

HEIKKI KUJANSIVU

# Kokemuksen teatterin näyttämöllä

Esa Kirkkopelto, *Le Théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*. PUPS, Paris 2008. 456 s.

**T**eatteriohjaaja Kristian Smedsin lokakuussa 2010 *Helsingin Sanomissa* julkaistu haastattelu päättyi ohjaajan kommenttiin: ”Itselläni on loppuelämäksi pähkinää siinä, että mietin, mikä paikka näyttämö oikein on ja mitä ihmettä siellä tapahtuu, kun valot katsomosta sammuvat.”<sup>1</sup> Tietämättä sen tarkemmin, mihin kaikkeen Smeds huomiollaan viittaa, on ilmeistä, että hänen mielessään on nykymuotoinen teatterirakennukseen tai muuhun tilaan sijoittuva näyttämö. Se on näyttämö, joka meistä useimmille tulee mieleen sanan kuullessamme. Smedsin näyttämöä koskevat pohdinnat tuntuvatkin kiinnittävän ennen kaikkea teatterin tekemisen ja teatterikokemuksen tuottamisen käytäntöihin.

Näyttämöä koskevien kysymysten herättämisen ohella Smedsin sanat toivat mieleeni, että aihetta on viime aikoina tarkastellut maassamme laajemmin toinen suomalainen teatterintekijä ja -tutkija, filosofi Esa Kirkkopelto. Kirkkopellon Suomessa vähemmän tunnetut tarkastelut sisältyvät erityisesti vuonna 2008 ilmestyneeseen ja hänen ranskalaiseen väitöskirjaansa pohjautuvaan teokseen *Le Théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène* (”Kokemuksen teatteri. Kontribuutioita näyttämön teoriaan”). Kirkkopellon näkemysten näkyvyyttä ja tunnettuutta maassamme lienee rajoittanut ranskankielisyyden lisäksi tutkimuksen teoreettisuus. Siinä missä Smedsin voi nähdä viittaavaan teatterin käytäntöön, Kirkkopelto lähtee avaamaan (teatteri)näyttämön pähkinää teoriasta käsin.

Mistä näiden esimerkkien osoittama kiinnostus näyttämöön nousee, ja miksi näyttämö kiinnostaa juuri nyt? Mikä tai millainen on se näyttämö, joka siihen kohdistuvien pohdintojen myötä avautuu? Seuraavassa valaisen lyhyesti näitä kysymyksiä ennen kaikkea Kirkkopellon tutkimuksen pohjalta. Koska tutkimus avautuu usealle taholle ja on kunnianhimoinen ja laaja, sen kaikkia puolia ei ole mahdollista käsitellä tässä yhteydessä tasapuolisesti. Keskityn puoliin, jotka liittyvät suorimmin teatterinäyttämöön. Tutkimukseen kirjoittamassaan esipuheessa Denis Guénoun toteaa, että vaikka näyttämöä ja sen historiallisia olomuotoja on tutkittu paljonkin,

itse näyttämön käsitettä on tutkimuskirjallisuudessa tarkasteltu vähän, jos lainkaan (7). Guénoun pitääkin juuri näyttämön käsitteen asettamista tarkastelun kohteeksi ja sen itsestäänselvyden kyseenalaistamista Kirkkopellon tutkimuksen tärkeänä ansiona. Kyse – tutkimuksessa ja seuraavassa – on siten siitä, millaisen näyttämön tämä käsitteen analysointi avaa.

## *Kokemuksen teatterin näyttämö*

Sekä länsimaisessa teatterissa että muissa perinteissä näyttämön muodot ovat historian saatossa vaihdelleet. Länsimaisessa nykyteatterissa näyttämö voi sijoittua melkein mihin tahansa tilaan ja olla lähes millainen tahansa. Tämä irrottautuminen tietystä rakennuksesta tai tietynlaisista rakenteista toimii yhtenä tärkeänä edellytyksenä Kirkkopellon näyttämöllisyyteen kohdistuvassa kysymyksenasettelussa. Se oikeastaan vapauttaa kysymään, mitä näyttämö ja näyttämöllisyys oikein ovat, jos kerran niitä ei voi selkeästi kiinnittää ja rajata tiettyyn fyysiseen rakenteeseen tai näyttelijään ja hänen näyttelemiseensä (36–37). Toki jonkin näkeminen teatteriesityksenä ja näyttämönä edellyttää teatterin peruselementtien – ajallis-paikallisen rakenteen ja ihmisten – läsnäoloa, mutta ne, yhdessä tai erikseen, eivät vielä kerro meille, miten näyttämö muodostuu ja missä ja millainen se tarkalleen ottaen on. Toisin sanoen, ne eivät riitä osoittamaan, mitä näyttämö ja näyttämöllisyys viime kädessä, käsitteellisellä tasolla tarkoittavat.

Tutkimuksessaan Kirkkopelto lähtee kokemuksen käsitteen avulla tavoittelemaan tätä näyttämöllisyyden perusteetonta perustaa – sitä, ettei se perustu mihinkään tiettyyn entiteettiin. Lähtökohtana toimii ajatus, että ihmisen kokemuksella ja näyttämöllisyydellä on yhteys, ja tavoitteena on kokemuksen ajattelu siinä määrin kuin se on näyttämö tai muodostaa sellaisen (38). Näyttämön oletetaan näin olevan teatterin ja maailman yhdistävä skeema, eräänlainen ”optiikkojen optiikka” (101). Kokemuksen ja näyttämöllisyyden yhteyden olennaisena heuristisena taustatekijänä toimii teorian ja teatterin yhteinen etymologinen juuri klassisen kreikan näkemistä ja

## ”Kirkkopelto tarkastelee ajattelun itsensä ajattelematta jätettyä näyttämöllisyyttä.”

näkymää tarkoittavassa sanassa. Termien etymologia avaa mahdollisuuden nähdä teatterikokemuksen ja yleisen ihmillisen kokemuksen välinen kytkös sekä teorian näyttämöllisyys. Samalla se osoittaa teorian paikan ja suhteen teatteriin. Teatteri on jo teoriaa; teoria on aina myös teatteria.

Näistä lähtökohdista käsin *Kokemuksen teatterin* näyttämö rakentuu sekä näyttämön ja kokemuksen teoreettisena tarkasteluna että teorian tai filosofian näyttämöllisyyden analyysinä. Tätä jälkimmäistä näkökulmaa, jossa Kirkkopelto tarkastelee ajattelun itsensä ajattelematta jätettyä näyttämöllisyyttä (61), ei ole tässä mahdollista käsitellä kovin laajasti. Kuten Kirkkopelto itsekin tuo esiin (98), filosofian ja erityisesti metafysiikan näyttämöllisyyden metaforisella tematisoinnilla on pitkät perinteet aina Demokritoksesta keskiajan ja uuden ajan alun ”maailmannäyttämöön” (*theatrum mundi*). Teema on ollut esillä myös viime vuosikymmeninä sekä metaforisemmin että kirjaimellisemmin painotuksin. Itse ”maailmannäyttämöstä” taidetaan nykyään puhua (metaforisesti) vain tiedotusvälineissä, mutta esimerkkeinä muista aiheen esiintymistä voi mainita Michel Foucault’n kuuluisan Deleuzen kahden pääteoksen arvion ”*Theatrum philosophicum*” ja vaikkapa Rodolphe Gasché’n esseen ”*Theatrum theoreticum*”<sup>2</sup>. Heistä varsinkin Gasché ponnistaa samoista filosofisista lähtökohdista kuin Kirkkopelto. Kirkkopellon painotukset poikkeavat osin tästä perinteestä, sillä hänelle filosofian näyttämöllisyydessä on kirjaimellisesti kyse näyttämöstä. Esimoderni ajatus ”maailmannäyttämöstä” puolestaan on jo hylättävä, koska se ei taustaoletuksineen sovi moderniin maailmaan. Ulkoapäin ohjatun ja yhtenäisen ”maailmannäyttämön” ajatuksen tyhjäksi tekevässä modernin mur-

roksessa, ja tutkimuksessa muutenkin, keskeistä on Immanuel Kantin kriittinen filosofia.

Kantin ohella Kirkkopellon tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana toimii dekonstruktio. Tavoitteena onkin sekä transsendentaalinen että dekonstruktioivinen käsitys näyttämöstä (39). Tämä tarkoittaa, vapaasti tulkiten, sellaista näyttämön käsitteellistämistä, jossa huomioidaan ihmisen ja hänen kokemuksensa merkitys, mutta ei ajauduta perustamaan näyttämön käsitettä ihmishenkilön varaan tai ajatella tuon ihmishenkilön jo olevan läsnä tai tulevan kokonaisuudessaan läsnä olevaksi näyttämöllä. Tähän käsitteellistämiseen sisältyvällä subjektin kritiikillä on ilmeinen yhteys dekonstruktion piiriin luettaviin ajattelijoihin, mutta samalla se edellyttää myös välienselvittelyä heidän kanssaan. Kirkkopelto katsoo (58–59) esimerkiksi Jacques Derridan mimiikkaa koskevien tarkastelujen<sup>3</sup> kohdistuvan itse (tekstuaalisen) näyttämön transsendentaaliseen liikkeeseen, sen tilallistumiseen ja jättävän huomiotta miimikon tai näyttelijän toiminnan ja siten yhden käytännön teatterin keskeisen edellytyksen. Tämän korjaamiseksi Kirkkopelto vetoaa erityisesti Philippe Lacoue-Labarthen luentaan Diderot’n näyttelijän paradoksista ja sen pohjalta muodostuvaan näyttelijän käsitteeseen<sup>4</sup>. Diderot’n näyttelijäähän kuvaa tunnetusti se, että hän jäljittelee kaikkea ja juuri siksi ei itse ole mitään. Tällaisena jakautuneena toimijana, joka voi esittää tai ilmentää mitä vain olematta varsinaisesti mikään, näyttelijä muodostaa näyttämöllisyyden toisen edellytyksen. Näyttämö vaatii tilan ja toimijan.

Sekä Diderot’n näyttelijän paradoksi että Derridan tekstuaalisen mimiikan tarkastelu, jonka tavoitteena on kritisoida oletusta tekstin taustalla ja selkeästi siitä erillisenä vaikuttavasta alkuperäisemmästä todellisuudesta tai

totuudesta, pohjautuvat antiikin poeettisiin, mimesiksen luonnetta koskeviin pohdiskeluihin ja erityisesti Platonin ja Aristoteleen ajatteluun. Sama pätee tietenkin myös Kirkkopellon omaan kysymyksenasetteluun. Teatterin ja tavoiteltavan näyttämön käsitteen näkökulmasta erityisen tärkeä on Aristoteleen ajatus toiminnasta ja toimivista ihmisistä jäljittelijöiden, esimerkiksi näyttelijöiden, jäljittelyn kohteena ja sisältönä (76–77). Ajatus johtaa esimerkiksi korjausliikkeeseen, jota Derridan tarkastelujen teatteriin soveltaminen edellyttää (58). Yleisellä tasolla juuri toiminta tekee tutkimuksessa näyttämöllisyyden ja kokemuksen rakenteellisen yhteyden tai samuuden mahdolliseksi, jopa vaatii sitä. Sekä näyttämön tilallisuuden että näyttämöllisten toimijoiden jäljittelyn luonteen tai rakenteen hahmottaminen nykytilanteessa vaatii kuitenkin niiden dekonstruktivistisista uudelleentulkintaa modernin kokemuksen näkökulmasta.

Tästä yhden viimeaikaisen teoreettisen keskustelun sekä länsimaisen teatterin teoreettisen perustan yhdistelmästä Kirkkopellon katse kääntyykin kohti Immanuel Kantia ja häntä tavalla tai toisella seuranneita kolmea Friedrichiä: Schilleriä, Schellingiä ja Hölderliniä. Prologin jälkeen tutkimuksen oma näyttämö ja sillä esitetyt kohtaukset rakentuvat näiden modernin filosofian, kirjallisuuden ja teatterin kannalta merkittävien hahmojen varaan. Painotus perustuu Kantin ja hänen seuraajiensa keskeiseen asemaan modernin kokemuksen rakenteiden ja kentän hahmottamisessa. Heidän kokemusmaailmansa on siis monilta osin myös meidän maailmamme. Toisaalta, esimerkiksi Platonista poiketen, Kant ja kolme Friedrichiä eivät tee teatteria mahdolliseksi tai pyri korvaamaan teatterinäyttämöä toisella, filosofisella näyttämöllä.

Tutkimuksen kokonaisrakenne ja sen keskeisten hahmojen roolit voidaan kuvata melko nopeasti. Ensinnäkin tutkimus jakautuu kahteen osaan jo mainitun jaon perusteella: modernin (teatteri)kokemuksen ja näyttämön filosofinen analyysi sekä modernin filosofian näyttämöllisyyden analyysi. Myös tällä modernin kokemuksen näyttämöllä toimivien hahmojen roolit ovat melko selkeät: Kant perustaa modernin kokemuksen ja toiminnan näyttämön, Schiller esittää ensimmäisenä kysymyksen näyttämöstä ja näyttämöllisyydestä, Schelling ulkoistaa Kantin transsendentaaliset rakenteet ja asettaa metafysiikan näyttämölle, ja lopulta Hölderlin problematisoi näyttämön teoreettis-teatterillisena kokonaisuutena. Tutkimuksen pääroolit kuuluvat Kantille ja Hölderlinille, mikä tulee ilmi etenkin tutkimuksen jälkiosassa<sup>5</sup>. Tästä huolimatta modernin näyttämön teoria rakentuu selkeimmin Schillerin ja Schellingin varaan.

## Kokemus teatterin näyttämöllä

Kun edellisiä huomiota vedetään lyhyesti yhteen, niiden pohjalta avautuva näyttämö määrittäytyy ennen kaikkea toiminnan tilana. Sen enempiä tila, toiminta kuin sen edellyttämä toimijakaan eivät kuitenkaan yksin riitä määrittelemään näyttämöä. Näyttämö voi olla mikä ta-

hansa tila, ja mistä tuo tila tarkasti ottaen alkaa ja mihin se päättyy, ei myöskään ole koskaan selkeästi rajattavissa. Toisaalta mikä tahansa ilmeneminen voi näyttäytyä näyttämöllisenä toimintana, eli näyttelemisenä, ja kuka tahansa tuohon tilaan ilmaantuva toimija näyttelijänä. Tilan esittäminen näyttämönä tai dispositio nähdä se näyttämönä riittää. Näyttämö muodostuu näin tilan, toimijoiden ja heidän toimintansa sekä niiden näyttämöllisinä näkemisen välisten suhteiden pohjalta.

Näiden suhteiden rakentumisessa toimija ja hänen toimintansa on kuitenkin Kirkkopellon (59–60) mukaan ratkaisevassa roolissa. Näyttelijä on se, joka avaa ja ”tilallistaa” näyttämön eleillään. Näyttelijän toiminnassa ihmispuhe ”keskustelee tekstin inhumanaan ulottuvuuden kanssa” ja näin kieli muodostaa yhtä aikaa ihmisen mimeettisen toiminnan rajan ja edellytyksen. Derridan ja Mallarmén tekstuaalisen leikin tai esittämisen, sen tilallistamisen, puhtaus on tulkittavissa pikemminkin esittämisen ja näyttelemisen ”ekstaasina” kuin sen olemuksen kuvauksena. Näyttelijä tai hänen toimintansa avaama näyttämö eivät siten palaudu johonkin alkuperäiseen todellisuuteen tai totuuteen – tapahtumiin, henkilöihin tai tekstiin. Ne eivät myöskään sulkeudu itseensä, puhtaaksi näyttämiseksi, jossa ei jäljitellä tai esitetä mitään ja joka ei näin avaudu muualle kuin itseensä. Sen sijaan näyttelemisen ja sen avaaman näyttämön mimeettisyys on ymmärrettävä jonain, joka ”tunkeutuu ilmenevän todellisuuden perustaan siinä määrin, että kuvitelmaa ja todellisuutta ei enää voida erottaa” (59). Mimeettisyys on siten ”todellisuudessa vaikuttavan kuvitelman” jäljittelyä ja seuraamista (59).

Mitä tekemistä näin määrittävällä näyttämöllä sitten on modernin kokemuksen ja erityisesti sen kantilaisen hahmotuksen kanssa? Jos näyttämö ja näyttämöllisen toiminnan periaatteet on tematisoitu jo antiikissa, miksi lähteä liikkeelle Kantista? Vastaus jälkimmäiseen kysymykseen koostuu kahdesta eri tekijästä (97–102). Toisaalta nykyinen näyttämöä koskeva filosofinen keskustelu ja näyttämö filosofisena käsitteenä perustuu mahdollisuuteen nähdä (teatteri)näyttämö filosofisena ongelmana. Näyttämöä koskeva filosofinen kysymys tuli mahdolliseksi modernin estetiikan syntymän seurauksena – ja Kantilla oli merkittävä rooli tämän estetiikan synnyssä. Toisaalta Kantin kriittinen teoria on paradigmaattinen esimerkki siitä yleisemmästä uuden ajan ”käänteestä”, jossa inhimillisestä kokemuksesta ja kyvyistä tulee maailman mitta ja toiminnan perusta. Kant toisin sanoen nostaa kokemuksen näyttämölle, jossa asiat ilmenevät meille tieto- ja arvostelukykyimme puitteissa.

Kantia merkittävämpiä lähteitä itse näyttämön ja näyttämöllisyyden hahmottamisessa ovat kuitenkin Schiller ja Schelling. Kant oikeastaan vain luo edellytykset heidän huomioilleen ja Hölderlin täydentää niitä. Kun Schillerillä toimivan ihmisen tuominen näyttämölle mahdollistaa jo taideteoksen moraalisen kokonaisuuden ilmenemisen (229), hän toteuttaa näyttämöllisesti ajatuksen ihmisestä teoksen ja maailman mittana. Ideaalinen on jo olemassa luonnossa ja sen tuominen näyt-

**”Schellingillä taideteoksesta tulee transsendentaalisen vapauden ilmentäjä ja ylläpitäjä. Näin näyttämö muodostaa kokemuksemme perustavan osan.”**

tämölle riittää (221). Schellingillä sen sijaan teos toimii ihmisen totuutena (229). Toiminnan muuttuminen ilmenemisen aktiksi, näyttämölliseksi eleeksi, avaa näyttämön, jonka teos artikuloi käytännöllisenä suhteena maailmaan, mikä puolestaan määrittyy kamppailuna (220–221). Schellingillä toiminnasta tuleekin näyttämöteosta organisoiva periaate ja niinpä esimerkiksi ”tragedia jäljittelee toimintaa yhtä paljon kuin toiminta tragediata” (221–222).

Kirkkopellon mukaan Schellingin dogmatismien kriittikissä ja varhaisessa ajattelussa ylipäättään taide näyttäytyy ainoana mahdollisena siteenä meidän ja absoluutin välillä. Näin taide sijoittuu paikkaan, jossa toiminta ei ole mahdollista ja josta käsin se ”suojelee” toimintaa vääriä absoluuttia koskevilta käsityksiltä. Tällä taiteen paikan hahmottamisella on teatterinäyttämön kannalta kaksi seurausta. Ensinnäkin sen pohjalta suhteemme taiteeseen vastaa kokemuksen suhdetta kokemuksen ehtoihin: ”kokemuksella ja taiteella on sama rakenne ja dynamiikka” (224). Toisaalta tragedia asettaa dogmaattisen illuusion näyttämölle, jonka seurauksena tämä illuusio näyttäytyy metafysisen illuusion perusmuotona. Näin näyttämö ja teatteri eivät määrity niinkään illuusiona kuin jonakin, joka ”antaa sille tilan ja osoittaa sen ehdot ja mahdollisuudet” (225). Teatteri – Schellingillä erityisesti tragedia – vastaa siten kokemuksen transsendentaalista toimintaa ”osoittamalla illuusiolle sen paikan” (226). Tämä paikka on Kirkkopellon tulkinnan mukaan juuri ”näyttämö symbolisena ja mimeettisenä, vapaan esitettävyyden tai ilmenemisen ulottuvuutena” (226). Se myös paljastaa tutkimuksen tavoitteleman näyttämön peruskenteen:

Näin ymmärrettynä näyttämö on *transsendentaalinen*: sitä ei voi eikä pidä ajatella kuin sen kokemuksen välttämättömiin ehtoihin liittyvän samuuden mukaisesti. Se on myös *dekonstruktiiivinen*, koska siihen sisältyy taipumus osoittaa metafysisisten rakennelmien mahdollisuus/mahdottomuus.” (226)

Schellingillä taideteoksesta tulee transsendentaalisen vapauden ilmentäjä ja ylläpitäjä. Näin näyttämö muodostaa kokemuksemme perustavan osan, jonka ilmenemisen akti avaa, jota teos pitää avoimena ja jolla toiminta ja sen seuraukset muuntuvat ilmenemisen akteiksi. Tämä näyttämö pysyy Kirkkopellon mukaan kuitenkin kokonaisuudessaan tavoittamattomana. Sitä voidaan lähestyä ainoastaan fiktiivisesti. Tästä tavoittamattomuudesta esimerkkinä käy, ettei kukaan todellisuudessa voi olla sankari, vaan ainoastaan näytellä sankarin roolia. Sankaruus on kaikille avoin rooli ja juuri siitä syystä se ei kuulu kenellekään. Sekä näyttämöä että kokemusta luonnehtii näin ero tai jakolinja. Vaikka (kokemuksen) näyttämön toiminnalle asettamat ehdot tunnetaan, tämä ei poista toimintaan liittyvää vaikeutta. Toiminnan näyttämöllepano ei siis tarjoa kriiteerejä toiminnalle. Kuten Kirkkopelto toteaa, yhtäältä toimija ei toimiessaan voi nähdä itseään näyttämöllä, mutta toisaalta hän uskoo voivansa tehdä niin (mikä tekee hänen toiminnastaan tuhoisaa tai traagista). Samaan aikaan ei voi sekä toimia että reflektoida tätä toimintaa. (226–228) Samassa yhteydessä Kirkkopelto toteaa, että tästä näkökulmasta ja näyttämön ja kokemuksen rakenteellisen yhteyden oletuksesta seuraa myös, ettei toimijan (tässä näyttelijän) ja katsojan välistä vas-

takohtaisuutta voida enää ylläpitää. Sekä näyttelijä että katsoja esittävät vain omaa ja kaikille avointa rooliaan kokemuksen näyttämöllä.

Hölderlinin täydentävä rooli tällä näyttämöllä koostuu sitä luonnehtivan eron selvittämisestä modaalisesti: ulkoinen näyttämö, jolla toiminta näyttäytyy sen aktuaalisuuden näkökulmasta, erotetaan sisäisestä näyttämöstä, jolla kaikki on pelkästään mahdollista. Kun tähän lisätään kantilainen ajatus transsendentaalisesta illuusiosta, jossa aktuaalinen ja mahdollinen sekoittuvat, sekä sen vaatimasta kritiikistä, päästään näkemykseen, jonka mukaan näyttämö muodostuu näistä kahdesta toisistaan viime kädessä erottamattomasta näyttämöstä ja niiden erosta. Näyttämöstä tulee se ”modaalinen ero”, joka luonnehtii inhimillistä kokemusta yleisesti ottaen. Tämä tarkoittaa myös, että illuusiolle paikan tarjoavana näyttämönä teatteri muodostaa samaan aikaan sijan kokemuksemme transsendentaalisten ehtojen kritiikille ja totuuden paikan (274).

Näiden huomioiden pohjalta näyttämö vastaa rakenteellisesti kantilaista inhimillisen kokemuksen hahmotelmaa. Ihmisen toiminta, hänen merkkinsä tai eleensä, avaa näyttämön mimeettisenä tilana, mutta vaikka toimija kuinka uskoi kykenevänsä siihen, hän ei voi itse toimia merkinä tai toimiessaan ”osoittaa tai esittää sen enempää merkitsevää elettään kuin näyttämöäkään” (278). Näyttämöllisyys – asioiden hahmottaminen näyttämönä tai näyttämöllä – on inhimillisen kokemuksen peruselementti. Siinä yhdistyvät kokemuksen väistämätön transsendentaalinen illuusio ja siihen kohdistuva kritiikki, kokemuksemme ja todellisuuden samuus ja ero. Sitä ja sillä tapahtuvaa luonnehtii siis ero, joka tekee teatterista ja siellä esitetystä sekä osan todellisuutta että erottaa sen siitä. Näyttämöllä toiminnan varsinainen merkitys sekä säilytetään että kumotaan ja siten toiminta idealisoidaan, kuten Kirkkopelto Schilleriä seuraten toteaa (436). Näyttämöllä tämä ideaalinen saavutetaan juuri siirtymällä aistimellisesta sitä kohti, aktuaaliselta näyttämöltä mahdollisen näyttämölle, jolla sekä aktuaalisen ja mahdollisen ero että niiden yhteys on läsnä (437). Näin teatteri toimii aktuaalisen ja mahdollisen rajalla ja työstää sitä. Se ”toistaa, jäljittelee ja uusintaa kokemuksen itsensä tehtävää tekemällä näkyväksi sen ajallisen ja modaalisen rakenteen” (438).

\*

Kirkkopellon tutkimuksen pohjalta näyttämö määrittänyt jonain, jolla on rakenteellinen yhteys inhimilliseen kokemukseen ja jolla tuota kokemusta työstetään. Miksi sitten esittää näyttämöä koskeva kysymys juuri nyt? Mikä nykytilanteessa tekee näyttämöstä ”pätkinän”? Kirkkopelto ei tutkimuksessaan kerro tarkemmin, miksi hänen tarkastelunsa kohdistuu nimenomaan näyttämön käsitteeseen. Hän kyllä liittyy kysymyksenasettelunsa nykyteatterin kriisiin (431), mutta ei kuvaa tarkemmin tämän kriisin sisältöä. Kirkkopelto myös liittyy näkökulmansa

taiteen todellisuussuhteen ja sen erilaisten muotojen selvittämiseen (278), ja kun kyse on taiteen suhteesta ”todellisuuteen”, kyse on aina myös taiteen inhimillisestä ja yhteiskunnallisesta merkityksestä. Näyttämön käsitteen tarkasteluun voi olla monia ja monenlaisia syitä.

Kun myöskään Smedsin alussa lainattu lyhyt kommentti ei mene näyttämön ongelman toteamista pidemmälle, on mahdollisia vastauksia etsittävä muualta. Tässä niistä kaksi: Yksi Kirkkopellonkin esiin nostama taustatekijä näyttämön käsitteen merkitykselle on, että näyttämöstä on etenkin viime vuosikymmenien ranskalaisessa filosofisessa keskustelussa tullut filosofinen käsite. Näyttämön käsite on siis jo tematisoitu uudella tuoreella tavalla kansainvälisessä keskustelussa. Tässä keskustelussa käsitettä ei usein kuitenkaan ole liitetty – ainakaan suoraan – teatteriin tai pohdittu sen seurauksia teatterille. Kirkkopellon tutkimus osallistuu tuohon keskusteluun ja samalla täyttää sen aukkokohtia nimenomaan teatterin osalta. Toinen merkittävä virike näyttämön käsitteen ajankohtaisuudelle löytyy teatterin viimeaikaisesta kehityksestä. Tältä osin keskeisenä ilmiönä voidaan pitää postdraamallista teatteria, jossa esitys tilallis-ajallisenä kokonaisuutena korostuu näytelmätekstin kustannuksella. Kun tekstin ja esityksen suhde muuttuu, myös muut teatterin elementit, kuten näyttämö, ja niiden keskinäiset suhteet muuttuvat. Kuten Kirkkopelto tuo hyvin esiin (29, 36), postdraamallisessa teatterikäytännössä korostuvan esityksen voi ajatella korostavan myös näyttämöä, joka sekkin on tilallis-ajallinen ilmiö, vaikka sitä ei voida tarkasti paikallistaa.

## Viitteet

- 1 *Helsingin Sanomat* 10.10.2010, C1.
- 2 Foucault 1977; Gasché 2007.
- 3 Teoksessa Derrida 1972.
- 4 Ks. Lacoue-Labarthe 1986, 15–35.
- 5 Hölderlinin keskeinen asema ei ole yllätys. Kirkkopelto on toimittanut ja kääntänyt häntä aiemmin ansiokkaasti suomeksi (Hölderlin 2001) sekä käsitellyt hänen ajatteluaan myös muissa yhteyksissä, ks. esim. Kirkkopelto 2009.

## Kirjallisuus

- Derrida, Jacques, *La dissémination*. Seuil, Paris 1972.
- Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*. Teoksessa *Language, Counter-memory, Practice. Selected essays and interviews*. Toim. Donald F. Bouchard. Cornell University Press, Ithaca 1977, 165–196.
- Gasché, Rodolphe, *Theatrum Theoreticum*. Teoksessa *The Honor of Thinking. Critique, Theory, Philosophy*. Stanford University Press, Stanford 2007, 188–208.
- Helsingin Sanomat*. Mykän kansan leppoisa Lalli. Toimittaja Suna Vuori. 10.10.2010, C1.
- Hölderlin, Friedrich, *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Loki-Kirjat, Helsinki 2001.
- Kirkkopelto, Esa, Hölderlinin komparatiivit. Teoksessa *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Toim. Ari Hirvonen ja Susanna Lindberg. Tutkijaliitto, Helsinki 2009, 95–119.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'imitation des modernes. Typographies II*. Galilée, Paris 1986.