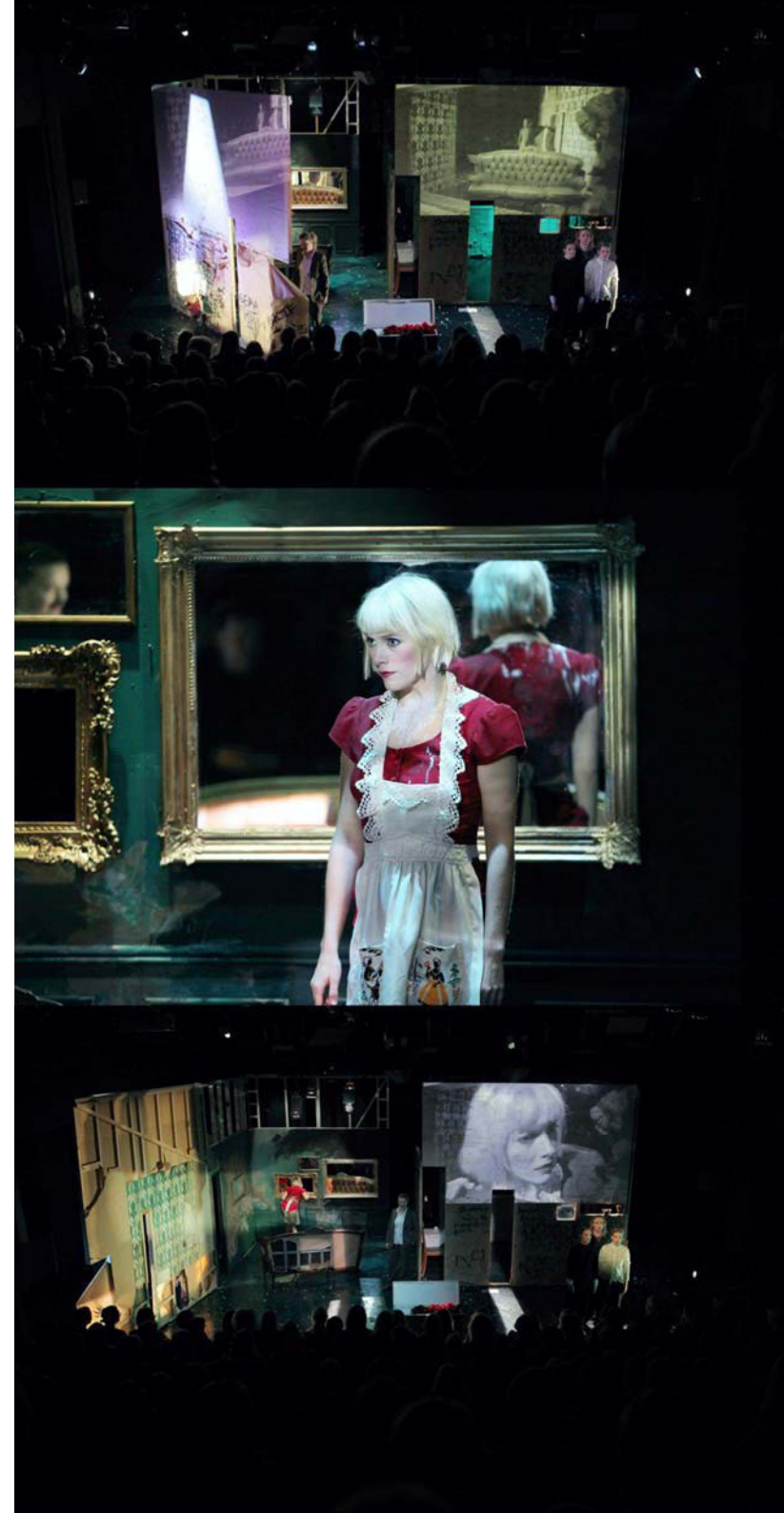
Roland Barthesille elokuvallisuus tarkoittaa kuvan rajausta laajemman tilan ja maailman olemassaoloa. Elokuvan kuvat ovat välähdyksiä kameran silmän ohi liukuvista tapahtumista ja elokuvan tila on siksi paljon kuvansa reuno-

35 Alva Noë, *Varieties of Presence*, 82

ja suurempaa. Projisoidun kuvan kaksiulotteisuus on tästä syystä vain näennäinen. Barthes nimeää elokuvan ominaisuuden jatkaa elämäänsä valkokankaan reunojen ulkopuolella "sokeaksi kentäksi", joka lataa elämää kuvassa näkyvään. Sokean kentän synnyttää "punctum" - pistävä, kaiken läpäisevä kuvan koskettavuus. Tuo koskettavuus herättää eloon katsojan, ja sitä kautta myös kuvan sisällä sen reunojen ulkopuolisen maailman.<sup>36</sup> Tämä väite herättää minulle kysymyksen, eikö näyttämön tapahtumat projisoituna ole juuri tuota rajattua todellisuutta, jonka koemme virtaavan kuvan rajausta laajempaan? Videoinnin avulla olisi siis mahdollista toisintaa katsojille näyttämöltä välittyvän tapahtuman latautuminen. Suhteessa tähän mielikuvittelun tasoon, Aronson lähestyy projisoinnin kuvapintaa varsin teknisesti.

Barthesin "punctum" on teoksen pistävä, kaiken läpäisevä kuvan koskettavuus. Sami Santaselle kosketetuksi tulemisessa olennaista ei ole fyysinen koskeminen, vaan aistein välittyvä *outouden kohtaaminen*. Tuon kohtaamisen hetkellä kosketuksen ei tarvitse olla fyysistä, taktiilia koskettamista, vaan se voi olla juuri tuo Barthesin mielen ja sielun "pisto". "Kohteesta kuin takaisin katsojaan "katsova", ylittävä ja koskettava osuma". Olennaista Santaselle on

36 Roland Barthes, *Camera Lucida*, 61-65



juuri tuo ”yllättävää kautta aavistamattomassa hetkessä tapahtuva koskettaminen.”<sup>37</sup> Kosketetuksi tulemiselle ei ole siis esteenä välineellisyys, vaan virtuaalinen teknologia saattaa jopa edesauttaa kosketetuksi tulemistä uudenaikaisena lähestymistapana.

Susan Sontagille kaikki taide on ensisijaisesti tietoisuuden hetki, pääsisäinen tapahtuma ja filmin välineellisyys tai teatterin esityksellisyys ovat vain keinoja kokemuksen rakentamiseksi, eikä kokemus synny ”niistä” vaan ”niiden kautta”.<sup>38</sup> Aronsonin kaipaamasta *merkitysten asetelmas- ta* poikkeaminen ei siis automaattisesti rikkoisi esityksen katsomiskokemusta. Susan Sontag muistuttaa Filippo Tommaso Marinettista, joka jo 1910 ja 1914 ehdotti teatteria synteetiksi kaikille taiteille. Simultaanisuus, tapahtumallisuus oli Marinettin idea futuristisesta estetiikasta, jossa samanaikaisuus synnyttää teatterillista synteesiä, pienintä mahdollista tila-ajallista tapahtumaa. Sontag nostaa esiin myös Richard Wagnerin, Antonin Artaudin ja John Cagen, jotka kaikki kuvittelivat teatterin totaalisuuden taiteeksi, joka sulatusuunin tavoin heijastaa aikaansa myös välineistöltään.<sup>39</sup>

Sontag siteeraa Allardyce Nicollin teesiä: ”kun astumme teatteriin, odotamme teatteria emmekä muuta”. Sontag kysyy mitä on teatteri-eikä-mikään-muu? Se on vanha käsite keinotekoisuudesta, kuten taide olisi koskaan mitään muuta kuin tehtyä? Aivan kuten jotkut taiteet olisivat keinotekoisia ja jotkin eivät? Nicollin mukaan teatterissa sen keinotekoisuus syntyy edessämme, kun taas kameran uskomme tallentavan ”elämän totuuden”, kamera ei valehtele vaan siinä on elämän totuus. Sontag kysyy eikö teatterin rituaali pyrikin juuri tuohon - sulauttamaan yhteen tehdyn, keinotekoisien ja tekemään siitä yhden totuuden, aidon kokemuksen?<sup>40</sup> Elokuvan luonteeseen liitetty ”elämän totuus” ja elokuvan dokumentaarinen luonne korostavat kameran luonnetta juuri nyt, käsillä olevan ajan alleviivaamiseen.

## Nyt-hetki, kokemus ja kosketetuksi tuleminen

... KIRJAILIJA

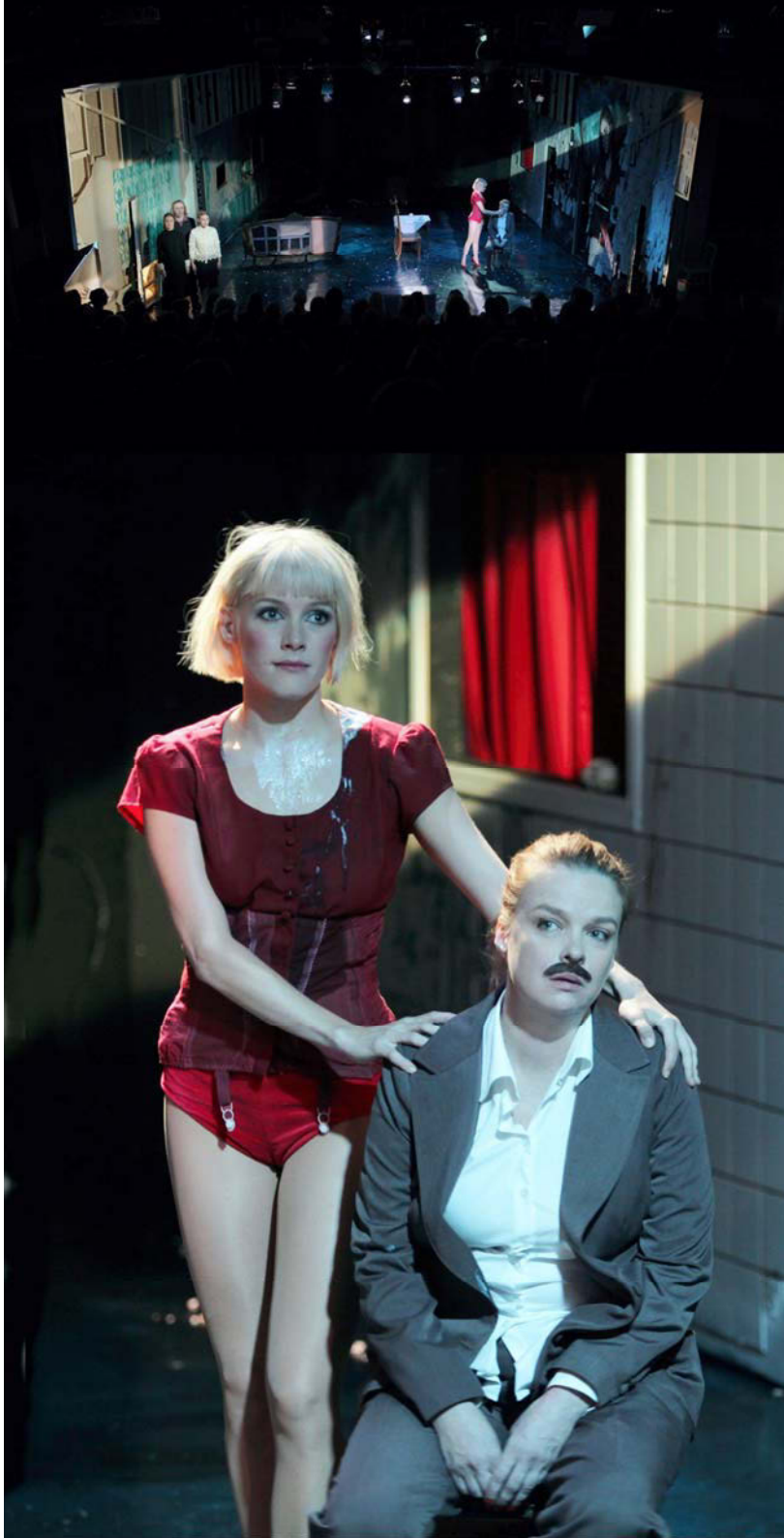
*Vettä alkaa valua asuntooni. Joudun asettelemaan puhelintuettelon sivuja lattialle. Miksi minua ei itketä? Tyhjä kuilu*

37 Kari Yli-Annala, *Kosketuksen Figuureja* ( Kulttuurilehti Mustekala)

38 Susan Sontag *Film and Theatre*, 31

39 Ibid, 34-36

40 Ibid, 30



*vain humisee tyhjiyttään. Sitten Beethoven antaa merkin orkesterille ja pysäyttää soiton. Hän katsoo minuun ja puhuu minulle.*

#### *BEETHOVEN*

*Teosta tehdessään taiteilijan tulee luopua kaikista tietoisista päätöksistään, etenkin esteettisellä tasolla. Taiteilijan on tehtävä päätöksiä vaistonvaraisesti. Taiteilija on välittäjä, joka etsii tietään ajan ja tilan labyrintissa. Myös katsojan on reagoitava teoksen materiaan vaistonvaraisesti, ei arvottaen. Näin tekijä ja katsoja synnyttävät yhdessä teoksen. Taideteos jää aina keskeneräiseksi. Teokseen jää aukkoja, jotka katsojan tulee täydentää. Taideteos on lahja, koska sen antaja ei odota vastaanottajalta mitään vastavuoroista suoritusta. LAHJAN VOI ANTAA VAIN ANTAMALLA ITSENSÄ.*

#### *KIRJAILIJA*

*En ole ihan varma mitä hän tarkoittaa. Konserttiviaat tuijottavat minua syyttävästi. Anteeksi, en minä pyytänyt häntä keskeyttämään...*

*Broken Heart Story* kuljetti yhtenä sisällöllisenä juonteenaan Kirjailijan ja Sielun kohtaloiden tarinassa taideteoksen synnyttämisen taakkaa. Se kosketti kysymystä siitä, millainen on oikea taiteilija, mitä oikean taideteoksen tekeminen edellyttää ja millaista vastaanottoa taide vaatii. Teatteri on osiansa kokonaisuus, ja siksi teatteriesityksen

kokemus muodostuu vasta esityksessä. Yhtä matkaa katsojan kanssa myös esityksen esiintyjät tavoittelevat hetkeen heittäytymistä, kokemuksen syntymistä. Kukin esitys muodostaa oman pienoismaailmansa, ulkopuolisen maailman vertauskuvan. Tässä pohdiskelussa keskipisteessä ollut esitys on toiminut minulle esimerkkinä kaikelle taiteelle yhteisestä, kokemuksellisuutta tavoittelevasta luonteesta.

### **Ajasta ja nyt-hetkestä**

Matemaattisena abstraktina ”nyt” on vain piste ajan ulottuvuudessa joka jakaa menneisyyden ja tulevan. Se mitä aika on ilmiönä ja mitä se on matemaattisesti, eroavat toisistaan vaikkapa juuri tuossa preesensin hetkellä. Matemaattisesti nyt voi olla hyvinkin tarkka laskennallinen piste, mutta ilmiönä ja kokemuksena se liukuu sekä tulevaisuuteen että menneisyyteen, ja tuntemukset ovat osin yhteenkuuluvia. Nykyhetki on kokemuksena toisenlainen kuin fyysikoiden mitattavissa oleva, *0.4-3.0 sekunnin* mittainen ”nyt”, sillä ajan havaitseminen on kokonaisuustilinen, tunteisiin sitoutunut tapahtuma ja nyt-hetkestä aina havaintojen verran jäljessä.<sup>41</sup>

41 Kai von Fieandt, *Havaitsemisen maailma*, 307- 309, 328-329

42 Elena Fell, *Duration, Temporality, Self ; Prospects for the Future of Bergonism*, 61

Filosofi Henri Bergson on tiivistänyt tuon kaiken fyysikoiden tiristämän tarkkuuden ytimekkäästi: ”Me voimme tietää kuinka kauan kestää kun sokeripala sulaa kuumaan veteen, mutta odotuksemme ei koskaan vastaa mitattua aikaa.” Aika ei ole siis sarja abstrakteja huomioita, vaan todellista, kehollisena kokemuksena havaittua tapahtumaa, jonka Bergson nimeää *keston* kokemukseksi.<sup>42</sup> Tai kuten Einstein asian ilmaisi: ajatus siitä, että aika olisi jaettavissa menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen on pelkkää illuusiota, sillä aika kietoutuu sarjaan muistia, merkityksiä, intuitiota, kuvia ja kaikkea muuta josta kokemuksemme todellisuudesta koostuu.<sup>43</sup> Nyt-hetkessä on siis läsnä niin menneisyys, nykyisyys kuin intuitiivinen tulevaisuus. Kokemus ajasta ei ole kellomaisen tarkka. Se on nestemäinen, vaihteleva ja vaikutuksille altis. Kokemuksellinen ajan kulku saattaa vaihdella fyysikaaliseen aikaan verrattuna todella väljissä kehyksissä, eikä tuo kokemuksellinen nyt ole koskaan tarkka, paikallaan, tai kaikille samanlainen. Keskeistä hetkellisyydessä on kokemus siitä.

### **Miten havainnot ajasta syntyvät**

Joitain ajatuksia havaitsemisesta ja ajan havaitsemisen yksityiskohdista voisin kuitenkin nostaa esiin, sillä niihin

43 Yuval Dolev, *Time and Realism: Metaphysical and Antimetaphysical Perspectives*, 2

kytkeytyy huomioita, joiden avulla kokemusta ajasta voidaan manipuloida. Havainnointi on kokonaisvaltaista ja kehollista läsnäoloa. Havaintojen muodostuminen ei ole ainoastaan näkemistä, vaikka näköaisti saakin usein runsaasti huomiota. Maurice Merleau-Pontyn filosofisen ja kauniin runollisen ajattelun mukaan havainnointi ei kuitenkaan koskaan ole vain yhdensuuntaista, sillä havaituksi tuleminen on sen toinen puoli ja samaan aikaan kun itse katsomme maailmaa, olemme aistittavia ja tietoisia itsestämme - jopa havainnoimme samaan aikaan itseämme – ja olemme tietoisia siitä, että me itse olemme havainnoinnin kohteena.<sup>44</sup>

*”... näkeminen on kiinni olioiden ympäristössä, siellä missä näkyvä alkaa nähdä, missä se tulee näkyväksi itselleen olioiden näkyvyyden myötä, missä aistivan ja aistitun erottamattomuus pysyy yllä kuin alkuvesi jääkiteessä.”*

*Maurice Merleau-Ponty*

Havainnointi ei siis ole vain katsomista ulos maailmaan, vaan se on tapa olla maailmassa läsnä. Aika jää meiltä näkymättömiin, mutta sen kulumisen tulee meille havaittavaksi muutosten sarjoina. Ajan kulumisen huomioiminen on havaintojen tiedostamista. Ajan kulumisen havainnoin-

ti on hieman tarkemmin määriteltynä liikkeen ja rytmin erottautumista. Se on murto-osa siitä havaintojen kokonaisuudesta jota hetki hetkeltä imuroimme itseemme. Staattisuus on tuon kokonaisuuden havainnoinnin keskeinen elementti ja muutoksien havaitsemisen lähtökohtana on tilanteessa staattisena säilyvä kehys: horisontti, maa, lattia, oma keho. Liikkeen havainnointi tuottaa rytmiä, joka muodostaa kokemuksen toistuvuudesta ja sitä kautta huomion ajan kulumisesta. Koko havaintovälineistömme on erityisen herkistynyt huomaamaan muutoksia kokonaistilanteessa, ja tuntemus ajan kulumisesta muodostuu kun havainnoimme muutosten tuottamaa rytmiä kokonaisuudessa. Ajan kulumisesta puhutaan vasta, kun huomaamme ajan kulun ja jaottelemme sen osiin. Ajan kulun tiedostaminen tuo meille tietoiseksi omat havaintomme, havaintojen subjektiivisuuden ja havaitsemisesta syntyvän viiveen nykyisyyden tavoittelussa.

Vaiheittain kertautuva reaktioiden vaihtelu muodostaa rytmiä, mutta se ja varsinainen *ajantaju* ovat kuitenkin eri asioita. *Ajantaju* on sisäinen kellomme, jonka mukaan aistimme tuntemuksia, kuulumattomia ja näkymättömiä rytmejä. Psykkiset tapahtumat saavat ulottuvuuden ajassa, niillä on kesto, kuten liiketapahtumilla, mutta minkä ta-

44 Maurice Merleau-Ponty, *Filosofisia kirjoituksia*, 422-423

hansa tapahtuman tai liikkeen kestoa ei havainnoida samalla tavalla. Aivan samoin kuin minkä tahansa tapahtuman tai liikkeen kestoa ei edes havaita. Tiedon tärkeys ja sen merkitys meille määrittelee sen, mihin tietoon keskitymme.

Se miten kokonaisuus ja muutokset siinä muodostuvat on kuitenkin suhteellista. Koska kaiken perustana on aistihavaintojen tuottama kokemus, ihmisten ajantajua voidaan manipuloida, ja tuntemusta ajan nopeudesta voidaan muunnella. Tila edustaa meille kehystä, josta käsin havainnoimme staattisuutta ja muutosta, etäisyyksiä. Säätelämällä näitä tilan ominaisuuksia tai tilan tuottamia mielikuvallisia vertauksia etäisyyksistä, voimme vaikuttaa kokemukseen ajasta.

### ***Kokemisesta***

*Kokemuksellisuus* on yleiskäsite niille moninaisille tavoille joilla henkilö suuntautuu kohti maailmaa, ymmärtää ja rakentaa todellisuutta.<sup>45</sup> Kokemus on tunteen ja ajattelun liitos. Siitä huolimatta että ne usein ymmärretään toisilleen vastakkaisiksi, ne ovat toisiaan ruokkivia ja täydentäviä.<sup>46</sup>

45 Yi-Fu, Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experience*, 9, 8

46 Ibid, 10

Kokeilemalla oppiminen alkaa lapsuudessa ja siksi se on perustavaa laatua maailman hahmottamisessa. Se, miten ojennan käteni rakentaa minulle ymmärrystä maailmasta. Se on minun suora tuntemukseni itseni ulkopuolisesta tilasta, jossa minulla on mahdollisuus liikkua. Eri aistein hahmottuvat tilakokemukset muistuttavat hyvin vähän toisiaan, mutta olennaista on niiden muodostama kokonaisuus.<sup>47</sup> Kokeminen tarjoaa meille tietoa meitä ympäröivästä maailmasta. Me kutsumme kokemukseksi sitä, miten olemme käyttäneet hyödyksi kokemisesta saatavaa tietoa. Vastaavasti kokemattomuudeksi nimitämme sitä, kun olemme jääneet paitsi kokemuksia. Kokeminen on siis verrattavissa Yi-Fu Tuanin mukaan pohjimmiltaan maailmasta oppimiseen ja hän näkee kokemuksen olevan se kaiken kattava termi, jolla rakennamme tietoisuutta todellisuudesta.<sup>48</sup>

Yi-Fun mukaan aika on osa tilallista hahmotuskykyämme ja suurelta osin alitajuista. Meillä on tilallinen ymmärrys koska me täytämme tilaa ja liikumme siinä, ja ajallinen, koska läpikäymme sarjoja jännittymisiä ja lepotiloja. Kokemuksen kautta oppiminen alkaa lapsuudessa ja siksi se on perustavaa laatua maailman hahmottamisessa. Kun ensimmäistä

47 Ibid , 15

48 Ibid, 8

49 Ibid, 19-33

kertaa elämämme aikana ojennamme kätemme ja tavoittelemme jotain kaukaisuudessa, saamme kokemuksen tilasta ja ajasta samaan aikaan. Tilasta, kun fyysinen, paikallaan olo on rajattu alueemme rikkoutuu ja ajasta jonka fyysinen ponnistuksemme kestää ennen lihasten palautumista rentoon tilaan.<sup>49</sup> Liikkeemme, joka antaa meille käsityksen tilallisuudesta on itsessään jännitteen tulos, ja tuo jännite tuntuu meille kestona ja tekee siihen käytetystä ajasta merkityksellistä.

Ajan ja paikan kokemuksellisuus kietoutuvat toisiinsa. Ne ovat meille jatkuvan havainnoinnin kohteena, ja me jäsenämme kaikkea ympärillämme keskeytyksettä.<sup>50</sup> Kunkin kokemus ”ojentautumisesta” maailmaa kohti on omanlaisensa. Tilan ja ajan kokemus on siis henkilökohtainen ja perustavaa laatua oleva. Siitä ensimmäisestä käden ojentamisesta tavoittelemaan jotakin kaukaisuudessa alkaa maailmankuvamme muovautuminen, ja tuon itseä ympäröivän tilan kokemuksellisuus on kaiken perustana.<sup>51</sup> Nämä yksittäiset kokemukset kerrostuvat ja muodostuvat – niin, juuri kokemukseksi. Kerros kerrokselta ne rakentuvat alitajuisiksi.

Sami Santanen määrittelee kosketetuksi tulemista Mika Elon toimittamassa artikkelikokoelmassa *Kosketuksen figureit*. Santanen kuvailee kosketuksen hetkeä, jossa havaintojemme kohdetta tarkasteltaessa emme koskaan voi yksiselitteisesti sulautua havaintojemme kohteeseen. Se jää meille aina osittain tuntemattomaksi ja siten myös uudeksi. Santasen mukaan kosketuksessa tapahtuu jotain, mikä ei ole suoraan aistittavissa. Uuden kohtaamisessa havaintomme yllättää meidät. Jotain on ehkä tapahtunut ”ikään kuin liian aikaisin”, jotta siihen ehdittäisiin vastata. ”Kokija voi tuntea jäävänsä itsensä ulkopuolelle ja kokemuksessa pesivä outous ravistelee”, kuten toimittaja Kari Yli-Annala tiivistää kulttuurilehti *Mustekalassa*.<sup>52</sup>

Huomioni kiinnittyi tuohon kokemuksen hetken kuvailuun ”ikään kuin liian aikaisin”. Se tiivistää kokemuksellisuuden ja kosketetuksi tulemisen aktiiviseksi hetkeksi. Kokemus on hetkessä tapahtuvaa vuorovaikutuksessa olemista ja maailmassa oppimista. Se tarkastelee aistein havaittavissa olevaa ja aisteilta piiloutuvaa, tunteen sävyttämää ehdotusta maailmasta. Minulle teatterin kokemuksellisuus pitää sisälään sen, että on tullut kosketetuksi.

50 Bergson, Henri: *Time and Free Will*, 88

51 Yi-Fu, Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experience*, 3-40

52 Kari Yli-Annala, *Kosketuksen Figureja* ( *Mustekala*, 2/15)

## ***Kosketetuksi tulemisesta***

*”Luonto rajoittuu ilmentämään tunteita, kun taas taide ehdottaa tunteita. Taide pyrkii siis vaikuttamaan tunteisiimme ennemminkin kuin ilmentämään tunteitamme.”*

*Henri Bergson*

Sarah Bay-Cheng viittaa esityksen kokemuksellisuudesta kirjailija Gertrud Steinin tulkintaan teatterin ”jatkuvan nykyhetken kokemuksesta”. Hänen mukaansa katsomiskokemukseen liittyy aina hermostuneisuutta, sillä ”katsojan tunnekokemus on aina hiukan edellä tai hiukan jäljessä todellisia tapahtumia mutta ei koskaan yhtäaikainen niiden kanssa.” Tässä ja nyt- osoittautuu harhaksi. Steinin omassa tulkinnassa tämä tulee esiin siinä tavassa, millä esitys avautuu ajallisten pisteiden kudelman, ikään kuin ajan voisi myös käsittää useiden pisteiden samanaikaisuutena, lähes kubistisena simultaanisuutena. Aika ei näyttäydäkään lineaarisena jatkumona, vaan pystysuorana tornina, jossa kaikki ajalliset pisteet ovat samanaikaisesti olemassa.<sup>53</sup> Aika on lopulta vain kokemukseen kietoutuvia asioiden suhteita.

53 S. Bay-Cheng, *Mapping Intermediality in Performance*, 87-88

## **Lopuksi**

Teatteritapahtuma merkitsee tekijöiden ja katsojien yhteistä, jaettavaa läsnäoloa. Minua kiinnosti tutkia, olisiko löydettävissä tilan suunnittelun työkaluja, joilla olisi mahdollista säädellä ja manipuloida kokemusta nyt-hetken ja hetkellisyyden läsnäolosta. Olen tehnyt maisterintyössäni havaintoja esitystilasta ja katsojien suhteesta tilan ratkaisuihin. Käsilläni oli myös teos, jonka olennaisena piirteenä oli ottaa katsoja mukaan esitykseen selkeästi määritellyssä teatterikatsojan roolissa. Suuren osan tästä roolista tuo esityksessä esiin tekstin sisältämä kehystilanne, sen esiin ohjaaminen, näyttelijöiden läsnäolevuus ja kontaktit katsojien kanssa. Huomasin tämän olevan ehkä voimakkaimmin katsojan asenteeseen vaikuttava tekijä suhteessa esityksen kokemiseen *tässä ja nyt*.

Lisäksi löysin esityksen materiaalista itselleni uusia nyt-hetken kokemusta vahvistavia, tilaan sitoutuvia piirteitä. En ollut aikaisemmin osannut mieltää symboliikkaa ja mielikuvittelua hyödyntäviä visuaalisia keinoja tilan *tapahtumallisuudeksi*. Symboliikka oli minulle sitoutunut ehkä lii-

kaakin merkitysten ja käsitteiden laajentamiseen ja sitä kautta se oli ollut läsnä ennemminkin ohjailemassa katsomista kohti toivottua informaatiota. Huomiot siitä, miten vahvasti mielikuvittelu ja vertauskuvat ovat kokemuksellisia ja tapahtumallisia, olivat piristäviä. Ajatusten harhailu omien mielikuvitusten reiteillä on osa havaintokokemusta ja liian ohjattu tai ohjeistettu huomiointi ei välttämättä kannusta heittäytymään.

Selkeästi ajantajua muokkaavia keinoja olivat keston ja toistoon liittyvät huomiot, jotka sellaisenaan eivät olleet minulle uusia tai yllättäviä. Niiden purkaminen osiksi oli kuitenkin terveellistä konkretiaa ja asetti ne yhteyteensä. Mielenkiintoista on ajan kokemuksen muovaaminen runsauden ja tiheyden ja vastaavasti suunnattoman hidastumisen kautta. Äärimmilleen vietyinä molemmat saavat ajalliset tasot kasautumaan, ja tilanteiden kietoutuminen toisiinsa vimmautuu.

Näkökulman ja perspektiivin pohdinnasta on minulle ollut runsaasti iloa maisterintyön jälkeenkin. Erityisesti siitä, millä tavoin perspektiivin hajoamisesta syntyvät ajatukset ovat olleet siirrettävissä useisiin töihin, joissa tila ja video-

kerronta yhdistyvät. Ajatukset näkökulman hajauttamisesta poikivat valtavasti mahdollisuuksia ajan ja tilan kerronnan pilkkomiseen, ja siihen, millä tavoin nämä kaikki voi jälleen kutoa yhteen. Huomaan omassa työskentelyssäni, miten suuresti pyrimme työryhmissä teosten tarinoiden pohjattomaan selkiyttämiseen ja avaamiseen. Ikään kuin emme luottaisi katsojan kykyyn antautua myös hämmennykselle, vaan hämmennys merkitsisi epävarmuutta ja esityksen heikkoutta. Sen sijaan hämmennykselle antautuminen saattaisi tuottaa aivan uusia mahdollisuuksia avata tilan merkityksiä uusin tavoin ja voisi tarjota katsojalle aikaa eläytyä vähitellen avautuvaan esitykseen.

Suhde näyttämölle juurtuvaan teknologiaan tuntuisi olevan nopeassakin muutoksessa. Virtuaalisen kokemuksellisuus ja koskettavuus on jo osa arkeamme, miksei siis näyttämökokemustamme. Video teosten osana on aina puhutellut minua. Projisoinnin kuvapinnan kaksiulotteisuus näyttämölle sijoitettuna on saanut ehkä eniten kritiikkiä kantaakseen. Kuvan kaksiulotteisuus ei automaattisesti tarkoita merkitystä tai sisältöä. Otin ilolla vastaan huomiot kaksiulotteisen projisointipinnan moniulotteisesta kyvystä avata tilaa ja aikaa. Jälkikäteen tulkittuna *Broken*

*Heart Storyn* kerronnassa yhä uudelleen muistikuviiin palautuminen ja toistuva, kuin pysähtyneeseen aikaan jumiin jääminen oli eräs versio simultaanisesta ajasta. Sitä emme osanneet huomioda riittävästi ennakkosuunnittelussa, mutta se osoittautui esityksessä merkittäväksi elementiksi hetkellisyyden alleviivaamisessa.

Mikään edellä määritelty *hetkellisyys* tai esityksen *kokemuksellisuus* ei ole ainutlaatuista vain tässä esityksessä. Kaikki tekijät löytyvät kaikista esityksistä jossain muodossa. Niiden merkitykselliseksi tekeminen ei ole ollut pohjimiseni päämäärä. Tarkoitukseni oli tulla tietoisiksi näyttämön nyt-hetkeä tukevien keinojen taustoista ja merkityksistä. Saatoin toki vaellella hitusen kauaskin poluillani, mutta matkani oli minulle mielenkiintoinen, toivottavasti se on sitä myös mahdollisille lukijoille.

# Kiitos

*teoksen Broken Heart Story työryhmälle  
antoisasta matkasta. Aika kanssanne ei unohdu.*

*Kiitos perheelleni, Ilkalle ja Saanalle  
sammumattomasta liekistä ja  
loppumattomasta ilosta.*

*Kiitos myös kaikille, jotka ovat edesauttaneet pää-  
tymistäni tähän hetkeen, tämän työn äärelle,  
kiitos ystävät.*

*Kiitos, tekstini ohjaava opettaja Laura Gröndahl.*

## **BROKEN HEART STORY tekijäluettelo:**

**Kirjailija** Elina Knihtilä  
**Hänen sielunsa** Laura Birn  
(Elena Leeve)  
**Kuoro** Lotta Kaihua, Emmi Parviainen,  
Ylermi Rajamaa ja Eero Ritala

**Daisy, Paloiteltava nainen, nainen teatteriesityksessä, Isä, Paloittelusurmaaja, Outo mies, Autokauppias, Äiti, Uusi asukas, Myyjä, Meikkikauppias, Kalastaja, Viiksekäs nainen, Naapuri, Mies, Beethoven, Teatterin penkkiin kahlittu mies, Ulkomaalainen mies, Tarjoilija, Konserttavieraita, näyttelijöitä, viiksekkäitä naisia, tyttöjä, poikia, korppikotkia etc. etc.**

**Käsikirjoitus ja ohjaus**  
Saara Turunen

**Tekstin dramaturgi**  
Heini Junkkaala

**Lavastus**  
Annukka Pykäläinen

**Valo- ja videosuunnittelu**  
Ville Seppänen

**Äänisuunnittelu**  
Kasper Laine

**Pukusuunnittelu**  
Riitta Röpelin

**Maskeeraus**  
Tuomas Kiiliäinen

**Ohjaajan assistentti**  
Elisa Itkonen

**Videokuvaus esityksessä**  
Kai Kawada

**Näytämö mies**  
Joel Härkönen

**Tarpeiston valmistus**  
Maija Poskiparta

**Tuotanto/ Q-teatteri**  
Aaro Tahkokallio

**Videotallenne**  
Q-teatteri / Ville Seppänen

**Valokuvat esityksestä**  
Patrik Pesonius

**Lavastuksen valmistus,**  
Deiva Davidsson, Kaba Assefa, Joel Härkönen, Kalle Pakanen, Annukka Pykäläinen

## **Liite: Arvostelut**

### ***Broken Heart Storyn katsojaa huimaa***

Mirjami Pullinen , *Elle*, 10.10.2011

### **Q-teatterin uutuus haastaa yleisönsä.**

Usein on hyvän esityksen merkki, kun katsoja poistuu teatterista hienoisen hämmennyksen vallassa. Q-teatterin *Broken Heart Story* hämmentää kuitenkin niin isolla kauhalla, että sulateltavaa riittää moneksi päiväksi.

**Saara Turusen** loihtimassa näytelmässä tehdään selvää niin taiteilijuudesta, naiseudesta kuin rakkaudestakin. **Eli-na Knihtilä** tulkitsee totutun taitavasti sielunsa kadottanutta kirjailijaa, joka rimpuilee ”tärkeiden ja vakavien” aiheiden kuten kuoleman ja kapitalismin sekä toisaalta turhamaisen ja pinnallisen maailman ristivedossa. Nopeat leikkaukset teemakavalkadin laidasta toiseen tuovat katsojien ihmeteltäväksi muun muassa toivotonta avuttomuutta ilmentävät vanhemmat, ketsuppipulloa heiluttelevan sarjamurhaajan, popkornia maanisesti mussuttavan Daisy-kissapolon sekä savukoneen sumentaman painajaisen, jossa sielua vedetään aina vain syvemmälle rappion kierteeseen.

Voimakkaan kuvalliset ja ahdistavuudella ladatut kohtauk-

set loivat odotuksen, että loppua kohden kaikelle löytyisi selitys. Näin ei kuitenkaan tapahtunut, vaan katsomosta joutui poistumaan loputtoman ketsuppipullosymboliikan lähestulkoon tainnuttamana. Kohtauksia punoivat yhteen lähinnä vain lakoninen huumori sekä nelihenkinen lausujaryhmä, joka sinänsä oli mitä raikkain ratkaisu. Erityisesti katseen vangitsi kautta linjan tarkasti näytellyt **Lotta Kaihua**.

*Broken Heart Storyn* sirpaleisuus tuntuu samaan aikaan sekä sen vahvuudelta että heikkoudelta. *Pretty Woman* -elokuvasta kauas taidehistoriaan ulottuvat intertekstuaaliset viittaukset luovat teokseen kerrosta kerroksen perään – se on toisaalta riemastuttavaa ja toisaalta tuskastuttavaa.

Q-teatteri on siitä riemastuttava teatteri, että se ei pelkää ottaa riskejä ja kokeilla uutta. Varman päälle pelaaminen ei sen ohjelmistoissa juuri juhli. *Broken Heart Story* kuitenkin tuntuu sohivan niin moneen eri suuntaan, että otetta on vaikea saada; toisaalta sen puhuttelevat teemat hyörivät ajatuksissa ja etsivät paikkaansa vielä pitkään näytelmän näkemisen jälkeen. ”Mitä ajattelet teatteris-

ta?” kysyttiin näytelmän viimeisessä kohtauksessa. Broken Heart Storyn jälkeen siihen ei ole helppo vastata.

***Taiteilija piirtää omakuvaansa särkyneiden sydänten maisemaan***

Maria Säkö, *HS*, 23.9.2011

Saara Turusen käsikirjoittamassa ja ohjaamassa Broken Heart Storyssa taiteilijan omakuva kohoaa koko yhteiskunnan kuvaksi.

Esitys on myös raikkainta, ihastuttavimman kevyttöteistä, terävintä, visuaalisesti omaperäisimmin ajateltua ja haikeimmin hauskinda suomalaista teatteria, mitä olen pitkään aikaan nähnyt.

Se on anteeksipyytelemättömässä kuvallisuudessaan, naiivin runollisen kielen ja jylhän tunnelman miksaamisessaan sekä tarkkarajaisuudessaan aivan omanlaatuistaan teatterikieltä Suomessa. Se sukeltaa kuvataiteen, uskonnon, teatterin ja kirjallisuuden historiaan, herkuttelee populaarikulttuurin viettelyksillä ja luo kaikkeen sukupuolisensitiivi-

sen katseen. Elina Knihtilä esittää viiksekästä naiskirjailijaa, joka on hukannut sielunsa eikä pysty työskentelemään. Hän yrittää kirjoittaa vain kapitalismista ja kuolemasta. Naisen sielu janoaa rakkautta. Laura Birnin esittämän pimun pinnallisuus käy kirjailijan hermoille. Seikkailaan kahden erilaisen hahmon sisäavaruuksissa.

Saara Turusen aikaisempi näytelmä Puputyttö on käännetty yhdeksälle kielelle ja esitetty viidessä maassa. Broken Heart Story kertoo pinnan lumosta ja siitä, miten suurten kysymysten esittäminen on nykyaikana mahdotonta. Ja juuri siksi se pystyy kysymään niitä.

Mitä merkitystä on itsenäisyydellä, jos ei saa olla rakastettu? Mitä merkitystä on rakkaudella, jos sen hintana on itsensä menettäminen?

Esitys väittää olevansa kevyt ja naiivi, mutta on ajattelultaan tylyn lahjomatonta, tunteilemattoman tarkkaa. Knihtilän ja Birnin hahmojen vastakohtaisuus antaa esitykselle siivet. Birn on barbieksi stailatusta olemuksestaan huolimatta luontevan lämmin ja rakkaudenjanossaan vilpittön. Knihtilä taas kulkee karikatyyristä kohti kokonaista ihmistä.

Muut näyttelijät tekevät hervottoman ja silti koskettavan kavalkadin kuorona, kissoina, vanhempina ja kauhuelokuvan kummajaisina. Annukka Pykäläinen on luonut Turun Anna Kareninan seiniä muistuttavat, revityt ja rouheat pinnat. Milloin pinnoilta nauraa paloittelusurmaaja ketsuppi-purkkinsa kanssa, milloin katuva Maria Magdalena. Popcornit, ruusut ja sohvamainokset täplittävät menoa.

esityksen alkupuolella kysytään: Ollako objekti vai subjekti? Se naurattaa. Lopussa siitä kohoaa koko länsimaisen polarisoivan ajattelun kyseenalaistava teko.

Vaikka kirjailijahahmo ei saa kapitalismista ja kuolemasta paljoa irti, esitys saa niistä totisesti kiinni. Olemme post-modernin ihmisen raunioilla, mutta niistä nousee hento kysymys: Rakastatko sä mua vielä?

### ***Saara Turusen viiltävä omakuva***

Eeva Kemppe, *Teatteri-lehti*, 7/2011

Q-teatteri on jälleen antanut näyttämönsä nuoren teatterisukupolven käyttöön, ja hyvä niin. **Saara Turusen** käsikirjoittama ja ohjaama *Broken Heart Story* on raikas, omail-

meinen ja väkevä teatterikokemus, joka jättää jälkensä pitkäksi aikaa.

Viiksekäs naiskirjailija on hautautunut kyynisyyteen ja suuriin aiheisiin, kapitalismiin ja kuolemaan. Äänet vainoavat, Beethoven ja paloittelusurmaaja tunkeutuvat tv:stä kotiin, ja vanhemmat tarjoavat vastaukseksi kaikkeen siisteyttä ja imuria. Modernin naisen kohtalona näyttää olevan katuojja ja kuolema, alistuu hän sitten rakkaudelle tai kunnianhimmolle.

Kirjoittaminen ei etene, koska nainen on hukannut sielunsa. Päivät pitkät peilaileva mutta pohjattoman yksinäinen Sielu on unohtunut riidan päätteeksi kaappiin. He tekevät sopimuksen: Kirjailija päästää Sielun vapaaksi, jos hän kertoo viimeisen tarinansa.

Naiseudesta esitetään kaksi puolta, **Laura Birnin** valloittavan suoraan ja intensiivisesti esittämä Sielu ja luovan subjektin identiteettiin turvaava Kirjailija, jota **Elina Knihtilä** esittää varmaotteisesti. Nykynaisille itsenäinen toimija on varmasti se helpommin sulatettava puoli. Kiinnostavaa onkin, että häpeällisempi, tarvitseva ja haavoittuva naiseus saa Sielun roolin.

**Lotta Kaihua, Eero Ritala, Ylermi Rajamaa ja Emmi Parviainen** muodostavat kertojana toimivan kuoron, joka peilaa yksilöä yhteisöön. He esittävät myös lukuisat sivuroolit vahvasti karrikoiden, mutta ei halvasti vaan epätyypillisen omalakisesti ja oudosti.

Identiteetin lisäksi puhutaan luomisesta, teatterista ja taiteesta. Ja rakkaudesta, sen puutteesta ja mahdollisuudesta. *Broken Heart Story* asettaa tarkastelemaansa aiheet vahvasti identiteetti- ja sukupuolikysymysten viitekehykseen. Se ei tee esityksestä kapearajaista vaan keskittyntä ja tarkkanäköistä. Esitys on hienolla tavalla pieni ja koherentti.

Saara Turunen kirjoittaa ansiokkaasti kootussa käsiohjelmassa omakuvien kiehtovuudesta. *Broken Heart Storyn* voi nähdä tekijänsä omakuvana. Tai yhtä hyvin taiteilijan, naisen tai vaikka koko sukupuolen tai -polven omakuvana. Sielu ja Kirjailija ovat piirtyvän kuvan eri puolia, mutta myös monikerroksellinen visuaalinen maailma sekä esitystä hallitseva herkkävireinen, mutta vahva tunneilmasto rakentavat osaltaan tätä omakuvaa.

Teos on suoraan henkilökohtainen, mutta ei hyökkävällä tavalla. Katsojan omille kokemuksille ja oivalluksille jää tilaa. Identiteettikysymyksiin ja aikakauteen liittyvät tunnistamiset ovat merkittäviä. Kenties karua, mutta sukupolven avainkokemuksia saattavat olla ketsuppi ja *Pretty Woman* -elokuva.

Kuvataiteet, kirjallisuus, elokuvat ja musiikki ovat vahvasti läsnä. Esitys sekoittaa korkeataiteen ja populaarin, ottaa niistä paloja sekä pinnalta että syvältä ja käyttää niitä röyhkeästi mielensä mukaan.

Lue Eeva Kempin arvio kokonaisuudessaan *Teatteri-*lehdestä 7/2011

#### ***Vastausta vaille valmiita***

Ilona Kangas, *Turun Sanomat* 25.9.2011

• *Saara Turunen: Broken Heart Story. Q-teatteri, ohjaus Turunen, dramaturgi Heini Junkkaala, lavastus Annukka Pykäläinen, valo- ja videosuunnittelu Ville Seppänen, puvut Riitta Röpelin, äänisuunnittelu Kasper Laine. Kantaesitys 21.9.*

- *Heini Junkkaala: Soita minulle Billy. Teatteri Jurkka, ohjaus Heini Junkkaala, lavastus ja puvustus Kaisa Rasila, äänisuunnittelu Anna Pöllänen. Kantaesitys 22.9.*

Olen ilahtunut kahtena iltana peräkkäin, ensin Q-teatterin *Broken Heart Storysta* ja sitten Teatteri Jurkan *Soita minulle Billystä*. On vaikea kuvailla niitä tunteita, joita kaksi toteutukseltaan hyvin erilaista mutta teemoiltaan hyvinkin samanlaista, esitystä tuottavat. Ne ovat piinallisen läpivalaisevia, intiimejä, ahdistavia ja jopa tuskallisia. Ja silti ihmeellinen kepeys kannattelee katsojaa. Illuusio on kuin helmiäistä hohtava saippuakupla, jonka sisällä saa leijua. Huumori syntyy luonnollisimmalla mahdollisella tavalla: hyvästä tekstistä, loistavasta roolituksesta ja ohjauksesta, vahvistettuna lavastuksen ja puvustuksen oivalluksilla.

Yhdistävä nimi molemmissa on Heini Junkkaala. Hän on ohjannut ja kirjoittanut *Soita minulle Billyn*, mutta toiminut myös tekstin dramaturgina Saara Turusen käsikirjoittamassa *Broken Heart Storyssa*.

Kumpaankin nimeen voi jo yhdistää menestyksen, mutta myös naiseuteen liittyvät teemat. Niinpä niin, *Soita minulle*

*Billyssä* päähenkilö syntyy naisena, mutta elää elämänsä miehenä. *Broken Heart Storyssa* kirjailijatar käyttää viiksiä ja pukua ja kirjoittaa Tärkeistä Asioista: kuolemasta ja kapitalismista, mutta hänen karkuteillä oleva sielunsa käyttää minihametta, huulipunaa ja etsii rakkautta.

(...)

### **Sielun syövereihin**

Q-teatterissa näytelmän todellisuus syntyy tästä hetkestä. Annukka Pykäläisen lavastus, Ville Seppäsen valo- ja videosuunnittelu ja Kaspero Laineen äänisuunnittelu ovat vaikuttavia. Päältäpäin näyttämö on kylmä kuin kapitalismi, mutta se kätkee sisuksiinsa paljon muutakin. Niihin paikkoihin pääsee kyllä kurkistamaan, mutta se ei tule olemaan helppoa.

Jälkikäteen ajatellessa yksi visuaalisesti vahvimista kohtauksista on kirjailijan painajainen, jossa strobovalojen välkkeessä vilahtavat kaikki ne pimeyteen kätkeyt, sydäntä rikkoneet asiat. Kohtaus on todella intensiivinen. Kautta linjan esityksen vaikuttavuus nojaa tekniseen tarkkuuteen: jokaisen näyttelijän on tiedettävä millintarkka paikkansa joka hetki.

Teknisen osaamisen lisäksi näytelmä on kuitenkin myös peili, josta näkee halutessaan käsikirjoittaja Saara Turusen. Hän kertoo käsiohjelmassa *Broken Heart Storyn* kirjoitusprosessista ja kiinnostuksestaan omakuviin. Ehkä juuri tässä on *Broken Heart Storyn* voima: se on sielukas, koska käsikirjoittaja on pistänyt teokseen oman sielunsa mukaan. Se sävähdyttää ja vavahduttaa henkilökohtaisuudellaan. Eikä se silti ole Saara Turusen tarina, vaan jokaisen katsojan oma tarina.

Samoin näytelmäkin lävistää monta pintaa. On taiteilijuiden tarina (Elina Knihtilän näyttelemä kirjailijatar), on rakkaustarina ( Laura Birnin näyttelemä kirjailijan sielu löytää rikkoutuneen sydämen korjaajan), on naistaiteilijuuden tarina (Knihtilän viikset ja Tärkeät asiat) ja on teatterin tarina. Voiko teatteri muuttaa todellisuutta?

Toteutus nojaa pääosin henkilökohtaisuuteen Elina Knihtilän ja Laura Birnin kautta, mutta heidän vastapainona on Ylermi Rajamaan, Lotta Kaihuan, Eero Ritalan ja Emmi Parviaisen muodostama yhteisöllinen kuoro. Tämä kontrasti toimii mainiosti!

Korvissani kaikuvat vieläkin ne kysymykset, joita näytelmissä esitettiin ja jotka jäivät vieläkin vaille vastauksia.

Kuka oli Billy Tiptonin pojan isä? Voiko taide muuttaa todellisuutta? Mitä ajattelet teatterista? Koska minä olen viimeksi ottanut sieluni johonkin mukaan? Mitä on rakkaus?

### ***Broken Heart Story***

Martti Mäkelä, *Skenet*, Teatteri, 28.09.2011

Saara Turusen käsikirjoittama ja ohjaama teos pureutuu luomisen problematiikkaan.

Nykyisen Q-teatterin tiloissa toimi ennen leffateatteri Astora. Siellä tuli teininä käytyä. Q-teatterin syksyn uutuuksena on kuin palaisi rikospaikalle, leffaan. **Saara Turusen** käsikirjoittama ja ohjaama *Broken Heart Story* on hyvin visuaalinen ja elokuvallinen. Esityksessä käytetään paljon livevideota ja näyttelijäntyössä hätkähdyttäviä, välillä hauskoja, välillä shokeeraavia pysäytyskuvia. Kasarileffa *Pretty Woman* vilahtelee sekä repliikeissä että kuvastossa. **Kasper Laineen** äänisuunnittelukin on kuin tyylikkäästä kauhuelokuvasta. Jopa katsomo on asetettu jälleen perinteiseen suorakaidemalliin, kuten se oli vanhana leffateatteriaikana.

## **Sielu karkuteillä**

Mitä tapahtuu, kun sielu pakenee haltijaansa? Muinainen ja runollinen teema konkretisoituu Turusen teoksessa. **Eli-na Knihtilä** tulkitsee karismaattisesti ja vakuuttavasti kyy-nistä kirjailijaa, joka on hukannut sielunsa. Sielu edustaa kirjailijan feminiinistä, tunteellista puolta, ja vastineeksi kirjailija on liimannut katkerana itselleen viikset. Yli-ihmismäistä kirjailijaa kiinnostavat vain suuret ja synkät aiheet, kuten kapitalismi ja kuolema. Olosuhteet kirjoittamiselle ovat kuitenkin kuin Kafkan maailmasta; kirjailija on eristäytynyt ja **Annukea Pykäläisen** lavastus korostaa ahdistusta ja epäluuloisuutta. Kapeista aukoista kurkistelevat niin naapurit (**Lotta Kaihua**) kuin kirjailijan vanhemmatkin.

Höpsöjä vanhempia tulkitsevat hauskaasti sympaattinen **Ylermi Rajamaa** ja komediennnen taituruudella edellä mainittu Kaihua. Vanhemmat ovat kiinnostuneet vain tyttärensä kämpän siisteydestä ja tarjoavat osuvasti pölynimuria ratkaisuksi kaikkiin ongelmiin. Vihdoin masentunut kirjailija löytää sielunsa, jota tulkitsee sensuellisti ja ilmeikkäästi **Laura Birn**.

## **Surrealismia ja antiikin kuvastoa**

Sielu vaatii saada kertoa kirjailijalle uuden näkökulman, ja

näin tapahtuu. Kuvasto tihenee surrealistiseksi muistuttaen **David Lynchin** elokuvia. Sielun tarinassa vilahtelee mm. hurmurimainen ulkomainen mies (**Eero Ritala**), psykoopaattinen paloittelusurmaaja (Ylermi Rajamaa), Beethoven ja seksikäs sähisevä Daisy-kissa (**Emmi Parviainen**) ja tietenkin *Pretty Woman* -elokuva.

**Ville Seppäsen** valomaailmassa pimeys, strobot ja hätkähdyttävät pysäytyskuvat vaihtelevat. Näyttelijät pysähtyvät välillä vaikuttaviksi patsaiksi Turusen taitavassa ohjauksessa. **Kai Kawadan** livekuvaus heijastetaan kuin stereokuva kulisseeihin ja näin surrealistinen elokuvamaisuus vain korostuu.

Turunen käyttää antiikin ajoilta tuttua kuoroa tarinan kuljettajana: välillä näyttelijäryhmä tulkitsee yhteen ääneen lakonisesti näytelmän runollista tekstiä. Ratkaisu on tehokas. Antiikin tragediaa lähestyy myös vahva kuva Parviainen esittämän Daisy-kissan kuolemasta. Verta valuva Parviainen on puettu rinnat paljastavaan punaiseen viittaan. **Riitta Röpelin** käyttää puvustuksessaan muutenkin paljon symboliikkaa: Knihtilä on puettu ajattomaan miestempukuun, Birn taas vanhanaikaiseen punaiseen sukkanauhakorsettiin.

### **Luoja ja luotu kamppailevat**

Hyvin esitystä taustoittavassa käsiohjelmassa Turunen vertailee mielenkiintoisesti *Pretty Woman* -elokuvaa, Frankensteinia, Pinocchiota ja Pygmalion-myyttiä. Kaikkia yhdistää ns. luojahahmon halu muokata elottomasta elollinen, tai elollisesta itselleen mieluisa. Joissakin tarinoissa, kuten Frankensteinissa ja tarinoiden toisoinnoissa (*My Fair Lady*) uusi luomus nousee luojaansa vastaan. Teema näyttäytyy kiinnostavasti ja kysymyksiä herättävästi Turusen ohjauksessa.

Komerosta löytyvä sielu kapinoi ja haluaa pois omistajansa luota. Birn esittää tilanteen hienosti ja tulkitsee komeasti Kasperin Laineen säveltämän *Sydämeni laulun*: ” Juoksen ja palan, nousen ja huudan, tule ja ota sydämeni laulu”. Intohimoisesta, rokkaavasta ja sopivan epätoivoisesta biisistä tulisi varmasti radiohitti!

Valtataistelu korostuu Knihtilän vaatiessa sielua takaisin kotiin. Mutta kumpi vie kumpaa? Omistaako taiteilija sielunsa, vai onko se oikeastaan ainoa mitä hänellä on? Tapahtuuko luominen vapaudessa, vai onko se muottiin puristettua pakonomaisuutta? Knihtilä tulkitsee hämmennyksen kauniisti kohtauksissa, joissa hän avaa nutturansa ja irrottaa viiksensä muuttuen taas naiseksi ja jälleen ta-

kaisin viiksekkääksi mies-naiseksi. Feminiinisyyden ja maskuliinisuus taistelevat.

Lopussa teoksen fantasiaallisuus korostuu. Kuoron messussa apokalyptistä ja runollista tekstiä kirjailijan talon tuhoutumisesta ahdistava lavastus avartuu yllättäen kauniiksi kuvaksi: Jotakin hajoaa ja häviää, mutta vapaus ja avaruus tulevat tilalle. Muutoksen välttämättömyys ja väistämättömyys konkretisoituvat. *Broken Heart Story* on puhuttelevaa ja kuvastoltaan kunnianhimoista nykyteatteria.

## Lähteet

- Arlander, Annette: *Esitys tilana* (Teatterikorkeakoulu, 1998)
- Aronson, Arnold: *Looking into Abyss* (The University of Michigan Press, 2005, 1. painos)
- Bachelard, Gaston :*Tilan Poetiikka*. (Nemo, 2003) suomennos Tarja Roinila ( *La poetique de l'espace*, 1957 )
- Barthes, Roland: *Camera Lucida* (Hill and Wang, 1981)
- Bergson, Henri: *Time and Free Will* (George Allen & UNWIN Ltd, 1950, 6.painos)
- Bishop, Claire: *Installation Art, A Critical History* (Tate Publishing, 2014, 4. painos)
- Bleeker, Maaïke: *Visuality in the Theatre, The Locus of Looking* (Palgrave MacMillian, 2011)
- Dolev, Yuval: *Time and Realism: Metaphysical and Antimetaphysical Perspectives* (MIT Press, 2007)
- Fieandt, Kai von: *Havaitsemisen maailma* (WSOY, 1972, 2. painos)
- Fell, Elena: *Duration, Temporality, Self ; Prospects for the Future of Bergsonism* (Peter Lang AG, 2012)
- Kapushevskaja-Drakulevska , Lidija: *Theatre as a Figure and a Place of Cultural Memory*, (CCCS, Cultcenter Journal 4/2013)  
löydettävissä: <http://cultcenter.net/>
- Lehmann , Hans-Thies: *Draaman jälkeinen teatteri* (Teatterikorkeakoulu, 2009) suomennos Riitta Virkkunen (*Postdramatische Theater* 1999/2005)
- Maurice Merleau-Ponty, *Filosofisia kirjoituksia* (Nemo, 2012) suomennos Tarja Roinila ja Miika Luoto
- Nöe, Alva: *Varieties of Presence* (Harvard University Press, 2012)
- Schechner, Richard: *6 Axioms for Enviromental Theatre* ( The MIT press, The Drama Review, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, Spring, 1968 )  
löydettävissä: <http://ucmthebirds.wikispaces.com/file/view/six+axioms+of+environmental+theatre.pdf>
- Sontag , Susan: *Film and Theatre* (MIT Press, 1966, *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1, 1966)
- Yi-Fu, Tuan:, *Space and Place, The Perspective of Experience* (University of Minnesota Press, 2001, 8.painos )
- Thoureaux, Henry David: *Kävelemisen taito* (Basam Books, 2015, 3.painos)
- Yli-Annala, Kari: *Kosketuksen Figureja*, ( Kulttuurilehti Mustekala, 2/15, Vol 59) löydettävissä: <http://www.mustekala.info/node/37367>