

# Yleisö kohtaa toisen

Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä

KATRI TANSKANEN

Väitöskirja

Helsingin yliopisto

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Teatteritiede

*Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan  
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi auditoriumissa XV  
perjantaina 12. toukokuuta 2017 klo 12.*

© Katri Tanskanen 2017

ISBN 978-951-51-3084-6 (nid.)

ISBN 978-951-51-3085-3 (PDF)

Väitöskirjan elektroninen julkaisu: <http://ethesis.helsinki.fi/>

Taitto: Iris Krusius • kinos media

Painopaikka: Unigrafia 2017

## Kiitokset

---

3 Suurin kiitos tästä väitöskirjasta kuuluu teatteritieteen emeritaprofessori Pirkko Koskelle. Hänen esittämänsä kutsu koordinoida jatko-opiskelijoiden kansainvälinen kesäkoulu ICATS kesällä 2003 antoi syyksien kohti jatko-opintoja. Pirkko on perehdyttänyt minut tieteen, tutkimuksen ja kirjoittamisen maailmaan ja kulkenut rinnallani koko tämän pitkän matkan.

Haluan osoittaa lämpimät kiitokseni myös teatteritieteen professori Hanna Korsbergille, joka on tukenut työtäni ja osoittanut uskoa ja luottamusta minuun koko tämän pitkän prosessin ajan. Työni esitarkastajia, kirjallisuuden professori Kuisma Korhosta ja yliopistonlehtori Riku Roihankorpea, haluan kiittää huolellisesta paneutumisesta työhöni ja viisaista, näkemyksellisistä kommentteista.

Nuorena tutkijanalkuna sain jakaa työhuoneeni Outi Lahtisen kanssa. Se oli tärkeä vaihe ja haluan antaa suuret kiitokseni Outille hänen kanssaan käymistäni keskusteluista ja kaikesta tuesta, jota hän minulle antoi.

Teatteritieteen tutkijaseminaari ja kaikki sen osallistujat näiden vuosien aikana ovat antaneet arvokasta tukea ja tärkeitä kommentteja ja lukuvinkkejä. Mikko-Olavi Seppälää haluan kiittää johdattamisesta tärkeäksi osoittautuneen lähteen äärelle. Haluan kiittää myös Kirjallisuudentutkijain Seuraa, joka antoi teatterintutkijalle mahdollisuuden osallistua väitöskirjantekijöiden työpajaan toukuussa 2016, ja erityisesti Kuisma Korhosta ja Elsi Hyttistä avartavista kommentteista.

Samaan aikaan jatko-opintonsa aloittaneita ystäviäni Aino Kukkosta, Linnea Staraa ja Riina Maukolaa haluan kiittää kaikesta

tuesta, inspiroivista keskusteluista ja ennen kaikkea ilosta, mitä he ovat tuoneet tutkijan arkeen näiden vuosien aikana. Suuri kiitos kuuluu myös pitkäaikaiselle työhuonekaverilleni Tarja Rannistolle. Vaikka työ tuntui välillä raskaalta, työhuoneelle oli aina ilo tulla. Lisäksi kiitän Tarjaa, ympäristöestetiikan tutkijaa, työni kommentoinnista.

Opiskelijoiden kanssa käydyt keskustelut draamasta opettamillani kursseilla kaikkien näiden vuosien aikana ovat olleet antoisia. Haluan kiittää erityisesti kevättalvella 2016 Suomalainen nykydraama -kurs-silleni osallistuneita opiskelijoita, joiden innostus antoi voimia viedä tämä prosessi loppuun.

4

Kiitän myös Suomen Kulttuurirahastoa ja Alfred Kordelinin Säätiötä, joiden myöntämät apurahat ovat tehneet tämän työn mahdolliseksi.

Perhe ja ystävät ovat olleet korvaamattomia tukijoukkoja. Maria Säköä haluan kiittää siitä, että hän on jakanut kanssani valtavan tietomääränsä nykyteatterista. Katja Lundén, Mari Hyrkkänen, Anu Rinkinen ja Maija Typpi-Häkkinen ovat pysyneet rinnallani ensimmäisistä opiskeluvuosista asti ja tarjonneet mahdollisuuden kaiken muun ohessa myös sykähdyttäviin taidekeskusteluihin.

Vanhempani Kaisu ja Antti Tanskanen ovat tukeneet ja rohkaisseet minua monin eri tavoin ja olleet aina valmiita auttamaan. Veljeäni Topia haluan kiittää tutkijan arjen kokemusten jakamisesta sekä riemas-tuttavista hetkistä yhdessä hänen perheensä, Tomokon, Mirin ja Enan seurassa. Arigatou.

Zeljela bih se zahvaliti Jasni i Antonu Bartoniček na srdacnom pri-hvacanju u obitelj i na pruzanju prilike da osobno iskustim bogatstva vase kulture.

Lämpimimmät kiitokseni kuuluvat perheelleni. Mieheni Vedran ja hurmaavat pienet poikani Tomas ja Valtteri ovat opettaneet minulle valtavasti uutta kohtaamisesta, avoimuudesta ja rakkaudesta.

## Abstract

---

5 This dissertation studies the dramaturgy of ethics in contemporary Finnish drama. My understanding of ethics is based on Emmanuel Levinas's philosophy and his considerations on the encounters between subject and other/Other. Theatre and literary researchers have been heavily influenced by Levinas's thoughts and have considered, what it means to encounter otherness in the context of art. This study participates in the debate and introduces a new viewpoint by concentrating on questions of dramaturgy and dramatic writing. It examines how genre, language, style, characters and other structural elements have the potential to create space for otherness by generating ambivalence, obstructing the habitual gaze and questioning hegemonic understandings.

The Sublime was found to be a productive concept to analyse the aesthetics of otherness, because it is deeply concerned with questions about the way we perceive the world and its others or the way we understand and represent the relation between self and other/s. In this study, the sublime is understood in the broadest sense of the word, extending to cover also the grotesque, taboos and other ways to reach limits or break barriers.

My three case studies are Laura Ruohonen's *Luolasto* (Finnish National Theatre 2014), Leea and Klaus Klemola's *New Karleby* (Tampere Theatre 2011) and Milja Sarkola's *Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttämö* (Q-theatre 2015). They all challenged dramatic conventions and created alternative dramaturgical strategies that are partly related to contemporary postdramatic theatre. Since dramaturgy is deeply related to ideologies, society, culture and politics, a study of the ethics of

dramaturgy produced new knowledge about the politics of contemporary theatre and drama. Analyses influenced by Levinas tended to emphasize plurality and the presence of otherness, both in a subject and in society. Otherness in these works was related to nature and ecology, species and gender, but also to a subject's own unconscious or repressed interiority. These dramas challenged their spectators by reflecting the gaze back to the audience, inviting them to reconsider their own thoughts, attitudes and beliefs, and their limited scope in front of infinity.

# Sisällysluettelo

7

1	Johdanto	9
	1.1. Draama, teksti ja esitys	10
	1.2. Etiikka tässä tutkimuksessa	14
	1.3. Tutkimuskohteina olevat näytelmät	21
	1.4. Tutkimuskirjallisuus	28
	1.5. Tutkimuksen rakenne	31
2	Levinasin etiikka ja sen mahdollisuudet teatterissa	33
	2.1. Kasvot ja havaitseminen	35
	2.2. Teatterillinen sanominen	46
	2.3. Teatteri, etiikka ja politiikka	50
	2.4. Subliimi - äärettömyyden estetiikka	62
3	<i>Luolasto</i>	75
	3.1. <i>Ily a</i> ja subliimi	76
	3.2. Aika, rakkaus, vastuu	84
	3.3. Ekodramaturgia	90
	3.4. Naurun, kauhun ja rauhan ambivalenssi	102
4	<i>New Karleby</i>	109
	4.1. Sympatia eettisenä ongelmana	110
	4.2. Hyeenat ja posthumanistinen eläinkysymys	123
	4.3. Groteski ja metamorfoosi	134
	4.4. Kieli ja kommunikoinnin mahdollisuus	144
5	<i>Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttämö</i>	151
	5.1. Toden ja fiktion leikki	152
	5.2. Subjekti, halu, etiikka	164
	5.3. Halun representaatio	172
	5.4. Subliimi rikkoo tabuja	179
	5.5. Metateatteri ja katsojan katse	189
6	Johtopäätöksiä	201
	Lähdekirjallisuus	208





# 1 Johdanto

---

9

Toiseuden kohtaaminen on vaikeaa. Toinen näkee maailman eri tavalla kuin minä, kyseenalaistaa ajatukseni ja toimintatapani ja vaatii tilaa ja huomiota itselleen. Toiseus tuntuu uhkaavalta ja pelottavalta ja voi sen vuoksi herättää torjuntaa ja aggressioita. Toiseudesta ei kuitenkaan pääse eroon. Se tulee vastaan joskus naapurina, joskus kärsivänä lähimmäisenä, joskus mielenrauhaa järkyttävän taideteoksen muodossa. Ja mikä pahinta, se majailee myös minussa itsessäni puolina, joita en halua itsessäni kohdata. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on pohtia, miten teatteri voi auttaa lähestymään toiseutta, vähentää sen edessä koettua pelkoa ja tarjota uudenlaisia keinoja kommunikoida Toisen kanssa.

Pohdin toiseutta ja sen kohtaamista filosofi Emmanuel Levinasin etiikan teorian kautta. Levinas on innoittanut monia muitakin taiteentutkijoita, joten tutkimukseni osallistuu vilkkaana käyvään keskusteluun. Tarkoitukseni on tuoda siihen uusi näkökulma pohtimalla kysymyksiä draaman ja dramaturgian<sup>1</sup> avulla ja yhdistämällä teatteritieteilijöiden ja kirjallisuudentutkijoiden teorioita. Tutkin kolmen esimerkinäytelmäni avulla, millaiset rakenteet ja niihin kytkeytyneet yleisöpositiot voivat tuottaa eettisesti merkittäviä katsojaskokemuksia. Miten dramaturgiset ratkaisut voivat kutsua katsojat pohtimaan toiseutta ja omaa suhdettaan siihen? Tutkimuskohteinani ovat Laura Ruohosen *Luolasto* (Suomen Kansallisteatteri, 2014), Klaus ja Leea Klemolan *New Karleby* (Tampereen Teatteri 2011) ja Milja Sarkolan *Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttämö* (Q-teatteri, 2015).

---

1 • Dramaturgialla tarkoitetaan sommittelua eli esityksen osatekijöiden järjestämistä merkittävaksi kokonaisuudeksi. Pauliina Hulkko on todennut dramaturgiaan sisältyvän neljä keskeistä elementtiä: draaman tekninen sommittelu ja tämän sommittelun toimintatavat, esitykseen ja esittämiseen liittyvät osa-alueet, teatterin yhteiskunnallinen merkitys sekä keskustelu kaikista edellisistä. Hulkko 2013, 68–69. Kts. myös Steinby ja Tanskanen 2013, 256.

## 1.1. Draama, teksti ja esitys

Aloittaessani suomalaista nykydraamaa käsittelevän väitöstutkimukseni vuonna 2005 teatterintekijät keskustelivat vilkkaasti ”nykäristä” ja ”pertsasta” eli nykyteatterista ja perinteisestä draamateatterista.<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmannin kirjaa *Draaman jälkeinen teatteri* (1999/2005, suom. 2009) luettiin ahkerasti, ja ero kahden erilaisen teatterin välillä nähtiin jyrkkänä. Kiinnostukseni draamaa kohtaan tuntui vanhanaikaiselta, melkein nololta, kaiken nykyteatterin ja sen innoittaman keskustelun keskellä. Toisaalta tilanne tuntui nurinkuriselta, koska samaan aikaan suomalaiset näytelmäkirjailijat kirjoittivat hienoja teoksia, joita käännettiin useille kielille ja esitettiin ympäri maailman. Toki tuttua ja turvallista tehtiin paljon, mutta näytelmäkirjailijoiden joukossa oli myös rohkeita uudistajia, jotka romuttivat monia luutuneita draaman traditioita ja loivat jatkuvasti uutta, ajassa kiinni olevaa estetiikkaa.

10

Palattuani muista töistä jälleen väitöstutkimukseni pariin vuonna 2014 ei pertsan-nykäri-keskustelua juurikaan enää käyty. Lajit olivat edelleen olemassa, mutta niiden välille oli syntynyt vuoropuhelua. Oman tutkimukseni kannalta oli kiinnostavaa huomata, miten nykyteatterin keinot alkoivat näkyä myös kirjoitetussa draamassa. Tässä tutkimuksessa mukana olevista näytelmistä erityisesti Sarkolan *Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttäjä* on mielestäni tästä hyvä esimerkki. Uusien dramaturgioiden ohella myös keskustelu näytelmäkirjallisuudesta oli muuttunut avarammaksi. Vuonna 2007 joukko nimekkäitä näytelmäkirjailijoita perusti näytelmäkirjailijayhteisö Tekstin tavoitteenaan kehittää näytelmäkirjallisuutta ja lisätä sen näkyvyyttä ja arvostusta. Tekstin perustajiin kuuluvien Paula Salmisen ja Elina Snickerin toimittama kirja *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja* (2012) antaa hyvän kuvan nykydraaman ja uusien dramaturgioiden monipuolisuudesta. Tekstin ja Suomen Kansallisteatterin yhdessä organisoima Kotimaisen näytelmän festivaali on tarjonnut vuodesta 2011

---

2 • Dramaturgi Katariina Numminen kiteyttää, mitä termeillä useimmiten keskustelussa tarkoitetaan: ”Pertsaksi ajatellaan esitykset, joissa on roolihenkilö, juoni ja eheä fiktio, nykäriin näitä ominaisuuksia ei yleensä mielletä kuin ehkä fragmentteina. Tässä pertsan-nykäri-keskustelussa nykyteatteri ymmärretään nimenomaan tietynlaisena genrenä, jolla on omat konventionensa. Pertsalla eli perusteatterilla taas tarkoitetaan draamateatteria, näytelmien lavalle saattamiseen keskittyntä puheteatteria.” Käsitteet ja niitä koskeva keskustelu on tätä tiivistystä huomattavasti laajempaa ja monivivahteisempaa. Kts. Numminen 2011.

alkaen vuosittain mahdollisuuden tutustua uusiin näytelmiin ja keskustella niistä. Vuonna 2014 suomalainen nykydraama ja sen ympärillä käyty keskustelu näytti ihan toiselta kuin vajaa kymmenen vuotta aikaisemmin. Vaikka tämä tarkoitti tutkimukseni kannalta monen asian menemistä uusiksi, oli tilanne todella inspiroiva.

11 Draamaa on tutkittu useimmiten ensisijaisesti kirjallisuutena eikä teatterin osa-alueena aina Aristoteleesta alkaen. 1950-luvulla draamaa tutkittiin kirjallisuustieteessä vallalla olleen uskriteiikin metodein ja puhuttiin erityisesti draaman ongelmasta, koska draama ei taipunut kirjallisuuden ja sen tutkimuksen vaatimuksiin. Esimerkiksi parenteesien ohjeet ja muut selkeästi esitystilanteeseen liittyvät draaman ominaisuudet hämmensivät uskriteittistä lukutapaa.<sup>3</sup> 1970-luvulla Yhdysvalloista alkunsa saanut uusi tutkimussuuntaus performance studies halusi ottaa selvän irtioton draamasta ja sen perinteisestä tutkimuksesta, mikä näkyi käytännössä esitystaiteen ja performanssin painottamisena. Suomessa, ja yleisemmin Euroopassa, jako eri tutkimussuuntausten välillä ei ole yhtä jyrkkä. Helsingin yliopistossa teatteritieteen oppiaine irtautui kirjallisuustieteen alaisena toimineesta draaman tutkimuksesta vuonna 1980, mutta oppiaineen ensimmäinen professori Timo Tiusanen oli kiinnostunut draamasta. 1990-luvulla draama on kuitenkin jäänyt marginaaliseksi tutkimuskohteeksi, kun teatteritiede on suuntautunut yhä enemmän esitysten ja teatterihistorian tutkimiseen ja kirjallisuuden tutkijoiden mielenkiinto on kohdistunut proosaan ja lyriikkaan. Pitkän tauon jälkeen Riitta Pohjolan (*Georg Büchner ja Danton's Tod. Vallankumousdraama vai tragedia?*, 2004) ja Riina Maukolan (*Elämää suuremmat sankarittaret. Suomalaisen teatterin elämäkerralliset taiteilijahahmot vuosina 2000–2010*, 2011) teatteritieteen alaan kuuluvat väitöskirjat ovat tuoneet uusia näkökulmia draaman tutkimukseen.

Samalla kun teatterintekijöiden keskustelussa näkyneet kuilu draamallisen teatterin ja nykyteatterin välillä on lientynyt, ovat myös tut-

---

3 • Nykyään puhutaan muun muassa draaman ontologisesta puutteesta, jolla tarkoitetaan draaman lukijan tunnetta siitä, että kokemus on puutteellinen ilman teatteriesitystä. Kts. lisää draaman ja teatterin suhteista, esim. Reitala ja Heinonen, 18–23; Bennet 1990; Steinby ja Tanskanen 2013, 255–287.

kijat alkaneet kiinnostua draamasta ja sen uusista muodoista. Vuonna 2010 yhdysvaltalainen draamaan perehtynyt teatterintutkija W. B. Worthen toteaa, että yhtenäiseen kokonaisuuteen, illuusion sekä maailman representoimiseen pyrkivä draamallinen teatteri on tuskin tunnistettavissa nykydraamassa ja sen tutkimuksessa.<sup>4</sup> Hän kysyykin, olisiko kahden erilaisen tutkimustradition, kirjallisuustieteen ja esitystutkimuksen, yhdistäminen viimein mahdollista:

12

Although there were compelling reasons for leaving traditional, literary views of dramatic performance behind in the fashioning of an emergent discipline, we might now ask whether an alternative genealogy of dramatic critique could be brought back into dialogue with the now dominant "traditions" of performance studies, and what the attractions of resuming that conversation might be.<sup>5</sup>

Tässä tutkimuksessa vastaan myönteisesti Worthenin kysymykseen ja kokeilen käytännössä, mitä kahden erilaisen lähestymistavan yhdistäminen draamantutkimukselle voisi tuottaa. Kysymyksenasetteluni on tekstilähtöinen, mutta vastauksia haen sekä teatteritieteen että kirjallisuudentutkimuksen teorioista. Teatterintutkimuksen tavoin myös kirjallisuustiede on muuttunut viimeisten vuosikymmenten aikana, ja uskon monien uusien teoreettisten näkökulmien ruokkivan myös draamantutkijan ajatuksia, kunhan teorian mukauttaa draaman erityispiirteisiin.

Kuten Worthen edellä totesi, eivät näytelmät ole aina "draamaa" siinä klassisessa merkityksessä, mihin esimerkiksi Lehmann viittaa draamallisen teatterin käsitteellä. Monet uudet näytelmät, kuten kaikki jotka ovat tässä tutkimuksessa mukana, luovat kyllä kokonaisuuden, mutta se ei ole aukoton ja suljettu, eikä illuusion luominen ole niille ominaista. Tekstin ja esityksen välinen suhde on myös muuttunut

---

4 • Worthen 2010, xvii, 87.

5 • Mt., 68. Worthenin idea ei kuitenkaan ole uusi, sillä esimerkiksi Raymond Williams julkaisi jo vuonna 1954 draaman ja teatterin suhdetta tarkastelevan klassikkoteoksensa *Drama in performance*. Myöhemmin esimerkiksi Benjamin Bennett teoksessaan *Theatre as Problem. Modern Drama and its Place in Literature* (1990), Bert O. States teoksessaan *The Pleasure of the Play* (1994) ja Worthen itse teoksessaan *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre* (1994) on tutkinut draamaa tavalla, jossa

monimuotoiseksi, mikä tulee hyvin esiin käsitteistön kirjavuudessa. Draaman ohella nykyään puhutaan myös tekstiteatterista ja teatteritekstistä. Kirjansa prologissa Lehmann kuvailee tekstin asemaa ja sen erilaisia rooleja nykyteatterissa.

13 Teatterin merkkien perin pohjaisesti muuttunut käytötapa on järkevä peruste sille, että uuden teatterin yhtä merkittävää sektoria nimitetään draaman jälkeiseksi teatteriksi. Samalla uusi teatteriteksti, joka puolestaan koko ajan tutkii omaa olemustaan kielellisenä kokonaisuutena, on mitä selvimmin ”ei enää draamallinen” teatteriteksti. Viitatussaan draamaan kirjallisena genrenä draaman jälkeisen teatterin käsite tähdentää teatterin ja tekstin välistä jatkuvaa yhteyttä ja vaihtoa. Tämän kirjan keskiössä on kuitenkin teatterin diskurssi ja tekstiä tarkastellaan sen vuoksi vain yhtenä näyttämöllisen toteutuksen osatekijänä, kerroksena ja materiaalina, ei sen hallitsijana. Tähän rajaukseen ei missään nimessä yhdisty apriorista arvolausetta. Edelleen kirjoitetaan merkittäviä tekstejä, eikä usein halveksivasti käytetty sana ”tekstiteatteri” tarkoita nujerrettua teatterimuotoa vaan osoittautuu tutkimuksen kuluessa draaman jälkeisen teatterin aidoksi ja autenttiseksi muunnelmaksi.<sup>6</sup>

Tutkimuskohteistani *Luolasto* ja *New Karleby* on painettu kirjaksi, joten ne voidaan mieltää myös osaksi kirjallisuuden genreä. Tekstiteatteri osana nykyteatteria, mutta esitystaidetta vankemmin tekstikeskeisenä, on tutkimuskohteitani hyvin kuvaava termi. Se painottaa draamaa enemmän tekstin merkityksen syntyä performatiivisessa kontekstissa. Miellän tekstin yhdeksi osaksi esitystä ja sen dramaturgiaa, ja aivan kuten joku tutkimus voi keskittyä näyttelijäntyöhön ja joku skenografiaan, keskittyy tämä tutkimus tekstiin unohtamatta kuitenkaan sen olevan yksi elementti muiden joukossa. Kaikki tutkimuskohteeni kantaesitettiin kirjailijan itsensä ohjaamina ja jokainen kirjailija on kuvannut työryhmän ja harjoitusten vaikuttaneen tekstin

---

tekstit nähdään osana teatterin käytäntöjä. Suomessa Timo Tiisanen on kirjoittanut useita teoksia näytelmäkirjallisuudesta pohtien tekstin ja näyttämön välistä suhdetta. Maukola tarkastelee väitöskirjassaan Suomessa vuosina 2000–2010 tehtyjä elämäkerrallisia näytelmiä Statesin teorian kautta ja siten vahvasti esitystilanteen huomioiden. Lisäksi eri tyyli-suuntien, kuten Martin Esslinin absurdin teatterin tutkimuksessa (*The Theatre of the Absurd*, 1961), draaman ja teatterin kytkös on tullut selvästi esiin.

6 • Lehmann 2009, 43–44.

syntyyn. On myös muistettava, että teatterin kollektiivisuus vaikuttaa teosten synnyn lisäksi niiden vastaanottamiseen, minkä miellän tapahtuvan julkisessa tilassa yhdessä toisten ihmisten kanssa. Siten vastaanottotilanne poikkeaa huomattavasti kaunokirjallisuuden yksityisestä lukukokemuksesta.

Suomessa teatteritekstin käsitteestä kirjoittanut dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on esittänyt toiveen siitä, että jokaista tekstiä lähestyttäisiin juuri sille sopivien kysymysten kautta. Draaman tutkimuksen traditioon on kuulunut esittää jokaiselle näytelmälle samat kysymykset koskien ristiriitoja, käännteitä, juonta ja intertekstuaalisia viittauksia, mutta koska tässä tutkimuksessa mukana olevat näytelmät hylkäävät monet draaman konventiot, ne myös herättävät hyvin erilaisia kysymyksiä kuin klassinen draama.<sup>7</sup> Olen omissa analyyseissäni pyrkinyt kuuntelemaan teosten herättämiä kysymyksiä ja reagoimaan juuri näiden tekstien antamiin impulsseihin.

14

## 1.2. Etiikka tässä tutkimuksessa

Aloittelevana draamantutkijana luin paljon ihailemani Laura Ruohosen näytelmiä ja nautin niiden filosofisesta hengestä. Ne johdattelivat minut tutkimukseni pääkysymyksen äärelle pohtimaan etiikan ja dramaturgian välistä suhdetta. Ei vain teosten aihe vaan myös niiden dramaturgia kokonaisuudessaan tuntui kutsuvan minua pohtimaan etiikkaa niin ihmisten välisenä tilanteena kuin laajemmin ihmiskuvaa koskevana kysymyksenä. Miten ne sen tekivät? Miten tyyli, kieli, henkilöhahmojen rakentuminen, teoksen tarjoama yleisöpositio ynnä muut rakenteelliset tekijät liittyivät kokemukseeni teosten ”eettisyydestä”? Mitä etiikka ylipäätään merkitsee teatterin kontekstissa? Tässä tutkimuksessa etsin vastauksia näihin kysymyksiin analysoimalla esimerkinäytelmiäni ja pohtimalla, miten teosten dramaturgiat tuottavat eettisen luku- tai katsomiskokemuksen.

---

7 • Hotinen 2002, 210–214.

Sara Heinämaa ja Johanna Oksala jakavat 1900-luvun etiikan filosofian kahteen jatkumoon, joista ensimmäinen käsittää Edmund Husserlin fenomenologiasta ponnistavan vastuuta, rakkautta ja oikeudenmukaisuutta pohtivan linjan. Sitä edustavat muiden muassa Martin Heidegger, Hannah Arendt, Emmanuel Levinas ja Luce Irigaray. Toinen suuntaus jatkaa Friedrich Nietzschen aloittamaa keskustelua taiteesta, luovuudesta, rajoista ja niiden rikkomisesta. Tätä keskustelua käyvät erityisesti Gilles Deleuze ja Michel Foucault. Heinämaa ja Oksala toteavat, että muuten toisistaan poikkeavien suuntausten kysymyksenasettelut yhdistyvät niiden tavassa pohtia kriittisesti järkeä etiikan perustana.<sup>8</sup> Hanna Meretoja on puolestaan hahmotellut nykyaikaisesta taiteen etiikan tutkimuksesta kolme eri suuntausta. Niistä ensimmäistä, humanistista hyve-etiikkaa, edustaa esimerkiksi Martha Nussbaum, joka uskoo kirjallisuuden voimaan eettisenä kasvattajana. Kulttuurintutkimuksellisesti orientoitunut etiikka pohtii etiikkaa esimerkiksi feminismiin tai postkolonialismin teorioiden kautta. Kolmas suuntaus on jälkistrukturalistinen etiikka, jonka painopiste on toiseuden kohtaamisessa.<sup>9</sup>

Teatterintutkijat ovat olleet viime vuosina erityisen kiinnostuneita jälkistrukturalistisesta suuntauksesta ja erityisesti liettualaista alkuperää olevan Emmanuel Levinasin filosofiasta. Australialainen teatterintutkija Helena Grehan on tutkinut nykyteatteria Levinasin etiikan kautta. Teatterin etiikan tutkija Nicholas Ridout käy kirjassaan *Theatre & Ethics* (2009) läpi useita näkökulmia teatterin ja etiikan välisten suhteiden historiasta, mutta nykyajan teoreetikoksi painottuu Levinas. Myös Alan Read innostuu pohtimaan Levinasin teoriaa teoksessaan *Theatre and Everyday Life. An Ethics of Performance* (1993), vaikka hänen fokuksensa onkin Levinasin ajatuksista poikkeavassa käytännönläheisessä arjen etiikassa. Myöhemmin, kirjassaan *Theatre, Intimacy & Engagement. The Last Human Venue* (2008), Read pahoittelee *Theatre and Every-*

---

8 • Heinämaa ja Oksala 2001, 11.

9 • Meretoja esitteli tämän jaottelun Kirjallisuuden tutkijoiden vuosiseminaarin yhteydessä pitämällään luennolla ”Teetä ja empatiaa” 20.5.2016.

*day life* -kirjassa tekemiään turhan suoraviivaisia tulkintoja Levinasin filosofiasta ja sen suhteesta teatteriin, mutta varauksista ja epäilyksistä huolimatta hän ei malta olla käyttämättä Levinasin teoriaa myös uudemmassa kirjassaan.<sup>10</sup> Suomessa Riku Roihankorven teatterin, pa-huuden ja mannermaisen vastuun etiikan välisiä yhteyksiä tarkastelevassa väitöskirjassa *From a Darkness to a Blind Spot. Encounters between Theatre, Modern Continental Ethics of Responsibility and the Concept of Evil* (Tampereen yliopisto, 2010) Levinas on isossa roolissa.

16

Levinasin suosio herätti minussa aluksi vastustusta ja ihmettelin, miksi niin moni taiteentutkija nojautuu häneen, vaikka ongelmat ovat ilmeiset. Levinas pohtii lähinnä ihmisten välisiä kohtaamisia ja suhtautuu taiteen etiikkaan kriittisesti, joten hänen filosofiansa taipuu huonosti teosten tutkimiseen. Lisäksi pidin - ja pidän edelleen - ongelmallisena sitä, että Levinas jatkaa monin tavoin filosofian patriarkaalisia perinteitä, joihin palaan vielä useita kertoja tämän tutkimuksen aikana. Levinasin kirjoituksiin perehtyessäni aloin kuitenkin ymmärtää, mikä hänen ajatuksissaan oli niin kiehtovaa. Hänen tapansa pohtia toiseutta ja sen kohtaamista on antoisa tutkimuskohde juuri teatterissa, jossa erilaiset kohtaamiset ovat niin merkittävässä roolissa sekä fiktiivisessä tarinassa että kaikkien teatteritapahtumaan osallistuvien ihmisten välillä. Toinen syy valita Levinas tämän tutkimuksen pääteoreetikoksi on Levinasin tapa ymmärtää eettinen kohtaaminen ruumiillisena ja aistimellisena tapahtumana, mikä soveltuu erityisen hyvin teatterin maailmaan. Kolmas merkittävä tekijä on Levinasin suhde katseeseen ja hänen inspiroivat pohdintansa katseen suhteesta valtaan ja etiikkaan. Katsomisen ja toisaalta kokonaisvaltaisen ruumiillisen kokemisen ja kohtaamisen tavat teatterissa ovat keskeisiä teemoja tässä tutkimuksessa.

Myös kysymys teatterista tapahtumana sekä tapahtumaan osallistumisesta ovat tärkeitä kysymyksiä teatterin etiikassa ja politiikas-

---

10 • Read 2008, 36, 227.



sa, mutta näihin kysymyksiin on vaikea löytää vastauksia Levinasin filosofiasta. Osa tutkijoista, kuten Ridout ja Grehan, on kokenut Levinasin filosofian joko puutteellisenä tai turhauttavana, koska se ei tarjoa vastausta siihen, millainen eettisen suhteen tai reaktion pitäisi olla.<sup>11</sup> Levinas tyytyy toteamaan, että Toiseen on reagoitava ja subjekti on vastuussa Toisesta. Millainen on eettinen reaktio tai mitä vastuunottaminen käytännössä tarkoittaa esimerkiksi erilaisissa poliittisissa tilanteissa? Levinasin tapa kieltäytyä antamasta oikeita vastauksia on kuitenkin itselleni yksi lisäsy valita hänet tämän tutkimuksen pääteoreetikoksi, koska tämä lähtökohta tuntuu sopivan parhaiten nykydraaman monitulkintaisten teosten ja ylipäättään monimutkaisten poliittisten kysymysten avaamiseen. Tutkimani näytelmät pureutuvat sellaisiin kulttuurisiin käytäntöihin ja käsityksiin, jotka synnyttävät tietynlaisia tapoja ja asenteita suhteessa toiseuteen. Levinasin avulla voin purkaa esimerkiksi näytelmien ihmiskuvaa ja niiden tuottamia katsoja/subjektipositioita, mikä puolestaan tuottaa näkökulmia teosten etiikkaan ja poliittisuuteen. Samoja kysymyksiä voisi lähestyä myös esimerkiksi hyve-etiikan avulla, mutta koen mielekkäämmäksi tarkastella niitä Levinasin teorian kautta. Hyve-etiikan ongelmaksi koen sen kasvatuksellisen hengen, johon tuntuu usein sisältyvän käsitys ”oikeasta” toiminta- tai ajattelutavasta. Vastausten puute, monikollisuus ja ambivalentin kokemuksen päättymättömyys tekevät mielestäni paremmin oikeutta tutkimilleni teoksille ja haastavat katsojat havaitsemaan Saman ulkopuolelle jäävän toiseuden.

Levinasia käsittelevässä tutkimuksessa toistuu kiinnostava piirre: useat tutkijat toteavat lukevansa Levinasia tavalla tai toisella vastakarvaan. Simon Critchley kirjoittaa: ”as is so often the case with Levinas, his text is in a most illuminating conflict with his intentions. It is only by re-ading against Levinas’s denials and resistances that we might get some insight into what is going on on his text: its latencies, its pos-

---

11 • Kts. Grehan 2009, 18–19.

sibilities, its radicalities.”<sup>12</sup> Tina Chanter toteaa samassa hengessä: ”To read Levinas well would perhaps be not only to read his text faithfully; it would be to turn away from his text, or rather to turn his texts to what lies beyond them, and to ask what they foreclose.”<sup>13</sup> Kuten jo näistä kommenteista voi päätellä, Levinasista keskustellaan tavalla, joka ei aina ole täysin uskollinen hänen omille teksteilleen. Levinasia tutkinut Fred C. Alford mainitsee niin sanotun Levinas-efektin, jolla hän tarkoittaa Levinasin tulkitsijoiden taipumusta omaksua Levinasin omaperäinen kirjoitustyyli ja käyttää sitten hänen filosofiaansa ja käsitteistöään omiin tarkoituksiinsa. Levinasin ilmaisutapa tarjoaa mahdollisuuden tulkita hänen sanojaan monella tavalla, joten niitä voi käyttää perusteluna varsin erilaisissa teorioissa ja väitteissä. Alfordin mukaan lukija lukee Levinasin kirjoituksista sen, mitä hän haluaa sieltä lukea.<sup>14</sup>

18

Omassa tutkimuksessa olen kiinnostunut erityisesti siitä, miten Levinas ymmärtää toiseuden ja mitä hän tarkoittaa eettisellä kohtaamisella. Tarkoitukseni ei ole soveltaa Levinasin filosofiaa käyttämällä sitä teoriana, jonka läpi luen näytelmiä ja rakennan niistä eheät tulkinnat. Tärkein pyrkimykseni on lähestyä analysoimiani näytelmiä Levinasin hengessä: antautumalla niiden edustamalle toiseudelle ja sallien niiden jäädä ilman lopullista määrittelyä. Teokset kuljettavat minua joskus tulkintoihin, jotka ovat hyvin sopusoinnussa Levinasin filosofian kanssa, mutta välillä ne johdattavat minut aivan muihin suuntiin. Esimerkiksi feminismi, ekodramaturgia ja psykoanalyysi ovat tärkeitä tulkinnoilleni, mutta niiden suhde Levinasin filosofiaan on ongelmallinen. Tosin esimerkiksi Chanter ja Ewa Pxonowska Ziarek edustavat feminismiä ja ovat löytäneet hyvin patriarkaaliseksi todetusta Levinasista yllättävää feminististä potentiaalia. Erityisesti Levinasin suhde kieleen ja kategorioihin – siis patriarkaaliseksi miellettyyn kulttuuriseen järjestelmään – tarjoaa mahdollisuuksia feministiseen luentaan.<sup>15</sup> Ekodramaturgian ja posthumanismin suhteen tilanne on

---

12 • Critchley 1999, 185.

13 • Chanter 2001b, 6.

14 • Alford 2002, 1. Olen halunnut tarjota lukijoilleni mahdollisuuden lähestyä Levinasia myös tämän oman kielen kautta. Sen vuoksi suorien sitaattien ranskankieliset käännökset löytyvät alaviitteestä.

15 • Chanter 2001b, 17; Ziarek 2001, 83–85.

sama, sillä Levinas pohtii etiikkaa vain ihmisten välisenä kohtaamisena, mutta haavoittumisen ja vastuun teemojen kautta tutkijat ovat päätyneet pohtimaan hänen etiikkaansa myös muun muassa ekokatastrofin yhteydessä. Käytän omien tulkintojeni tukena myös näitä tutkimuksia, jotka yhdistävät Levinasin ajattelun hänelle itselleen vieraseen filosofiaan tai tutkimussuuntaukseen.

- 19 Teatterintutkimuksessa, ja tässä tapauksessa draamantutkimuksessa, Levinasia on luettava vastakarvaan jo sen vuoksi, että hän on toistuvasti kirjoituksissaan todennut, ettei etiikka kuulu taiteen piiriin. Etiikka tarkoittaa Toisen kohtaamista kasvokkain, eikä taideteos voi olla Toinen. Tämä ei kuitenkaan ole lannistanut taiteentutkijoita, jotka ovat halunneet pohtia, mitä toiseuden kohtaaminen taiteen kontekstissa voisi merkitä. Vastaukset vaihtelevat huomattavasti jo edellä mainittujen teatterintutkijoiden tulkinnoissa, mutta toistuvana piirteenä niissä on ajatus yleisön vakiintuneiden ajattelutapojen horjuttamisesta, ambivalenssista<sup>16</sup> ja hämmennyksestä. Teatterin etiikka ei siten tarkoita eettisen teeman käsittelyä, vaan teoksen kykyä saattaa yleisönsä epätasapainoon ja sen myötä pohtimaan omaa suhdettaan toiseuteen. Leea Klemolan Arktisen trilogian ensimmäinen osa, *Kokkola* (2004), sai monet hämmennyksen valtaan tavalla, jota voisi hyvin kuvata etiikaksi Levinasin hengessä. Aila Lavaste kirjoitti esityksestä *Teatterin ja tanssin vuosikirjassa 2005*:

Larsson, Prittinen ja Lömmarkki ovat bussissaan, juovat viinaa ja kuuntelevat Juhani Markolan *Rakkauden aamua*. Mitä pitempään kohtausta kestää, sitä aseettomammaksi tulen. Mitä tämä on? Kaikki opitut tavat ja opiskellut näkökulmat, kaikki vastaukset putoavat pois. Lopulta olen vain minä katsomassa alastomien nuorten miesten yhteyssyiden juhlaa, kömpelöä hellyyttä, aukotonta yhteenkuuluvuutta. Kaiken yllä pauhaa *Rakkauden aamu*. Kuin muistona viattomuuden

---

16 • Ambivalenssi tarkoittaa Riitta Pohjolan määritelmän mukaan kaksiarvoisuutta eli vastakaisten arvojen samanaikaista läsnäoloa ilman niiden synteisiä tai kumoamista. Pohjola 2003, 77. Palaan käsitteeseen ja sen merkitykseen teatterin etiikassa tarkemmin luvussa 2.1.

ajalta, jota nämä ihmiset vielä onnistuvat kantamaan mukanaan. Ja jostakin hyvin syvältä alkaa nousta vahva tunne, ymmärrys ja liikutus elämästä, ihmisestä, ymmärrys jota ei pysty selittämään.<sup>17</sup>

*Kokkolan* kohdannut Lavaste on hyvin tietoinen itsestään. Hän kuvaa esitystä mutta sen ohella myös omia tunteitaan ja reaktioitaan. Hänen voisi kuvata altistuneen jollekin uudelle ja vieraalle – toiseudelle, joka kyseenalaisti hänen tutut tulkintatapansa. 20

Millaisia ovat ne dramaturgiset keinot, joilla edellä kuvatun kaltaisia reaktioita voidaan tuottaa? Tutkimukseni ei tarjoa työkalupakkia eettisestä esityksestä haaveileville teatterintekijöille, vaan kuvaa erilaisia rakenteita, joissa on mahdollisuuksia eettiselle kokemukselle. Kyse on aina yksittäisestä teoksesta ja sen erityisluonteesta sekä jokaisen katsojan persoonallisista reaktioista. Mutta jonkinlaisia suuntaviivoja sekä edelliset että tämä tutkimus voivat antaa.

Tutkimuksen otsikko *Yleisö kohtaa toisen* sisältää tärkeimmät lähtökohtani. Tutkin näytelmiä ja niiden dramaturgioita ennen kaikkea yleisön näkökulmasta pohtien, millaisia yleisöpositioita ne tuottavat ja millaisia reaktioita ne mahdollistavat. Näytelmissä on aina sisäänkirjoitettuna jonkinlainen suhde yleisöön ja siten myös katsojille esitetty kutsu tarkastella esitystä tietyllä tavalla. Koska kysymyksenasetteluni korostaa katsojan reaktiota, en ole keskustellut teoksista niiden tekijöiden kanssa. Vaikka tekijöiden haastatteleminen olisi syventänyt ymmärrystäni näytelmistä, en kokenut sitä olennaiseksi tämän tutkimuksen kannalta, vaan halusin painottaa teoksia ja niiden kykyä puhutella katsojaansa/lukijaansa. Näytelmien esipuheet ja mediassa esillä olleet haastattelut olen lukenut ja ne ovat vaihtelevassa määrin mukana analyysissäni. Kritiikkejä siteeraan silloin, kun ne tuovat esiin etiikan kannalta olennaisia piirteitä teoksesta, tai kriitikon kuvatessa omia reaktioitaan tavalla, jotka liittyvät käsittelemääni teoriaan.

---

17 • Lavaste 2005, 11.

Otsikkoni toisen sanan, kohtaamisen, ymmärrän tavalla, jonka Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen kiteyttävät toimittamansa kirjan *The event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives* (2010) johdannossa: ”an encounter is an event of transformation and profound change, something that becomes significant for the temporal continuity of our being, breaks the normal, the expected”.<sup>18</sup> Kohtaaminen korostaa sanana vuorovaikutusta, tapahtumaa, jossa syntyy jotain muuta kuin mitä kohtaamisen osapuolet itsessään sisältävät. Se keskeyttää tavanomaisen olemisen tavan, vallitsevat konseptuaaliset järjestelmät ja on aina yllättävä ja ennakoimaton. Kohtaaminen jättää jälkensä, jota ei voi täysin unohtaa, vaan joka jää jollain tavalla elämään joko inspiraationa tai traumana.<sup>19</sup> Otsikossani oleva Toinen puolestaan tulee Levinasilta. Levinas viittaa sanalla Toinen toisaalta konkreettiseen lähimmäiseen ja toisaalta äärettömään toiseuteen, jonka subjekti kohtaa Toisen kasvoissa. Toinen on jotain ainutlaatuista, yllättävää, ennakoimatonta ja siten subjektin tiedon ja ymmärryksen tavoittamattomissa.

### 1.3. Tutkimuskohteina olevat näytelmät

Suomessa kirjoitetaan paljon näytelmiä ja niiden joukossa on paljon sellaisia, jotka voisivat tuottaa kiinnostavia näkökulmia teatterin ja draaman etiikkaan. Jussi Moilan *Paratiisi* (Teatteri Nirvana, 2011) kutsuu samastumaan lapsisotilaan ja sittemmin Suomeen pakolaisena saapuneen pojan kokemuksiin. Veikko Nuutisen *Myötätunto* (Teatteri Takomo 2010) käsittelee väkivaltaa ja jokaisessa piilevää halua tuhota. Kati Kaartisen näytelmä *Toisen ääni - Pyrkimyksiä hyvään* (Espoon Kaupunginteatteri, 2013) alkaa Levinasin sitaatilla. ”Eettisiä” näytelmiä löytyy suomalaisesta nykydraamasta paljon ja moni olisi voinut tulla osaksi tätä tutkimusta. Valitsin kuitenkin näytelmät sen perusteella, mitkä ovat jättäneet minuun viime vuosina syvimmän jäljen. Vaikka valintaperuste on näin henkilökohtainen, perustuu se siihen, mikä teatte-

---

18 • Korhonen ja Räsänen 2010, 11.

19 • Mt., 11–12.

rintutkijoiden käsityksen mukaan on etiikkaa: poistuessani teatterista olen ollut tavalla tai toisella poissa tolaltani ja näytelmät ovat jääneet kaivelemaan mieltäni pitkäksi aikaa. Tutkimuksessani etsin vastauksia kysymyksiin, miksi nämä näytelmät hämmensivät, mikä niissä järkytti tai miksi ne jäivät kalvamaan mieltä. Vaikka pyrin erilaisten teorioiden avulla avaamaan teosten dramaturgioita ja niiden eettisiä mahdollisuuksia, ei minulla ole pääsyä toisten katsojien kokemuksiin enkä pyri väittämään niistä mitään. En usko, että juuri nämä näytelmät ja niiden esitykset ovat hämmentäneet kaikkia katsojiaan, ja vaikka olisivatkin, voivat syyt hämmennyksen takana olla jotain aivan muuta kuin osaan analyysieni yhteydessä ehdottaa.

22

Valitsin juuri nämä kolme teosta myös sen vuoksi, että ne ovat dramaturgioiltaan hyvin erilaisia, mutta niissä on yllättäviä yhtymäkohtia. *Luolasto* ja *New Karleby* kysyvät posthumanistisia kysymyksiä ihmisen suhteesta muuhun luomakuntaan. *New Karleby* ja *Jotain toista* antavat kyytiä vallitsevalle ihmiskuvalle, sukupuolirooleille ja erilaisille dikotomioille. Näytelmiä analysoidessani lopulta oivalsin valinneeni juuri nämä näytelmät siksi, että ne kaikki ovat subliimeja termin jossain merkityksessä, ja sen myötä myös toiseuden estetiikkaa.<sup>20</sup> Perustelen väitettäni kuvailtuani ensin lyhyesti jokaista näytelmää.

Laura Ruohosen<sup>21</sup> *Luolasto* on runollinen näytelmä, joka johdattelee katsojansa pohtimaan omaa asemaansa maailmankaikkeudessa. Tapahtumapaikkana on luolasto, jonka mukana näyttämölle tuodaan niin ihmisen kuin luomakunnankin tuhansien vuosien mittainen historia sekä kysymys tulevaisuudesta. Huimaavaan aikaperspektiiviin kytkeytyy päivänpolttava kysymys ydinjätteestä ja sen myötä kysymys ihmisen vastuusta tulevaisuuden ihmisten ja koko luomakunnan edessä. Luolastossa kohtaavat insinöörikolmikko ”Positivan miehet”, jotka tutkivat luolaston sopivuutta ydinjätteen loppusijoituspaikaksi, arke-

---

20 • Subliimi toimii myös perusteena sille, miksi käsittelen vastaanottoa enkä tekijöiden intentioita. Subliimi viittaa useimmilla teoreetikoilla kokemukseen eikä objektiin. Tämän tutkimuksen subliimin pääteoreetikko Jean-François Lyotard kirjoittaa subliimin vaikutuksesta taiteessa ja sen tutkimuksessa modernin kaudella: ”estetiikka taiteen harrastajien tunteisiin kohdistuvana tutkimuksena syrjäyttää poetiikat ja retoriikan, taiteilijan didaktiikat. Enää ei aseteta kysymystä taiteen tekemisen tavasta, vaan kysytään mitä taiteen kokeminen tarkoittaa.” Lyotard 1986a, 167.

21 • Laura Ruohonen on näytelmäkirjailija, ohjaaja, televisio- ja elokuvakäsikirjoittaja ja

ologiaa tutkimuksia tekevä Nainen, luolasto vartioiva Mies sekä opas. Näiden henkilöhahmojen lisäksi jonkinlaiset ajattomat henkiolennot Entiset ovat tärkeässä roolissa, samoin itse luolasto, jonka kuvataan olevan elävä ja hengittävä.

23 Ruohonen on kutsunut näytelmäkirjailijaa symposiumin koollekutsujaksi vastakohtana sen pääpuhujalle.<sup>22</sup> Hänen mukaansa draamalle on ominaista moniäänisyys, mikä näkyy hänen omissa teoksissaan taipumuksena asettaa eri tavoin ajattelevia ihmisiä yhteen ja antamalla jokaiselle vuorollaan puheenvuoro. Myös *Luolastossa* risteilevät erilaisia ajattelutapoja edustavat äänet, mikä näkyy myös tyyllilajien kirjona. Ensin puheenvuoron saavat Entiset, joiden runolliset repliikit tuovat mieleen antiikin kuoron tai oraakkelin viisaudet. Insinöörit taas ovat usein koomisia keskustellessaan tekniikasta ja insinöörien viisaudesta tai laulaessaan riehakkaasti teekkarilauluja. Mies ja Nainen rakastuvat ja puhuvat rakastuneen kielellä itsestään ja elämästä. Kotikutoinen opas tai shamaani innostuu välillä pitkiin ja mielikuvituksellisiin selityksiin luolaston historiasta mutta tuntuu myös ymmärtävän luolaston henkeä muita paremmin. Olmi ja lepakotkin ovat paikalla ja tuovat lisää näkökulmia aiheeseen vain olemalla läsnä. Aristoteelisen yhtenäisen kokonaisuuden sijaan teos on tarkoituksellisen hajanainen. Se käsittelee teemaansa monesta näkökulmasta antamatta kenenkään totuuden jäädä ainoaksi oikeaksi. En myöskään ole vakuuttunut, että henkilöhahmot edustaisivat jotain tiettyä ”totuutta” – sen verran häilyväisiä he ja heidän ilmaisemansa ajatukset ovat.

Kuten monissa muissakin Ruohosen näytelmissä, ihminen näyttäytyy *Luolastossa* olentona, joka on ehkä unohtanut olevansa eläin muiden joukossa mutta on sitä siitä huolimatta. Toisaalta ihminen nähdään omana lajinaan, jossain määrin vastakkaisena muille lajeille. Ihminen näyttäytyy *Luolastossa* otuksena, joka on hyvää vauhtia menossa koh-

---

runoilija. Lisäksi hän on toiminut Yleisradion radioteatterin ohjaaja-dramaturgina 1990–1997 sekä Teatterikorkeakoulun dramaturgian professorina vuosina 2008–2013. Hänen näytelmiään on käännetty useille kielille ja niitä on esitetty ympäri maailman. Erityisesti Suomen Kansallis-teatterissa vuonna 2003 kantaesitetty *Kristiina K* on saavuttanut suurta kansainvälistä kiinnostusta. Ruohosen 14 näytelmää ovat niin aiheiden kuin tyyllilajien suhteen monipuolisia. Kts.

lisää esim. Ruohonen 2012, 44;

<http://www.dramacorner.fi/fi/naytelmat-ja-kirjailijat/kirjailija/ruohonen-laura/esittely>.

22 • Ruohonen 2012, 34.

ti omaa tuhoaan mutta kieltäytyy uskomasta sitä. Ihmisen viehtymys tekniikkaan ja sen suomiin mahdollisuuksiin asettuvat vastakkain muiden luontokappaleiden toisenlaisen viisauden kanssa. Myös pelon, tai joskus järjen, voittava uteliaisuus on tutkimuskohteena *Luolastossa*, niin kuin se oli Ruohosen edellisessä näytelmässä *Sotaturisteissa* (Suomen Kansallisteatteri 2008). Ihmisen tekemiä valintoja ja vastuuta käsitellessään *Luolasto* liikkuu sujuvasti erilaisten mittakaavojen välillä. Välillä on kyse yksittäisen ihmisen tunteista, välillä koko kosmoksesta ja sen tulevaisuudesta. Molemmissa tapauksissa ihminen on ratkaisujen edessä. Aika, vastuu ja rakkaus ovat näytelmän suuria teemoja.

24

*New Karleby* on Klaus ja Leea Klemolan<sup>23</sup> Arktisen trilogian päätösosa. Sitä edelsivät Leea Klemolan kirjoittama *Kokkola* (2004) ja Leea ja Klaus Klemolan yhdessä kirjoittama *Kohti kylmempää* (2008). Trilogian jokainen osa on oma itsenäinen kokonaisuutensa, jonka katsominen ei vaadi toisten osien tuntemista, mutta ne luovat myös yhtenäisen jatkumon. Osa henkilöahmoista on läsnä jokaisessa osassa, tyyllilaji pysyy samana ja osa teemoista ja motiiveista kulkee mukana koko trilogian ajan. Ilmaston vaikutus ihmiseen, samoin sukupuoliroolit sekä ihmisen ja eläimen välinen suhde, toistuvat jokaisessa näytelmässä. Näytelmissä käytetään paljon lauluja, joista osa esiintyy useammassa trilogian osassa. Jokainen osa ansaitsisi paikkansa tässä tutkimuksessa, kuten tuli ilmi *Kokkolan* herättämiä tuntemuksia kuvaavassa sitaatisessa, mutta mielestäni *New Karlebyssä* huipentuvat monet trilogian teemat ja dramaturgiset piirteet, joissa näen mahdollisuuksia eettiselle kokemukselle. Esimerkiksi jo *Kokkolassa* esiintynyt teema, ihmisen ja eläimen välisten rajojen lientyminen, huipentuu *New Karlebyn* ”täpläukoissa”, varsin inhimillisiksi muuttuneissa mutta edelleen eläiminä pysyvissä täplähyeenoissa ja heidän roolissaan näytelmän kokonaisuudessa. *New Karlebyn* seuraaja, *Maaseudun tulevaisuus* (Suomen Kansallis-

---

23 • Leea Klemola on näyttelijä, ohjaaja ja näytelmäkirjailija. Hän kirjoitti ensimmäiset näytelmänsä yhdessä Pentti Halosen kanssa. Klemolan omat *Jessika - vapaana syntynyt* (2002) sekä *Jessikan pentu* (2012) jatkoivat samalla yleisöä shokeeranneella, groteskin räävittömällä linjalla. Arktinen trilogia on syntynyt yhdessä hänen veljensä näyttelijä Klaus Klemolan kanssa, samoin sitä seurannut *Maaseudun tulevaisuus* (2014). Näytelmät käsittelevät muun muassa seksuaalisuutta, ruumiillisuutta, rakkautta, kuolemaa ja yhteisöllisyyttä. Klemolan uusin näytelmä on Kuopion kaupunginteatterissa syksyllä 2016 kantaesitetty *Vaimoni, Casanova*.



teatteri, 2014) jatkaa jossain määrin samalla eläimellisellä linjalla, mutta ei mielestäni ole yhtä antoisa etiikan tutkimukselle kuin toiseuden teemaa käsittelevä edeltäjänsä.

25 Tampereen Teatterin virallisella Youtube-kanavalla Leea Klemola kertoo *New Karlebyn* käsittelevän kysymystä, voiko meistä kukaan oikeasti ymmärtää toista – toista sukupuolta, toista kulttuuria aina elämiin asti. Näytelmä pohtii myös kysymystä, miten kestää se, että elämä päättyy kuolemaan, sekä mitä turvallisuuden kaipuun ja vapauden välinen ristiriita ihmisessä teettää.<sup>24</sup> Näitä teemoja käsitellään varsin groteskia estetiikkaa hyödyntäen. Henkilöhahmot käyttäytyvät väkivaltaisesti, kieli on brutaalia, ruumiillisuus on voimakkaasti läsnä, samoin henkilöhahmojen eloisa tunne-elämä. Samastuminen ja sympatia ovat tärkeitä reaktioita, mutta niitä häiritään ulosteilla, väkivallalla ynnä muilla torjuntaa herättävillä piirteillä.

Milja Sarkolan<sup>25</sup> *Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttämö* on näytelmä homo- ja heteroseksuaalisen halun ilmenemisestä sosiaalisissa tilanteissa. Päähenkilönä on Nainen, joka kertoo muistojaan ja kuvitelmiaan. Välillä siirrytään näytelmän nykyhetkeen ja seurataan, miten Nainen toimii omassa arjessaan työssään teatteriohjaajana tai kotona puolisonsa seurassa. Kaikissa kohtauksissa on näytelmän teeman mukaisesti kyse seksuaalisesta halusta, mutta se ilmenee mitä erilaisimmilla tavoilla ja mitä yllättävimmissä tilanteissa. Koska Nainen on teatteriohjaaja, nousee kysymys seksuaalisuuden ja teatterin suhteesta keskeiseksi kysymykseksi. Teoksen metateatterilliset piirteet kutsuvat pohtimaan teatterin tekemiseen ja sen katsomiseen liittyviä käytäntöjä, samoin teatterin ja draaman traditioita ja niihin kytkeytyviä poliittisia ideologioita.

Naisella on huomattavan paljon yhtäläisyyksiä Sarkolan kanssa ja Sarkola on itse tuonut useissa yhteyksissä esiin teoksensa henkilökoh-

---

24 • [http://www.youtube.com/watch?v=GW7CaKZu\\_pw](http://www.youtube.com/watch?v=GW7CaKZu_pw) Katsottu 9.10.2014.

25 • Milja Sarkola on ohjaaja ja näytelmäkirjailija, jonka teoksissa pureudutaan usein hyvin yksityisiin kokemuksiin ja pohditaan yksityisen ja julkisen välistä rajaa. Teatterikorkeakoulusta ohjaajaksi valmistunut Sarkola on opiskellut Prahassa sisäisen dialogin toimintaa (*Acting with an Inner Partner*), joka oli käytössä Sarkolan ohjaamassa yleisöä riemastuttaneessa teoksessa *Postia Eva Dahlgrenille* (2007) (kts. Sarkola 2011). Sarkola on ohjannut useissa teattereissa, ja lisäksi tanssiteoksen *Ihmisen asussa* (2009) yhdessä koreografi Eeva Muilun kanssa.

taiset lähtökohdat. Tulkitsen Sarkolan teoksen edustavan autofiktion genreä, joka on viime vuosina herättänyt suurta kiinnostusta teatterintekijöiden keskuudessa. Tässä suhteessa teos on kiinnostavasti vastakkainen Ruohosen *Luolastolle*, sillä Ruohonen on kertonut nimenomaan karttavansa omakohtaisuutta ja pyrkivänsä käsittelemään teemojaan muuten kuin itsensä kautta. Ruohoselle on ominaista nähdä ihminen pienenä pisteenä osana maisemaa<sup>26</sup> kun taas Sarkola keskittyy häpeämättä omaan napaansa (tai navan alle). Navasta aukeaa kuitenkin laajat maisemat niin ihmisen sisälle kuin yhteiskuntaankin, joten molempien dramaturgisten strategioiden avulla voi päätyä horjuttamaan vallitsevaa ihmiskuvaa ja poliittisia käytäntöjä.

26

*Jotain toista* tarkastelee halua ja seksuaalisuutta tuoden esiin myös niihin kytkeytyvät vaikeudet, kuten torjunnan, estyneisyyden, erilaiset nolostuttavat tilanteet ja suoranaisen häpeän. Näytelmän dramaturgiassa eettisyys merkitsee teemojen lisäksi myös sen tabuja rikkovaa luonnetta sekä sen tapaa aiheuttaa kiusaantumisen tunteita yleisössä. Häpeän ja hämmennyksen kautta on mahdollista laajentaa niin ihmiskuvaa kuin kulttuurissa vallitsevia ”hyvän taiteen” normejakin, jotka ovat käsittelyssä myös teoksen metateatterillisissä kysymyksissä.

Tutkimuskohteikseni valitsemani näytelmät ovat erilaisia aiheidensa ja dramaturgioidensa puolesta, mutta niistä jokaista voi luonnehtia käsitteen subliimi avulla. Aivan kuten Levinasilla ihmisten välisessä eettisessä kohtaamisessa Toinen jää subjektille ikuisesti tavoittamattomaksi arvoitukseksi, kuvaa subliimi taide ihmisen rationaalisen kyvyn tavoittamattomissa olevaa. Sen vuoksi sitä ei myöskään voida esittää rationaalisen avulla, kielen ja representaation keinoin, vaan aina kiertoteitse. Subliimi merkitsee rajaa tunnetun ja tuntemattoman, äärellisen ja äärettömän, representoitavan ja ei-representoitavissa olevan välillä.<sup>27</sup> Ranskalaisen filosofin ja postmodernin teoreetikon Jean-

---

26 • Ruohonen 2012, 32.

27 • Sub-limen, kirjaimellisesti rajan alapuolella. Brady 2013, 4; Alanko ja Korhonen 1999, 8; Lyytikäinen 1999, 11.

François Lyotardin mukaan subliimi taide on enemmän etiikkaa kuin estetiikkaa tai poetiikkaa.<sup>28</sup> Subliimin eettinen suhde toiseuteen tulee ilmi myös Jacques Derridalla, joka on luonnehtinut subliimin olevan ainoa kerronnan muoto, joka on vieraanvarainen toiseutta kohtaan.<sup>29</sup>

27 Termi subliimi, josta käytetään myös suomenkielistä ilmaisua ylevä, on saanut erilaisia painotuksia pitkän historiansa aikana. Sen vuoksi myös se, mitä tarkoitan subliimilla eri näytelmien yhteydessä, vaihtelee.<sup>30</sup> *Luolastossa* subliimi näyttäytyy tyypillisimmässä merkityksessään viitatessaan johonkin samankaltaiseen, mistä Levinas käyttää ilmaisua *il y a* - jotain on.<sup>31</sup> *Luolastossa* puhutaan toistuvasti siitä, ”mikä meitä pimeydestä katselee”. Näkyvän, ymmärrettävän todellisuuden tuolla puolen on jotain muuta, jotain mitä ei voi ymmärtää ja joka aiheuttaa kauhua ja mielihyvää sekoittavan subliimin tunteen sen aistivassa ihmisessä. *New Karlebyssä* puolestaan korostuu groteski, joka mielletään joskus subliimin vastakohtaksi, mutta joka on kytkeytynyt siihen erottamattomasti. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen ovat kuvanneet subliimin ja groteskin suhdetta näin:

Vaikka groteski voi aluksi tuntua subliimin vastakohtalta – subliimi olisi meidän yläpuolellamme, groteski alapuolellamme – on itse asiassa juuri groteskissa läsnä se sama inhimillisen subjektin kaikkivoipaisuuden kyseenalaistaminen kuin subliimissakin. Erilaisten eläimellisten luonnonprosessien purskahtaminen esiin omassa rationaalisessa järjestyksessämme voi paitsi aiheuttaa kuvotusta myös kuljettaa meitä lähemmäs sitä pistettä, jossa minän ja sen ulkopuolen välisen rajan illuusio alkaa horjua – toisin sanoen, kohden subliimia. Myös bahtinilaisessa visiossa juuri alaruumis, toisin sanoen suvunjatkaminen ja ruuansulatus, on se alue, jossa piilee mahdollisuutemme subliimiin yhteyteen muun luomakunnan kanssa.<sup>32</sup>

---

28 • Lyotard 1991, 81.

29 • Baraniecka 2013, 2.

30 • Esimerkiksi Elzbieta Baraniecka kuvaa subliimia näin: ”As a category, the sublime is therefore somewhat peculiar in that, unlike most categories, it both delimits its scope and field and unlimits them at the same time. It is a category which is open to constant transformation and change, and changes when its context changes.” Baraniecka 2013, 5.

31 • Esimerkiksi Pirjo Lyytikäinen on todennut Levinasin käsitteen *il y a* liittyvän taiteessa subliimiin kategoriaan. Kts. Lyytikäinen 1999, 26, 28.

32 • Alanko ja Korhonen 1999, 9.

*Jotain toista* kurkottelee subliimin rajalle ja sen taakse kääntämällä katseensa tietoisesta ja rationaalisen ihmiskuvan tuolle puolelle, jonnekin psyyken tiedostamattomiin syvyyksiin. Se tuottaa myös suuria kysymyksiä subjektista, subjektin rakentumisesta ja tämän suhteesta Toiseen. Draamallisen yhtenäisen ja eheän henkilöhaahmon sijaan päähenkilö on jakautunut ja fragmentaarinen, eikä näyttäytyä selvärajaisena yksikkönä. Subjekti hajoaa ympäristöönsä ja toisaalta ympäröivä toisuus sulautuu osaksi subjektia. Minän ja Toisen välinen raja on läpäisevä ja vuotava, Toinen ei ole vain jotain ulkopuolella olevaa vaan osa Minää.

28

#### 1.4. Tutkimuskirjallisuus

Tutkimukseni teoreettinen perustus rakentuu kolmen tukipylvään varaan. Ensimmäinen niistä on teatterin etiikan tutkimus, jonka päälähteinä käytän edellä mainittuja tutkijoita: Helena Grehania, Nicholas Ridout'a ja Riku Roihankorpea. Grehan pohtii nykyteatteriesityksiä ja niiden aiheuttamia reaktioita katsojissa teoksessaan *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age* (2009). Hänelle Levinasin termi *sanominen (dire)*, joka kuvaa kommunikointia aistimellisella, ei-intentionaalisella ja ei-tietoisella tasolla, on tärkeä väline analysoida esityksen ja katsojien välistä vuorovaikutusta. Myös Levinasin termi *kolmas (le tiers)*, joka laajentaa kahden ihmisen välisen eettisen tilanteen myös muuta koskevaksi yhteiskunnalliseksi kysymykseksi, kiinnostaa Grehania osana kysymystä teatterin etiikan poliittisuudesta. Ridout puolestaan pohtii pienessä *Theatre & Ethics* -kirjassaan (2009) etiikkaa useiden teorioiden kautta ja yhteydessä erilaisiin teatteritraditioihin aristoteelisesta brechtiläiseen teatteriin. Hänen näkemyksessään etiikka ja politiikka kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa teatterissa, koska teatteri taiteenlajina, julkisena ja sosiaalisena tapahtumana, on erityisen herkkä politisoitumaan. Vastuuta ja käytännön toimintaa pohtiessaan Grehan ja Ridout esittävät vastakkaisia näkemyksiä Le-

---

vinasin etiikasta, politiikasta ja niiden toteutumisesta teatterissa. Samoin heidän pohdintansa Levinasin *kasvoista* (*visage*) ja sen merkityksestä teatterin kontekstissa on jossain määrin ristiriitainen. Sen sijaan Ridout'n käsitys eettisen teoksen kyvystä aiheuttaa hämmennystä ja häpeää saa vastakaikua Grehanilta, joka tosin jatkaa reaktioiden listaa ambivalenssilla, epäilyllä, ahdistuksella, reflektoinnilla ja harkinnalla. Grehan on ollut tutkimukselleni tärkeä myös kyvyssään analysoida Levinasin teatterikäsitystä ja siten syitä tämän kielteiseen näkemykseen teatterin eettisistä mahdollisuuksista.

Riku Roihankorpi on jo edellä mainitulla väitöskirjallaan uraa uurtava teatterin etiikan tutkija Suomessa. Hänen pahuutta ja vastuun etiikkaa tutkivan väitöskirjansa etiikan teoreetikkoina ovat Levinasin lisäksi Immanuel Kant ja Alain Badiou. Roihankorpi pohtii esimerkiksi yleisön roolia katsomossa ja sen mahdollista vastuullisuutta sekä teatterillisuutta ja teatteria intersubjektiivisena tapahtumana. Osallistuminen ja katse ovat tärkeitä teemoja niin Roihankorvella kuin Levinasillakin, ja ne tulevat jatkuvasti käsittelyyn myös tässä tutkimuksessa. Roihankorven vahvasti esitystilanteesta ponnistavat tulkinnat muuttuvat jossain määrin tuodessani ne osaksi tekstin analyysiä.

Lehmann on esittänyt kiinnostavia ajatuksia teatterin etiikasta, ja vaikka hän esittää ne esitystaiteen yhteydessä, pidän hänen huomioitaan merkittävänä myös nykydraaman kohdalla. Kuten aikaisemmin todettiin, nykydraama ei vastaa Lehmannin draamallisen teatterin käsitettä vaan toteuttaa monia nykyteatterista ja esitystaiteesta tuttuja piirteitä. Siten se voi toteuttaa myös nykyteatterille ominaista etiikkaa ja politiikkaa. Katse ja havaitseminen ovat tärkeitä teemoja sekä Levinasin etiikassa että teatterin vastaanotossa, minkä vuoksi Lehmannin esittämät huomiot *havaitsemisen politiikasta* (*Wahrnehmungspolitik*) ja siihen kytkeytyvästä  *vastuun estetiikasta* (*Ästhetik der Verantwortung*) tuottavat kiinnostavia näkökulmia näytelmien analyysiin.

---

Teatteritieteilijöiden etiikan tutkimuksissa painopiste siirtyy itse teoksesta katsojaan. Mitä katsojassa tapahtuu esityksen aikana? Miten tulkinta, havaitseminen tai vain johonkin tilanteeseen osallistuminen liittyvät etiikkaan? Teatterin etiikka kääntyy kysymykseksi, mitä esitys tekee katsojalle, mutta tavalla, joka ei keskity tekijöiden intencioihin vaan katsojan ja teoksen väliseen vuorovaikutukseen ja ennen kaikkea katsojan reaktioihin.

30

Toisen tutkimukseni tukipylvään muodostavat Levinas sekä hänen kommentoijansa. Taiteentutkijana en koe olevani pätevä filosofi ja Levinasin paikoitellen varsin kryptiset kuvaukset kaipaavat asiantuntevia analyysijä. Levinasin ura on useita vuosikymmeniä pitkä, minkä vuoksi hän myös muuttaa ajatuksiaan ja kehittää niitä uusiin suuntiin. Esimerkiksi uran alkuvaiheessa esitetyt käsitykset taiteen mahdottomuudesta etiikkaan lievenevät uran edetessä. Eri käsitteiden ja niiden vuosien saatossa tapahtuneen kehittelyn avaamisessa Levinasiantuntijoiden kommentit ovat olleet tutkimukselleni ensiarvoisen tärkeitä. Samoin Levinasin suhde muihin filosofiin tai aatteisiin, kuten feminismin, posthumanismin ja psykoanalyysiin, ovat saaneet selityksensä esimerkiksi edellä mainittujen Simon Critchleyn ja Tina Chanterin tutkimuksista. Riikka Jokinen on puolestaan selventänyt Levinasin filosofiasta avautuvia yhteiskunnallisia merkityksiä tutkimuksessaan *Tietämättömyyden etiikka* (1997).

Levinasin omista teoksista minulle tärkeimpiä ovat vuonna 1961 julkaistu *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité* (*Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*), joka käsittelee etiikkaa subjektin ja Toisen välisenä suhteena, sekä vuonna 1974 julkaistu *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (*Otherwise than Being or Beyond Essence*), joka syventyy pohtimaan eettistä subjektia. Näiden pääteosten ohella olen lukenut yksittäisiä artikkeleita, joita käsittelem niiden teosten analyysin yhteydessä, jossa niissä käsitellyt aiheet nousevat keskeisiksi. Levinasin oma tuotanto,

---

puhumattakaan siitä kirjoitetusta tutkimuksesta, on huomattavan laaja ja olen käyttänyt sitä rajatusti omiin tarkoituksiini. Tämä tutkimus ei ole ensisijaisesti tutkimusta Levinasin filosofiasta vaan dramaturgiasta ja nykyteatterin etiikasta, joka on ymmärretty levinaslaisessa hengessä.

31 Kolmas tukipylväs rakentuu subliimista, jonka pääteoreetikkona on Levinasin oppilas Jean-François Lyotard. Lyotardilla subliimi liittyy erottamattomasti avantgardeen ja poliittisuuteen. Näiden kolmen termin suhteita hahmottelen muun muassa Lyotardin teoksen *L'Inhumain: Causeries sur le temps* (1988, *The Inhuman. Reflections on Time*, 1991) sekä Georges de Schrijverin teoksen *The Political Ethics of Jean-Francois Lyotard and Jacques Derrida* (2010) avulla. Subliimista draamasta teoksen kirjoittanut Elzbieta Baraniecka on myös tärkeä lähde, koska hän tuo Lyotardin kuvataiteita ja kirjallisuutta käsittelevän filosofian osaksi draamantutkimusta ja teatteria.

### 1.5. Tutkimuksen rakenne

Aloitin tutkimukseni teoreettisella osuudella, jossa esittelen ensin Levinasin etiikan keskeisimpiä piirteitä ja tutkimukseni kannalta tärkeimpiä käsitteitä. Tämän jälkeen siirryn pohtimaan etiikan mahdollisia ilmenemistapoja teatterissa ja draamassa esittelemällä edellä mainittujen tutkijoiden käsityksiä siitä, mitä etiikka teatterissa tarkoittaa. Pohdin muun muassa, mitä esitykseen osallistuminen merkitsee niin katsojien kuin esityksen tekijöidenkin kannalta, ja korostan siten teatteria ihmisten välisenä tapahtumana. Toinen tärkeä kysymys liittyy katseeseen ja havaitsemiseen teatterissa ja näihin ilmiöihin mahdollisesti liittyvään vallankäyttöön ja toiseuden alistamiseen. Kolmas suuri teema on kommunikointi ”teatteriksi”. Miten representaatio ja Levinasin sanominen liittyvät toisiinsa tai sulkevatko ne toisensa pois, kuten Levinas itse meille vakuuttaa?

---

Tärkeimmät teoreettiset lähtökohtani käsiteltyäni analysoin jokaista esimerkinäytelmää omassa luvussaan. Jokaisen analyysissä toistuu kysymys subliimista: miten subliimi näytelmässä ilmenee ja millaisia eettisiä ja poliittisia seurauksia sillä voi olla. Aloitan *Luolastolla*, joka on selkeimmin subliimi, ja etenen siitä *New Karlebyhyn*, joka jatkaa jossain määrin samojen kysymysten parissa mutta tuottaen hyvin erilaisen kokemuksen groteskin estetiikan keinoin. Viimeisenä on vuorossa *Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttämö*, joka *New Karlebyn* tavoin tuo esiin torjuttuja puolia ihmisyydestä, mutta täysin edellisestä poikkeavan dramaturgian ja ihmiskuvan keinoin. Subliimin lisäksi analysoin jokaista näytelmää sen ominaispiirteisiin sopivien draamateorioiden avulla. Tämä on myös peruste, miksi olen halunnut omistaa jokaiselle näytelmälle oman lukunsa. Vaikka teoreettinen viitekehys säilyy samana läpi tutkimuksen, toivon tämän rakenteen korostavan jokaisen näytelmän ainutlaatuisuutta. Tämä valinta voi tuottaa tulokseksi tutkimuksen, jonka dramaturgia ei ole täysin ehjä ja kokonainen, mutta se on tietoinen valinta, jonka toivon tulevan perustelluksi tutkimuksen edetessä.

32

Levinaslaisittain sanottuna toimin väkivaltaisesti alistaessani teokset tulkitsevalle katseelleni ja tehdessäni niistä erilaisia määritelmiä, jotka tappavat niiden elävyyden ja ainutkertaisuuden. Uskon näiden vahvojen teosten kuitenkin säilyvän hengissä ja toivon analyysini korostavan niiden moniulotteisuutta. Jokainen näytelmä voisi tulla analysoiduksi useasta näkökulmasta ja saada hyvin erilaisia tulkintoja. Tässä tutkimuksessa niitä analysoidaan Levinasin tarjoamista lähtökohdista, mikä rajaa useita kiinnostavia näkökulmia pois. Kuten subliimin teoreetikot jatkuvasti muistuttavat, näkökulmani on rajallinen ja ymmärrykseni vajavainen. Sen vuoksi toivon, että myös lukijani kokevat tulkintani keskusteluna ja ehdotelminä, ei totalisoivana sanottuna tai lopullisena, toiseuden murhaavina totuuksina teoksista.

---



## 2 Levinasin etiikka ja sen mahdollisuudet teatterissa

---

33

Levinasin filosofia ja teatteri on vaikea yhdistelmä. Levinas puhuu toisen kohtaamisesta ja vastuusta varsin teoreettisesti, joten hänen ajatustensa vieminen osaksi konkreettista ja käytännönläheistä arkielämää – oli se sitten teatteria tai yhteiskunnallista keskustelua – jättää herkästi epävarman tunteen. Tarkoittiko Levinas tätä? Käytänkö Levinasia tavalla, joka tekee vääryyttä hänen ainutkertaiselle filosofialleen? Mutta kuten niin monet muutkin ennen minua, koen Levinasin kysymykset havaitsemisesta ja toiseuden kohtaamisesta kiinnostavina ja olennaisina kysymyksinä taiteen kontekstissa. Vastausten tai määritelmien sijaan Levinasin merkitys taiteentutkimukselle piilee ennen kaikkea hänen filosofiansa herättämissä kysymyksissä. Mitä toisen kasvot ja niiden kohtaaminen voisivat merkitä taiteen kontekstissa? Millaista on eettinen kieli? Miten taide voi horjuttaa totaliteettia ja sen toiseutta alistavia rakenteita? Kysymyksiin tuskin löytyy tyhjentäviä vastauksia, mutta niiden äärellä syntyy uusia ajatuksia ja syvempää ymmärrystä taiteen etiikasta ja sen poliittisista ulottuvuuksista.

Levinasin filosofiset juuret ovat hänen opettajiensa Edmund Husserlin ja Martin Heideggerin fenomenologiassa. Levinasin etiikan ydinkysymys toiseudesta<sup>33</sup> (*l'autre*) ja sen kohtaamisesta kietoutuu siten fenomenologiseen ajatteluun tietoisuudesta ja havaitsemisesta. Tämän tutkimuksen kannalta erityisen kiinnostavia ovat toiseuden havaitsemiseen liittyvät kysymykset, kuten miten toiseus ilmenee, miten tietoisuus tavoittaa tai tavoittelee toisen subjektiviteettia ja mitä tarkoittaa Toisen näkeminen Toisena.<sup>34</sup> Levinasia on kuitenkin luonnehdittu fenomenologin lisäksi myös määreellä postfenomenologi. Vuonna 1961 julkaistussa teoksessaan *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité* Levinas ky-

---

33 • Seuraan Riikka Jokisen esimerkkiä tavassani kirjoittaa sana toinen joko isolla tai pienellä kirjaimella. Konkreettiseen toiseen ihmiseen, lähimmäiseen, viittaa sanalla Toinen (autrui) kun taas toiseus kategoriana ilmaistaan muodossa toinen (*l'autre*). Jokinen 1997, 25.

34 • Kts. esim. Kenaan 2013, 53.

seenalaistaa monia oppi-isiensä näkemyksiä mutta on vielä tiukasti kiinni heidän edustamassaan fenomenologisessa traditiossa. Sen sijaan vuonna 1974 julkaistussa teoksessa *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* hän irtaantuu jo niin kauas fenomenologian perinnöstä, että esimerkiksi filosofi Hagi Kenaan epäilee, voiko tätä Levinasia enää kutsua fenomenologiksi.<sup>35</sup> Levinasia on luonnehdittu myös ”Talmud-fenomenologiksi”, koska juutalainen uskonto ja kulttuuri ovat vaikuttaneet voimakkaasti hänen filosofiseen ajatteluunsa.<sup>36</sup> Tosin Levinas itse josain määrin kiistää tämän ja väittää, että hänen uskonnollinen ja filosofinen tuotantonsa eivät liity toisiinsa. Filosofisen ajattelunsa lähtökohdaksi hän kuitenkin nimeää Raamatun ja siinä jatkuvasti läsnä olevan ajatuksen ihmisen vastuusta suhteessa heikkoihin.<sup>37</sup> Siten Levinasin filosofia liittyy useisiin traditioihin ja kehittyi niiden pohjalta omaperäiseksi, vuosien saatossa uusiin suuntiin kehittyväksi etiikan teoriaksi.

34

Tämän tutkimuksen kannalta keskeisimmät Levinasin teemat ja käsitteet liittyvät toiseuteen ja sen saamiin ilmenemismuotoihin taiteissa sekä toiseuden havaitsemiseen. Keskeisimmät käsitteet ovat Toisen kasvot (*visage*) sekä eettisen kielen analyysin apuvälineet sanominen (*dire*) ja sanottu (*dit*). Aloitan tämän luvun ja työni teoreettisen perustan rakentamisen pohtimalla kasvojen merkitystä teatterissa. Kasvot ovat yksi keskeisimmistä käsitteistä, jotka taiteen kontekstissa tuovat mukanaan kysymyksen katseesta, havaitsemisesta ja tulkinnasta. Tämän jälkeen siirryn käsittelemään eettistä kommunikointia ja sen mahdollisia muotoja taiteen ja erityisesti teatterin kontekstissa sekä kirjoitetussa kielessä. Nämä teemat muodostavat kaksi ensimmäistä alalukua, joiden jälkeen siirryn pohtimaan eettisen kohtaamisen kontekstia - yhteiskunnallista, kulttuurista ja historiallista todellisuutta, jossa teatterillinen sanominen tapahtuu. Kysymys etiikasta muuttuu politiikaksi, jota käsittelem kahden teatterille keskeisen kysymyksen kautta. Ne ovat draaman tradition, erityisesti aristoteelisen perinteen sisältämä ideologia ja politiikka, sekä kysymys teatteriesitykseen osal-

---

35 • Mt., 108-110.

36 • Horowitz ja Horowitz 2006, 21.

37 • Wright ja Hughes ja Ainley 2002, 172-173.

listumisesta ja sen poliittisesta ja/tai eettisestä merkityksestä. Luvun päätteeksi syvennyn vielä representaation sekä tradition ja sen kumoamisen tuottamiin kysymyksiin subliimin käsitteen avulla.

## 2.1. Kasvot ja havaitseminen

35 Levinasin etiikan ytimessä on kysymys toiseudesta (*l'autre*) ja sen kohtaamisesta. Levinas kritisoi Husserlia ja Heideggeria siitä, että heidän ajattelussaan Toinen ymmärretään suhteessa Samaan (*le Même*). Siten Sama on suhteessa toiseuteen mutta tavalla, jossa toiseus on jo redusoitu samaan. Sekä Husserlin intentionaalinen tietoisuus että Heideggerin Dasein ovat käsitteitä, joiden avulla tarkastellaan minän suhdetta toiseen, mutta Levinasin kritiikin mukaan ne eivät lopulta tuo mitään uutta siihen pitkään länsimaiseen traditioon, jossa lähtökohtana on Sama.<sup>38</sup> Sama tarkoittaa Levinasilla käsittävää subjektia sekä tuon subjektin käsittämää kohdetta tai maailmaa. Sama suuntautuu toiseen, mutta pyrkimyksissään ymmärtää ja merkityksellistää Toinen, Sama myös määrittää Toisen. Kun toiseus ymmärretään suhteessa Samaan, siitä pyritään saamaan tietoa ja kaikki ei-identtinen redusoidaan.<sup>39</sup> Länsimaista etiikkaa leimaava pyrkimys totaliteettiin<sup>40</sup> merkitsee sitä, että Sama hallitsee kaikkea. Levinasin etiikassa keskeistä on pyrkiä murtamaan tämä totaliteetti, lähestyä toiseutta tavalla, jossa toinen säilyttää toiseutensa. Ei-intentionaalinen ja ei-tiedollinen toisen kohtaaminen mahdollistaa avautumisen kohti toista tavalla, joka ei ota toista haltuun vaan jättää tämän tietoisuuden hallitseman totaliteetin ulkopuolelle.<sup>41</sup> Riikka Jokinen selittää fenomenologisen etiikan olevan fenomenologiaa siitä, mitä ei voida esittää fenomenologisilla termeillä. Se on fenomenologiaa Toisen ihmisen kasvoissa havaittavasta äärettömästä toiseudesta.<sup>42</sup>

Kasvot viittaavat konkreettiseen lähimmäiseen, mutta samalla niissä ilmenee ”ääretön” tai jälki ”häneydestä” (*illéité*). Kun subjekti kohtaa kasvoissa jotain sellaista, mikä ylittää hänen tietoisuutensa kapasiteetin,

---

38 • Kts. lisää Levinasin suhteesta Husserliin ja Heideggeriin, Sivenius 1990.

39 • Pönni 1993, 13; Jokinen 1997, 87; Sivenius 1990, 101.

40 • Sivenius kirjoittaa: ”Levinas käyttää termiä ’totaliteetti’ hyvin yleisessä merkityksessä. Se näyttää tarkoittavan hänellä samaa kuin itse, historia, systeemi tai immanenti järjestys, jonka avulla olevien moninaisuus yhdistetään.” Sivenius 1990, 108.

41 • Pönni 1996, 13.

42 • Jokinen 1997, 14.

avaa kohtaaminen subjektille suhteen transsendenssiin. Häneys voi viitata Jumalaan tai vähemmän latautuneesti johonkin äärettömään, arvoitukselliseen ja ei-tematisoitavissa olevaan.<sup>43</sup> Kun subjekti kohtaa Toisen kasvoissa häneyden, tai tarkemmin ilmaistuna häneyden jäljen, hän tulee eettisesti vastuulliseksi. Kasvot ovat peittelemättömät, suorat ja haavoittuvat ja juuri haavoittuvuuden vuoksi ne esittävät subjektille eettisen vastuun vaatimuksen, joka Levinasilla saa Jumalan käskyn muodon: ”älä tapa”. Myös eettisen subjektin vastaus on peräisin Raamatusta Abrahamin, Samuelin ja muiden vastatessa Jumalalle: ”tässä olen”. Eettisyys tarkoittaa valmiutta olla Toisen käytettävissä.

Raamatullisten lauseiden ja Jumalan käskyjen läsnäolo Levinasin etiikan teoriassa korostaa subjektin alisteista asemaa Toisen edessä. Kyseessä ei ole kahden tasavertaisen kumppanin kohtaaminen vaan toisuus on aina jotain ensisijaista.<sup>44</sup> Toisaalta Toinen on aina alisteinen subjektille oman haavoittuvuutensa vuoksi. Usein se konkreettinen lähimmäinen, Toinen, johon Levinas kirjoituksissaan viittaa, on alisteisessa asemassa oleva ihminen, esimerkiksi köyhä, muukalainen tai orpo. Siten Toinen on samanaikaisesti sekä subjektin ylä- että alapuolella, mutta ei koskaan symmetrisesti tai tasa-arvoisesti samalla tasolla.<sup>45</sup> Toisen haavoittuvuus näkyy ennen kaikkea hänen lihallisuudessaan, ruumiissa, jonka subjekti voi halutessaan tappaa. Toisen kuolevaisuus ja toisaalta subjektin vapaus ja kyky väkivaltaan aiheuttavat eettisen käskyn ja vastuun vaatimuksen.<sup>46</sup>

Kun subjekti kohtaa Toisen ja kasvot ilmenevät hänelle, ei subjekti kykene ottamaan niitä haltuunsa. Kasvoissa havaittava äärettömyys, tai häneys, ei ole käsitettävissä, tematisoitavissa tai ymmärrettävissä. Kasvot eivät ole objekti vaan ne ovat läsnä ja ne ilmenevät tulemalla subjektia kohti. Kasvokkain-kohtaaminen merkitsee sitä, että kasvot

---

43 • Simon Critchleyn tulkinnan mukaan Levinas käyttää Jumalan sijaan ilmaisua häneys välttääkseen ontoteologian 'Jumalan' käsitteelle antamia merkityksiä. Häneys kuvaa ei-tematisoitavissa olevaa suhdetta ikuisuuteen. Critchley 2014, 114. Vrt. Jokinen 1997, 118.

44 • Robbins 1999, 8–9.

45 • Kts. esim. Levinas 1989e, 48.

46 • Korhonen 2008, 461; Korhonen ja Räsänen 2010, 14; Kenaan 2013, 71. Kts. myös Wright ja Hughes ja Ainley 2002, 170.

kääntyvät kohti subjektia esittäen vastuun vaatimuksen jo ennen ainnuttakaan sanaa tai muuta sisällöllistä ilmaisua ja ennen subjektin tietoista ymmärrystä tilanteesta.<sup>47</sup> Kaikki yritykset saada kasvoissa havaittava toiseus haltuun merkitsevät Levinasille väkivaltaa, jossa Sama pyrkii sulauttamaan toiseuden osaksi itseään ja omaa tietoisuuttaan. Väkivallan tuloksena syntyy totaliteetti, jossa ei ole tilaa eroille ja toiseudelle. Levinas puhuu länsimaita vaivaasta allergiasta (*allergie*), kun Sama hylkii kaikkea, mitä ei voi sisällyttää totaliteettiin. Mutta totaliteettia voi murtaa ja Toinen on mahdollista kohdata myös tavalla, jossa Toinen säilyttää toiseutensa. Levinasin mukaan tämä on mahdollista, kun ihminen kohtaa persoonallisen ja konkreettisen Toisen ja avautuu tätä kohti ilman intentiota.<sup>48</sup>

Katse merkitsee Levinasille tapaa lähestyä kasvoja tietoisuuden ja intension kautta, ja sen vuoksi katse ei voi koskaan tavoittaa kasvoja. Levinas kirjoittaa, että kasvoja voi havainnoida ”mutta se, mitä kasvot erityisesti ovat, ei palaudu havaintoon. Kyse on ennen muuta itse kasvojen suoruudesta, niiden suorasta, puolustautumattomasta alttiudesta.”<sup>49</sup> Kun tarkastelemme Toisen hiusten väriä tai muita ominaisuuksia tai tarkastelemme tätä jonkin muun määreen kautta, kuten jonkin ammattikunnan tai etnisen ryhmän edustajana, olemme jo siirtyneet tietoiselle, kognitiiviselle tasolle, jolloin ei enää ole kyseessä kasvokain-kohtaaminen Levinasin tarkoittamassa merkityksessä. Kasvot vastustavat kaikkia määrittely-yrityksiä.<sup>50</sup> Havaitseminen tai näkeminen eivät riitä kuvaamaan sitä, mitä kasvokain-kohtaamisessa tapahtuu, koska havainto kytkeytyy subjektin tietoon. Kasvojen kohtaaminen osoittaa, että tieto ei riitä ja tietoisuus ei voi hallita maailmaa, sillä Toisen kasvot ovat tietoisuuden tuolla puolen ja tietoisuuden tavoitta-

---

47 • Hagi Kenaan uskoo, että Talmudin tuntijana Levinas on ollut tietoinen heprean kielen ”kasvojen” (*panim*) juurista verbissä *panah*, joka tarkoittaa liikettä – jonkin kohtaamista, puhutteleamista ja jonkin puoleen kääntymistä. Levinas on viitannut sanan hepreankieliseen merkitykseen mutta kiistänyt käyttävänsä kasvoja tässä merkityksessä. Hänen mukaansa ”panim” ei ole filosofinen termi. Kenaan 2013, 34; Wright ja Hughes ja Ainley 2002, 173.

48 • Levinas 2012, 302–305; Jokinen 1999, 114–115.

49 • Levinas 1996a, 73. ”[M]ais ce qui est spécifiquement visage, c’est ce qui ne s’y réduit pas. Il y a d’abord la droiture même du visage, son exposition droite, sans défense.” Levinas 1982, 80. Kenaan on esittänyt hyvän kysymyksen pohtiessaan, miksi Levinas on halunnut kuvata toiseutta juuri ”kasvojen” avulla, vaikka kasvot terminä viittaavat johonkin olennaisesti visuaaliseen, joka on siten katseen kohde. Kenaan 2013, 35.

50 • Levinas 1996a, 73–74. Kts. myös Korhonen 2008, 462.

mattomissa.<sup>51</sup> Levinasin mukaan ”tieto on aina ajatuksen vastaavuutta kohteensa kanssa. Tietoon liittyy aina viime kädessä mahdottomuus poistua itsestä. Sosiaalisuudella ei näin ollen voi olla samaa rakennetta kuin tiedolla.”<sup>52</sup> Eettinen kohtaaminen tapahtuu esitietoisella, aistimellisellä tasolla.

Mitä tämä kaikki voisi tarkoittaa taiteen kontekstissa? Taidettahan on aina pyritty ymmärtämään ja tulkitsemaan, katsomaan tarkasti ja pääsemään perille teoksen salaisuudesta. Akateeminen taiteentutkimus on kehittänyt tähän monenlaisia metodeja, joiden hallinnalla ja taitavalla käytöllä analyysin tekijä on pyrkinyt saamaan teoksen haltuunsa ja ymmärtämään sen merkityksen. Silloin sekä kohtaamisen tapa että katseen kohde ovat ongelmia Levinasin etiikan näkökulmasta. Taideteoksen edessä tulkitseva katse kohtaa retoriikkaa, representatioita, kuvan tai figuurin – siis jonkin pysähtyneen, elottoman ilmiön. Kasvotkin ilmenevät subjektille jonkin ilmiön kautta, mutta kasvot myös rikkovat oman ilmiönsä, karkaavat ja ilmaisevat olevansa jotain muutakin, jotain ääretöntä, joka ei ole ilmaistavissa. Ja mikä olennaisinta, kasvot katsovat takaisin, kysyvät, kyseenalaistavat ja esittävät vastuun vaatimuksen.<sup>53</sup> Voiko taideteos tehdä niin? Voiko teoksella olla ”kasvot”? Levinas on itse vastannut kysymykseen eri aikoina eri tavoin ja jossain määrin ristiriitaisesti. Taiteentutkijoiden kesken asiasta valitsee erimielisyys ja myönteisten vastausten antaneiden kesken selitykset kasvojen kohtaamisen tavasta ja mahdollisuudesta vaihtelevat. Tarkastelen tässä lyhyesti joitain esitettyjä näkemyksiä ja ehdotuksia, joihin tulen palaamaan myöhemmin näytelmiä analysoidessani.

Levinasin varhainen taidetta käsittelevä artikkeli ”La réalité et son ombre” (Reality and Its Shadow), joka julkaistiin vuonna 1948 lehdessä *Les Temps Modernes*, kuvaa taiteen olevan vastuuttomuutta. Taitees-

---

51 • Jokinen 1997, 96.

52 • Levinas 1996a, 60. ”La connaissance est toujours une adéquation entre le pensée et ce qu'elle pense. Il y a dans la connaissance, en fin de compte, une impossibilité de sortir de soi ; dès lors, la socialité ne peut avoir la même structure que la connaissance.” Levinas 1982, 52.

53 • Kts. Esim. Robbins 1999, 7, 84.

sa maailma on korvattu sen varjolla ja siihen keskittyvä ihminen keskittyy egoistiseen naustiskeluun. Levinas vertaa tilannetta siihen, että ihminen juhlii keskellä ruttoepidemiaa. Levinas kuitenkin myöntää, että taiteella on paikkansa ihmisen elämässä, mutta kyse on vain ihmisen tekemisestä onnelliseksi. Vastuun pakoilun ohella Levinas epäilee taiteen eettistä potentiaalia, koska taiteessa ei kohdata Toista suoraan vaan representaation kautta. Elävä todellisuus pelkistyy kuviksi ja karikatyyreiksi.<sup>54</sup> Levinasin mukaan representaatio ei koskaan voi olla metafyyminen suhde minän ja Toisen välillä, koska representaatio on aina tulkittavissa ja siten siihen sisältyvä toiseus sulautuu Samaan.<sup>55</sup> Taideteoksen tekijä(t) ei(vät) ole läsnä vaan ainoastaan hänen/heidän tekemänsä teos, joten kasvojen suoruus jää piiloon representaation taakse. Levinas tekee jaon representaation ja ilmaisun välillä kuvaten representoidun objektin ilmenevän tietoisuudelle suljetussa ja täydellisessä muodossa kun taas kasvot ilmaisevat itsensä tavalla, jossa kasvot suuntautuvat kohti tietoisuutta ylittäen saamansa muodon. Kasvot ovat olemukseltaan ilmaisevat, mutta niiden ilmaisulla ei ole tarkkaa sisältöä.<sup>56</sup>

Myöhemmässä tuotannossaan Levinas alkoi loiventaa käsityksiään taiteen, ja ennen kaikkea hänelle läheisimmän lajin, kirjallisuuden etiikasta. Jo 1960-luvun puolivälin jälkeen julkaistut kirjallisuutta käsit-

---

54 • Levinas 1989a, 137–142.

55 • Levinas 2012, 38; Pönni 1996, 13.

56 • Kenaan 2013, 91–93. Näyttelijöille Levinas antaa tuomion teeskentelystä, koska he ottavat roolin ja tekeytyvät kuviksi, jolloin ihminen ei ole läsnä ihmisenä vaan figuurina. Ihminen ei enää erota todellisuutta ja illuusiota toisistaan ja näyttämön ja maailman välinen raja hämärtyy. Jill Robbins on kuvannut Levinasin suhtautuvan epäluuloisesti kaikkeen peliin ja leikkiin, mitä näyttelemine tai teatteri ylipäättään hänelle edustavat. Teatterintutkijat eivät ole tyytyneet hyväksymään Levinasin edellä esitettyä epäluuloista näkemystä vaan ovat kyseenalaistaneet tämän käsityksen teatterista, joka perustuu mimesikseen.

Erityisesti nykyteatterin kohdalla ajatus teatterin pelkistymisestä roolin ottavaan näyttelijään on varsin kapea eikä huomioi monia nykyteatterin yleisiä käytäntöjä, joissa erilaisilla läsnäolon muodoilla on tärkeä merkityksensä. Riku Roihankorpi ja Esa Kirkkopelto ovat pohjineet teatterillista elättä ja sen suhdetta toiseuteen tavalla, joka haastaa Levinasin käsityksen. En kuitenkaan jatka heidän aloittamaansa keskustelua vaan keskityn tämän tutkimuksen kannalta keskeiseen problematiikkaan eli analysoimaan dramaturgian eettisiä ongelmia ja mahdollisuuksia. Kts. Robbins 1999, 50; Kirkkopelto 2005; Roihankorpi 2010, 155–158.

televät artikkelit ilmaisevat myönteisempiä käsityksiä, ja vuonna 1981 puhuessaan Philippe Nemon haastattelussa kirjallisuudesta, erityisesti Pyhistä kirjoituksista (joihin Levinas laskee muiden muassa Homeroksen, Shakespearen, Goethen ja Dostojevskin teokset), hän toteaa näin: ”Mielestäni kaikessa kirjallisuudessa puhuvat – tai sopertavat, yrittävät antaa itselleen muodon tai taistelevat vääristynyttä kuvaansa vastaan – ihmisen kasvot.”<sup>57</sup> Kirjallista kommunikointia voi Levinasin mukaan luonnehtia toisen asteen kohtaamiseksi, koska se tapahtuu teoksen välityksellä. Kuisma Korhonen on ilmaissut saman asian toteamalla, ettei varsinainen kasvokkain-kohtaaminen ole mahdollista kirjallisuudessa, mutta kyseessä on tekstuaalinen kohtaaminen ja tekstuaalinen toinen. Tekstuaalinen kohtaaminen on jakautunut kahteen eri aikaan, kirjoittajan ja lukijan, ja on sen vuoksi luonteeltaan viivästyntä.<sup>58</sup> Viitattuaan edellä olevaan Levinasin sitaattiin Korhonen toteaa myös, että kirjallisuudessa ihmisen kasvot kyllä puhuvat, mutta tätä ei pidä ymmärtää traditionaalisesti tekstin sisäisenä äänenä tai abstrakteina arvoina, jotka takaisivat tekstille vakaan ja tunnistettavan identiteetin. Sen sijaan, että kasvot puhuisivat, ne takeltelevat, änkyttävät ja taistelevat omaa karikatyyriään vastaan. Tämä ei ole irrallinen teoksen rakenteesta vaan päinvastoin kuullaksemme, miten ihmisen kasvot yrittävät manifestoida itsensä kirjoissa, olisi perehdyttävä siihen erityiseen tapaan, jolla kirjalliset tekstit ovat olemassa.<sup>59</sup>

40

Tilanne mutkistuu huomattavasti, kun siirrytään tekstuaalisesta kohtaamisesta näyttämölliseen kohtaamiseen, koska osapuolia on useimmiten enemmän kuin kaksi, kun taas Levinasin etiikka ymmärtää kasvokkain-kohtaamisen subjektin ja Toisen väliseksi kahdenkeskiseksi tilanteeksi. Teatterillista kohtaamista määrittelee se, että siinä kohtaavat yleisö ja tekijät erityisessä sosiaalisessa tilanteessa. Tilanne vaatii ihmisten asettumista kahteen erilaiseen rooliin – toiset tarjoavat jotain katsottavaa ja kuunneltavaa, toiset taas katsovat ja kuuntelevat.

---

57 • Levinas 1996a, 91. ”Je pense qu’à travers toute littérature parle – ou balbutie, ou se donne une contenance, ou lutte avec sa caricature – le visage humain.” Levinas 1982, 115.

58 • Korhonen 2010, 42. Kirkkopelto puolestaan puhuu teatterista tekstuaalisen kohtaamisen näyttämöllistämisenä. Teksti ei tässä viittaa konkreettiseen tekstiin vaan tarkoittaa jotain joka on ikäänkuin diskurssin takana oleva rakentumisen tapa, leikki, johon vastaanottajan on mentävä mukaan. Tekstiä ei voi lukea, se täytyy kohdata. Kirkkopelto 2010, 74.

59 • Korhonen 2008, 463.



Näyttelijä kohtaa katsojan katsojana ja on itse esiintyjän roolissa tietys-  
sä kontekstissa. Eettinen kasvokkain-kohtaaminen on siten oleellisesti  
vahingoittunut.<sup>60</sup> Helena Grehan on pohtinut teatterillista kohtaamis-  
ta erityistapauksen, dokumenttiteatterin yhteydessä. Grehanin kuvaa-  
massa esityksessä näytettiin video haastattelusta ja Grehan koki koh-  
taavansa haastateltavan kasvot ja siten tilanteen merkinneen hänelle  
eettistä kohtaamista. Tässäkin kohtaamisessa on mielestäni kuitenkin  
ongelmallista se, että niin haastattelun sisältö kuin sen saama rajaus  
on esityksen ohjaajan käsialaa. Grehan on tosin itsekin todennut, että  
teatteriesityksessä on mahdollista kohdata Toisen kasvot, mutta ettei  
kyse ole täysin samasta asiasta, mitä Levinas käsitteellä tarkoittaa. Hän  
kuvaa kasvokkain-kohtaamisen saamaa merkitystä teatterissa näin:

Rather, this relationship is understood here as a way of thinking about  
the interruptions generated for spectators – – through the complex  
processes of representation employed in contemporary performance.  
Spectators engage with a work on a number of levels and these levels  
effectively confuse any distinctions between thinking and feeling.<sup>61</sup>

Sekä Korhonen että Grehan puhuvat pelkän teoksen, objektin, sijaan  
siitä tilasta, joka syntyy teoksen ja sen vastaanottajan välille.<sup>62</sup> Mahdol-  
linen kokemus toiseuden kohtaamisesta ja sen läsnäolosta syntyy tässä  
tilassa teoksen ja sen vastaanottajan välisessä vuorovaikutuksessa. Gre-  
han painottaakin omassa kysymyksenasettelussaan sitä, mitä teatteri  
tekee ja mitä se saa katsojassa aikaan. Hän tutkii, millaisten keinojen  
– siis dramaturgian – avulla esitys voi luoda sellaisen tilan, jossa katso-  
ja voi pysähtyä pohtimaan etiikan ja vastuun kysymyksiä aikaisempaa  
syväällisemmin. Kasvokkain-kohtaamisessa kasvot kutsuvat subjektia  
vastuuseen, ja teatterintutkijoiden tulkinnan mukaan teos voi esittää  
samankaltaisen kutsun. Esimerkiksi Nicholas Ridout ilmaisee asian

---

60 • Kirkkopelto 2010, 69; Roihankorpi 2010, 188.

61 • Grehan 2009, 14.

62 • Korhonen 2008, 467–468.

toteamalla esityksen ja kasvojen ”puhuvan samaa kieltä”. Hän kiirehtii kuitenkin lisäämään, että vaikka tilanne on samankaltainen, ei kyseessä ole kuitenkaan ääretön vastuu, jota kasvot ilmestyessään vaativat.<sup>63</sup>

Esityksen herättämä tunne vastuusta liittyy Ridout’n mukaan ennen kaikkea havaitsemiseen sekä katsojan tapaan reflektoida omaa havaitsemistaan ja siihen sisältyviä mahdollisia eettisiä ongelmia tai poliittisia ulottuvuuksia. Ridout pohjaa käsityksensä Hans-Thies Lehmannin ajatukseen havainnoimisen politiikasta (*Wahrnehmungspolitik*), josta hän käyttää myös nimitystä vastuun ja vastaamisen estetiikka (*Ästhetik der Ver-antwortnung*). Ridout’n tulkinnan mukaan Lehmannin käyttämä termi *Ästhetik der Ver-antwortnung*, joka on Ridout’lla englanniksi *response-ability*, viittaa siihen, että reagoimalla johonkin yleisö ottaa siitä samalla myös vastuun, jolloin reaktio olisi samankaltainen kuin kasvokkain-kohtaamisessa.<sup>64</sup> Myös kirjallisuudentutkija Adam Zacharias Newton kommentoi taideteoksen ja kasvojen problematiikkaa samassa hengessä pohtiessaan teoksen lukijan suhdetta fiktiiviseen henkilöön. Newtonin mukaan etiikka tilanteessa ei koske niinkään lukijan ja henkilöhahmon suhdetta vaan tulkintaa ja kohtaamisen tapaa. Newton on erotellut kaksi erilaista tapaa vastaanottaa teksti.

42

It is the difference, to put it another way, between a deontology and a phenomenology – between a reading which attempts to evaluate or even solve a text’s problems and one which engages them in their concrete, formal, narrative particularity. One faces a text as one might face a person, having to confront the claims raised by that very immediacy, an immediacy of contact, not of meaning.<sup>65</sup>

Tässä erottelussa ilmenee Levinasin käsitys Toisen eettisestä kohtaamisesta. Tulkitseva katse sisältää pyrkimyksen yhtenäisyyteen, vastaavuuteen, hallintaan ja haltuunottoon ja siten eron häivyttämiseen.

---

63 • Ridout 2009, 59.

64 • Mt., 57–59. Ridout’n englanninkielisessä tekstissä termi on ilmaistu kahdessa eri muodossa, *aesthetic of responsibility* (or *response-ability*). Kts. Lehmann 2005, 469–471/2009, 424.

65 • Newton 1995, 11.

Vaikka etiikka ja katse vaikuttavat Levinasin kirjoituksissa paikoi-  
tellen lähes vastakohtilta, ovat ne kuitenkin toisiinsa kietoutuneet.  
Länsimainen kulttuuri on hyvin visuaalista ja kulttuurin olennainen  
piirre on sekä ihmisten määrittelemisen katseen avulla että subjektin  
kokemus katseen kohteena olemisesta. Levinas ei kiellä katseen mer-  
kitystä, tai pyri mystisesti hävittämään sitä, mutta näkee kasvoissa ja  
niiden ilmenemisessä mahdollisuuden katseen määrittelemän tota-  
liteetin horjuttamiseen.<sup>66</sup> Eettisessä kohtaamisessa kasvot katsovat  
takaisin äärettöminä ja määrittelemättöminä, jolloin tavanomainen,  
ahne katse tulee kyseenalaistetuksi ja kohtaamisen luonne muuttuu.  
”The face resists the rule of the gaze or, more precisely, the face is itself  
resistance”, toteaa Kenaan.<sup>67</sup>

Kirjallisen teoksen kohdalla lukijan pyrkimys luoda eheä tulkinta  
ja määritellä teos haluamallaan tavalla muuttuu lukutavaksi, joka an-  
taa teoksen säilyttää toiseutensa, elävyyteensä ja jatkuvan liikkeen.  
Sen sijaan, että altistaisi teoksen tulkitsevalle katseelle, mahdollisesti  
väkivaltaiselle pyrkimykselle sen haltuunottoon, lukija voikin altistaa  
itsensä teoksen toiseudelle ja antautua vuorovaikutukseen. Kirjoitta-  
essaan Michel Leiriksen teoksesta *La Règle du jeu* vuonna 1949 essees-  
sään ”La transcendance des mots” (”The Transcendence of Words”) Le-  
vinas kuvaa etiikkaa herätyksenä pois esteettisestä olemisen tavasta,  
joka on pitkälti määrittynyt katseen kautta ja jonka hän liittää länsi-  
maiseen totalitarismiin.<sup>68</sup> Levinas kirjoittaa katseesta ja sen merkityk-  
sestä länsimaissa:

The proliferation of erasures is of course like the return of conscious-  
ness to its perceptible existence, and the return of the perceptible to  
its aesthetic essence. But the particular symbolism entailed in the  
aesthetic essence of reality can be explained by the very nature of

---

66 • Kenaan 2013, 31–33.

67 • Mt., 70.

68 • Levinas 1989b, 147; Robbins 1999, 89

visual experience to which western civilization ultimately reduces all spiritual life. It is concerned with ideas, it is light, it looks for clarity and evidence. It culminates in an unveiling and in phenomenon. Everything is immanent to it. To see is to be in a world that is entirely here and self-sufficient.<sup>69</sup>

Taideteoksiin perinteisesti liitetty ajatus kauneuden kokemisesta liittyy harmoniaan ja ymmärryksen tunteeseen ja tarjoaa siten katsojalleen tyytyväisyyden ja itseriittoisuuden kokemuksen.<sup>70</sup> Teos voi kuitenkin keskeyttää katsojan nautinnon, häiritä ja kyseenalaistaa itseriittoista subjektia ja kutsua tätä vastuullisuuteen. Kutsu vastuuseen on Levinasin etiikan ydinajatus, joka toteutuu kasvokkain-kohtauksissa, mutta joka voi toteutua myös taideteoksen äärellä.<sup>71</sup> Helena Grehan on kuvannut ironisesti tilannetta, jossa subjekti on osallistunut esimerkiksi poliittiseen esitykseen ja poistuu sieltä tyytyväisenä itseensä ja omaan yhteiskunnalliseen aktiivisuuteensa. Silloin maistuu lasi Chardonnayta. Mutta jos teos on herättänyt katsojan ja esittänyt tälle kutsun vastuuseen, poistuu tämä teatterista hämmentyneenä, kiusaantuneena tai ärsyyntyneenä kuullen jatkuvan ”nalkutuksen”, joka ei jätä rauhaan.<sup>72</sup> Silloin teos toimii kuten kasvot: ne häiritsevät, kyseenalaistavat ja rikkovat subjektin rauhan.

Kuvatessaan sitä reaktiota, jota teoksen esittämä kutsu vastuuseen herättää, Grehan käyttää Zygmunt Baumanilta lainaamaansa termiä ambivalenssi. Siihen sisältyy monenlaisia emotionaalisia, kognitiivisia ja fyysisiä reaktioita kuten radikaalia epätasapainoa sekä sekasorron ja keskeytyksen kokemusta. Kokemus ei haihdu teatterin ulkopuolella vaan jää vaivaamaan pitäen katsojan ”eettisessä prosessissa” vielä esityksen jälkeenkin. Ridout kirjoittaa samankaltaisesta reaktiosta käyttäes-

---

69 • Levinas 1989b, 147. ”Le foisonnement des biffores est certes comme le retour de la conscience à son existence sensible, le retour du sensible à son essence de sensible, à son essence esthétique. Mais le symbolisme particulier que comporte l'essence esthétique de la réalité ne s'explique-t-il pas par le caractère propre de l'expérience visuelle à laquelle la civilisation occidentale réduit en fin de compte toute vie spirituelle ? Elle a affaire aux idées, elle est lumière, elle recherche la clarté et l'évidence. Elle aboutit au dévoilé, au phénomène. Tout lui est immanent. Voir, c'est être dans un monde qui est tout entier *ici*, et qui se suffit.” Levinas 1987, 218–219.

70 • Myös Levinas toteaa yhteyden, kts. Levinas 2012, 74.

71 • Robbins 1999, 23, 146.

72 • Grehan 2009, 6.

sään ilmaisuja häpeä tai kiusaantuminen (embarrassment) ja hämmennys (befuddlement). Kaikki nämä termit kuvaavat sellaista katsojan reaktiota esitykseen, josta seuraa katsojan tietoisuus itsestään, omasta läsnäolostaan tietyissä tilanteissa havainnoijana ja osallistujana.<sup>73</sup>

45 Myös Levinas puhuu häpeästä, mutta vähän toisessa merkityksessä kuin Ridout. Kuvaus tuntuu kuitenkin sopivalta suhteessa siihen, millaisen reaktion myös esitys voi saada aikaan. Levinasin mukaan subjekti tulee tietoiseksi toisen täydellisyydestä ja omasta epätäydellisyydestään kasvokkain-kohtaamisessa havaitessaan Toisen kasvoissa äärettömyyden idean. Tästä seuraa häpeän tunne, kuten Levinas selittää:

Thus this way of measuring oneself against the perfection of infinity is not a theoretical consideration; it is accomplished as shame, where freedom discovers itself murderous in its very exercise. It is accomplished in shame where freedom at the same time is discovered in the consciousness of shame and is concealed in the shame itself. Shame does not have the structure of consciousness and clarity. It is oriented in the inverse direction; its subject is exterior to me.<sup>74</sup>

Häpeässä subjektin tietoisuus omasta vastuustaan suhteessa Toiseen on vahvasti esillä, sillä häpeä tekee subjektin korostuneen tietoiseksi itsestään ja omasta väkivaltaisesta suhteestaan Toiseen. Samalla subjekti tulee aikaisempaa tietoisemmaksi omasta vastuullisuudestaan reflektoidessaan oman häpeänsä kautta suhdettaan toisiin tai ylipäättään maailmaan. Hagi Kenaan jatkaa Levinasin ajatusta ja kuvaa häpeän kokemuksen merkitsevän sitä, että subjekti kokee olevansa katseen kohteena, Toisen katseen alaisena objektina.<sup>75</sup>

---

73 • Mt., 18–25, 34.

74 • Levinas 2012, 84. "Cette façon de se mesurer à la perfection de l'infini, n'est donc pas une considération théorique. Elle s'accomplit comme honte où la liberté se découvre meurtrière dans son exercice même. Elle s'accomplit dans la honte où la liberté, en même temps qu'elle se découvre dans la conscience de la honte, se cache dans la honte même. La honte n'a pas la structure de la conscience et de la clarté, mais est orientée à l'envers. Son sujet m'est extérieur." Levinas 1992, 82.

75 • Kenaan 2013, 73.

## 2.2. Teatterillinen sanominen

Niin kasvokkain-kohtaamisessa kuin taiteessakin on kyse ihmisten välisestä kommunikoinnista. Kuinka olla vuorovaikutuksessa Toisen kanssa ilman että alistaa tämän toiseuden? Millaista voisi olla taiteen eettinen kieli? Näihin kysymyksiin sekä Levinas että hänen jalanjäljissään kulkevat taiteentutkijat ovat pyrkineet vastaamaan käyttäen Levinasin käsitteitä sanominen ja sanottu. Sanottu on ontologista kieltä, joka viittaa kaikkeen, josta voi olla tietoa ja joka voidaan ottaa haltuun. Jotain tiedetään, opetetaan tai manifestoidaan, ja lopputuloksena on pysähtynyt merkitys tai kuva. Siten sanottuun liittyy totaliteetille ominaiset piirteet eli sellaiset kielenkäytön muodot, jotka eivät huomioi toiseutta. Levinasin mukaan myös Husserlin ja Heideggerin fenomenologia on ontologista kieltä, ”sanotun tematisointia”, jossa toiseus alistetaan sanottuun. Sanominen sen sijaan on eettistä kieltä, varsinaisia sanoja edeltävää aistimellista yhteyttä Toisen kanssa. Antti Pönni kirjoittaa, että ”sanominen on altistumista kivun mahdollisuudelle, kivun, jota ei voi itse hallita ja joka hallitun takaakin pitää minän ’levottomana’ eikä salli sen pysähtyä sanotun läsnäoloon”.<sup>76</sup> Sanomisen ensisijaisuus eettisessä kohtaamisessa on Levinasin kirjoituksissa ilmeinen, mutta sanottu ei automaattisesti poista eettisen mahdollisuutta, sillä sanominen ei ole mahdollista ilman sanottua – sanominen tulee ilmi vain sanotun kautta, jättäen siihen oman jälkensä.<sup>77</sup> Vaikka sanottu ”pettää” aina sanomisen ainutlaatuisuuden, ei sanottu tuhoa sanomista. Kenaanin sanoin: ”While losing itself in the Said, the saying has nevertheless not disappeared: it is present in the form of the effaced”.<sup>78</sup>

Sanotussa sanomiseen sisältyvä elävä ja ainutkertainen pakotetaan osaksi kielellistä tai jotain muuta merkkijärjestelmää, kun sille annetaan jokin muoto, johon se jähmettyy. Toiseus tai äärettömyys kivetetään ja siitä tehdään tematisoitavissa ja ymmärrettävissä oleva objekti. Tämä Levinasin kuvaus koskee mitä suurimmassa määrin taidetta, joka

---

76 • Pönni 1996, 22–24.

77 • Korhonen ja Räsänen 2010, 21.

78 • Kenaan 2013, 111.

hänen mukaansa tarkoittaa juuri elävän objektin muuttamista kuvaksi tai liikkumattomaksi patsaaksi. Elävä, monimutkainen todellisuus pelkistyy tarinaksi tai representaatioksi, joka luo tai vahvistaa konseptuaalisia rakenteita ja hierarkkisia suhteita. Mutta kuten jo aikaisemmin todettiin, nämä Levinasin varhaisessa ”La réalité et som ombre” artikkelissa esittämät käsitykset lientyvät vuosien saatossa ja Levinas alkaa nähdä taiteella mahdollisuuksia myös muunlaiseen olemisen tapaan. Blanchot’n teosta käsittelevässä esseessä ”Sur Maurice Blanchot” vuodelta 1975 Levinas toteaa, että teoksessa ei ole kyse eettisestä puheesta mutta kuitenkin puheesta, joka on samankaltaista ja joka irtaantuu totaliteetista. Levinas kirjoittaa myös runouden kyvystä horjuttaa sanotun järjestystä muuttamalla sanoja ja ilmaisuja ja vapauttamalla merkit kokonaisuuden ja totaliteetin ikeestä.<sup>79</sup> Samassa yhteydessä Levinas puhuu kerronnasta tavalla, joka rinnastaa sen sanomiseen. Kertominen aktina voi olla sanomista kun taas sen saama lopullinen muoto, kertomus, on pysähtyneisyydessään sanottua. Kertomuksen kohdalla ainoa mahdollisuus eettiseen kieleen löytyy kertomisen jonkinlaisesta epäonnistumisesta tai sen tavasta vastustaa koherenttia kertomusta. Silloin kerronta voi ei-sanoa sanotun (unsaying the Said).<sup>80</sup>

Grehan on vakuuttunut, että teatterissa piilee sama mahdollisuus. Esiitys voi kasvojen tavoin kutsua katsojaansa vuorovaikutukseen ja synnyttää tilan, joka ei ole kielen ja sääntöjen – siis sanotun – määrittelemä:

The ‘Saying’ is the space in which each individual subject faces the other and engages in an exchange that occurs in the pre-ontological realm. In this realm the focus is on the tactile, the proximate. It is the realm of openness where the other calls the subject in a way that is not necessarily predetermined by the confines of language or of rules. It is a realm before the closure of the ‘Said’, which is the movement into ontology, narrative and ultimately fixity of meaning. This focus on the

---

79 • Levinas 1989c, 156. Kts. myös Robbins 1999, 153. Vielä vuonna 1948 Levinas ihmettelee, miksi muutoin pahalaismaisena pidetty magiikka on niin hyväksyttyä runoudessa eikä näe runoudella mahdollisuutta eettiseen puheeseen. Hänen mukaansa runoudessa pahuuden voimat täyttävät maan epäjumalilla, joilla on suut mutta jotka eivät puhu. Kts. Levinas 1989a, 141.

80 • Korhonen 2008, 466.

'saying' as it occurs in the realm of the sensible is one of the elements of Levinas's ethics that makes it so important for this project, because performance also occurs in or activates this realm. There are myriad opportunities for the 'saying' to rupture the 'said', to refuse closure, to contradict and to mobilize the realm of the senses --.<sup>81</sup>

Tutkimuksen edetessä, kun siirryn tarkastelemaan kolmea esimerkinäytelmääni, tulen esittämään useita erilaisia dramaturgisia keinoja, joilla teos voi mielestäni ei-sanoa sanottua. Grehanin luettelo sisältää muun muassa fragmentaarisen rakenteen, fyysisyyden, läsnäolon, shokin, korostetut emotionaaliset tilat sekä speaktaakkelin. Myös edellä esitetyt väitteet ambivalenssin merkityksestä eettisessä kohtaamisessa ovat kiinteästi yhteydessä sanottuun sillä, Grehanin sanoin, "[p]erformances that generate ambivalence open up the saying".<sup>82</sup>

Teoksen yhtenäisyys on ollut ihanteena useissa teatterin tyylisuunnissa ja historiallisissa vaiheissa aina antiikin tragedioista alkaen. Siten huoli teoksen totaliteetista on relevantti myös teatterin kohdalla, vaikka mukaan tulevat ohjaajan, näyttelijöiden, skenografien ynnä muiden "äänet", koska yhtenäisyyden ihanne pyrkii minimoimaan, häivyttämään tai poistamaan erot äänten välillä tai luomaan niistä yhtenäisen kokonaisuuden. Mutta kaikki teatteri ei noudata tätä traditiota ja teatteri taidemuotona tarjoaa oivan mahdollisuuden moniäänisyyteen, mikä tulee hyvin ilmi esimerkiksi nykyteatterissa, jossa moniäänisyys lienee tavallisempi tavoite kuin yhtenäisen kokonaistaideteoksen luominen.

Sen lisäksi, että teatterin tapa yhdistää erilaisia ilmaisutapoja, niin kieltä, ääntä, visuaalisia elementtejä kuin näyttelijän ruumiillisuutta on omiaan tuottamaan moniäänisyyttä, se synnyttää herkästi myös moniaistisuutta teoksen vastaanotossa. Tämä on tärkeää, kun sitä pohdii suhteessa Levinasin ajatuksiin tulkitsevasta katseesta, joka on väkivaltainen toiseutta kohtaan. Katse on korostetusti läsnä teatterissa, jossa katsoja saa salin suomasta turvasta kohdistaa katseensa näyttämölle

---

81 • Grehan 2009, 13–14.

82 • Mt., 23.



ja tehdä tulkintoja näkemästään. Tämä on kuitenkin varsin yksipuolinen kuva teatteriesityksen ”katsomisesta”, kuten tulee ilmi Grehanin kuvauksesta teatteriesityksen vastaanottotilanteesta moniaistisena tapahtumana. Teatterissa tapahtuva vuorovaikutus on paljon muutakin kuin representaation, sanojen ja muiden merkkien vastaanottamista ja tulkitsemista. Grehan ymmärtää omassa analyysissään teatteriesityksen aistimellisena, ruumiillisena ja intuitiivisena ihmisten välisenä kohtaamisena. Kyse ei ole vain sanojen ja eleiden ”koodin” purkamisesta vaan katsojan ruumiillisesta läsnäolosta esitystilanteessa.<sup>83</sup>

Levinasin mukaan sanominen ”on sitä, että vastaan kasvoille enkä vain tarkastele niitä”.<sup>84</sup> Voisiko teatterin katsojan tapa vastaanottaa esitys olla verrattavissa vastaamiseen silloin kun katsoja ei tyydy vain tulkitsemaan teosta vaan asettuu todelliseen vuorovaikutukseen sen kanssa altistaen itsensä teokselle ja sen herättämille mahdollisesti vaikeille impulsseille? Newtonin edellä esitetty kuvaus teosten erilaisista lukutavoista, deontologisesta ja fenomenologisesta, kuvaa katsojien erilaisia mahdollisuuksia suhtautua teokseen. Samaa jaottelua voisi pohtia myös tulkitsevan katseen ja kokonaisvaltaisen, ruumiillisen vuorovaikutuksen kautta. Vastaanottaako katsoja teoksen lähinnä sanottuna, tulkittavissa olevana representaationa, vai havaitseeko hän sanotun takana, tai sen rinnalla, sanomisen jäljen, jota ei voi tulkita vaan jonka kanssa on asetettava aistimelliseen vuorovaikutukseen? Tulkitseva, analyttinen katse tavoittaa vain teoksen sanotun.<sup>85</sup>

Sanominen ja sanottu ilmenevät teoksen ja katsojien välisessä kohtaamisessa ja suhde syntyy vuorovaikutuksessa. Siten se ei ole irrallinen teoksen dramaturgiasta, joka sisältää aina myös yleisöposition. Teoksen dramaturgia tarjoaa yleisölle jonkinlaisen roolin ja puhuttelee sitä tietyllä tavalla. Levinasin termejä käyttäen voisi pohtia lähestyykö esitys katsojiaan retoriikan keinoin vai haluaako se antaa sille lahjan.

---

83 • Mt., 14–15. Lehmann toteaa samassa hengessä: ”Tätä aivan liiaksi järjestykseen nojaavaa yritystä luokitella teatteri ”katsottavaksi” tapahtumaksi on oikeutetusti kritisoitu toteamalla, että määritelmä pitää paikkansa vain niin kauan kuin katsominen mielletään ’sosiaalisesti ja moraalisesti ongelmattomaksi’. Draaman jälkeiselle teatterille on ratkaisevaa se, että se kieltää juuri tämän varmuuden.” Lehmann 2009, 179. Palaan tähän ajatukseen tutkimuksen lopussa analysoidesani *Jotain toista* teoksen metateatterillisiä piirteitä.

84 • Levinas 1996a, 75. ”c’est le fait que devant le visage je ne reste pas simplement là à le contempler, je lui répons.” Levinas 1982, 82.

85 • Korhonen 2008, 462.

Levinasin mukaan valtaosa diskursseista on retoriikkaa ja retoriikka puolestaan merkitsee hänelle kavaluutta ja riistoa. Retoriikka pyrkii vakuuttamaan kuulijat ja saamaan nämä ajattelemaan ja mahdollisesti toimimaan tietyllä tavalla. Retoriikalla on päämäärä ja retoriikan käyttäjä lähestyy toista tämän päämäärän kautta, intentio ja agenda edellä. Eettinen kohtaaminen on luonteeltaan suoraa kasvokkainkohtaamista, mutta retoriikassa toista lähestytään jostain kulmasta, jolloin kasvoja ei havaita ja suhteesta tulee väkivaltainen. Mutta toista voi lähestyä myös kielen avulla, jolloin kieli ei merkitse sanoja ja lauseita niiden tavanomaisessa merkityksessä, vaan kieltä lahjana tai puheena, joka on tuotettu toista varten. Esimerkkinä tästä voisi olla vauvan kanssa ”keskusteleminen” erilaisten äänten, ilmeiden ja eleiden avulla, jolloin varsinaista puheen sisältöä olennaisempaa on kontakti ja toista varten oleminen. Myös esimerkiksi rakastavaiset voivat joskus kommunikoida tavalla, jossa tieto tai ilmaisujen sisältö on toisarvoista.<sup>86</sup> Korhonen on kuvannut tekstuaalista kommunikointia yksipuoliseksi lahjaksi.<sup>87</sup> Teatterissa osapuolia on enemmän, mutta mielestäni on täysin mahdollista ajatella teoksen tekijöiden tarjoavan lahjan esitystä katsomaan tulevalle yleisölle.<sup>88</sup>

### 2.3. Teatteri, etiikka ja politiikka

Teatterin kasvojen ja teatterillisen kommunikoinnin yhteydessä on tullut useita kertoja esiin se, että kahdenkeskisen tilanteen sijaan esitystapahtumassa on mukana useita ihmisiä. Se tekee tilanteesta jo lähtökohtaisesti poliittisen, sillä *kolmannen (le tiers)* mukaantulo subjektin ja Toisen väliseen kohtaamisen muuttaa tilanteen politiikaksi. Levinas puhuu kasvokkain-kohtaamisesta yksityisenä tapahtumana mutta muistuttaa kohtaamisen tapahtuvan aina poliittisessa kon-

---

86 • Kenaan 2013, 87.

87 • Korhonen 2010, 43.

88 • Näyttelijä Lotta Kaihua kertoi halunneensa kiittää ja rohkaista Sarkolaa, kun Q-teatterin esitystä valmistellut työryhmä oli ensimmäisen kerran lukenut *Jotain toista* -näytelmän: ”Se oli niin valtava lahja, jonka hän oli meille antanut.” Kemppe ja Säkö 2016, 363.

89 • ”The third party is other than the neighbor, but also another neighbor, and also a neighbor of the other, and not simply his fellow. What then are the other and the third party for one another? What have they done to one another? Which passes before the other?” Levinas 2013, 157. ”Le tiers est autre que la prochain, mais aussi un autre prochain, mais aussi un prochain de l’Autre et non

tekstissa. Toinen kutsuu subjektia tilanteessa, jossa myös toiset Toiset sekä yhteiskunnan instituutiot vaativat huomiota ja osallistumista. Subjekti on vastuussa toisesta mutta myös kolmannelta ja niin edelleen.<sup>89</sup> Kahdenvälisenä tilanteena eettisessä kohtaamisessa ei olisi mitään epäselvää: subjektin vastuu on ääretön ja Toinen on ensisijainen subjektiin nähden. Mutta kolmannen mukaantulo muuttaa tilanteen, sillä subjektin vastuu molempien edessä voi olla ristiriitainen. Silloin mukaan tulee politiikka, joka määrittelee rajat subjektin vastuulle.

Kun Levinas pohtii minän ja Toisen välistä suhdetta poliittisessa todellisuudessa, hän toteaa esittämistään subjektin rajattoman vastuun vaatimuksista, että ”nämä ovat äärimmilleen vietyjä muotoiluja, joita ei pidä irrottaa yhteydestään. Konkreettisesti tilanteessa on otettava huomioon monia muita asioita, ja ne vaativat oikeutta jopa minulle.”<sup>90</sup> Eettisellä tasolla subjektilla ei ole oikeutta vaatia oikeudenmukaisuutta itseään kohtaan, mutta poliittisella tasolla subjekti on oikeutettu arvostelemaan Toista ja vaatimaan oikeutta myös itselleen ja läheisilleen.<sup>91</sup> Levinas muuttaa eettisen suhteen epäsymmetrisyyden kolmannen mukaan tulon myötä symmetriseksi ja puhuu veljeydestä ja tasa-arvosta. Näistä Ranskan vallankumouksen ihanteista Levinasilta jää kuitenkin puuttumaan vapaus, sillä Levinas korostaa vapauden sijaan vastuullisuutta. Vastuu on ensisijainen suhteessa subjektin vapauteen.<sup>92</sup>

Länsimaissa vallitseva vapauden ihanne onkin Levinasin keskeinen poliittisen kritiikin kohde, koska se sotii hänen vastuuta painottavaa etiikkaansa vastaan. Toinen kritiikin kohde on totalisoiva, eron tukahduttava politiikka. Levinas arvostelee politiikkaa, jossa yhteiskunnan oikeudenmukaisuutta tavoitellaan yksilöiden samanlaisuuteen perustuvan rationaliteetin kautta. Tämä aiheuttaa ”allergiaa” toiseutta

---

pas simplement son semblable. Que sont-ils donc l'autre et le tiers, l'un-pour-l'autre? Qu'ont-ils fait l'un à l'autre? Lequel passé avant l'autre?” Levinas 1974, 200. Kts. Myös Jokinen 1997, 118–119.  
90 • Levinas 1996a, 81. ”Ce sont là des formules extrêmes, qu'il ne faut pas détacher de leur contexte. Dans le concret, beaucoup d'autres considérations interviennent et exigent la justice même pour moi.” Levinas 1982, 96.

91 • Jokisen mukaan Levinas on muotoillut eettisen vastuun vaatimuksen näin äärimmäiseksi välttääkseen ajatuksen vastavuoroisuudesta, joka puolestaan johtaisi herkästi ”vastapalvelusta odottavaksi, voittoja ja tappioita laskeväksi orientaatioksi”. Jokinen 1997, 100, 124.

92 • Levinas 2013, 116.

kohtaan. Levinasin etiikalle perustuva yhteiskunta sen sijaan rakentuisi eron, moninaisuuden ja monikollisuuden varaan, jolloin oikeudenmukainen politiikka merkitsisi ihmisten keskinäisten erojen kunnioittamista eikä pyrkimystä niiden poistamiseen. Levinasin mukaan Toisen kohtaaminen kasvokkain voi parantaa allergian, jolloin myös Toisen kohtaaminen oikeudenmukaisesti on mahdollista.<sup>93</sup> Teatterin tarjoamaan siedätyshoitoon palaan tarkemmin seuraavassa alaluvussa käsitellessäni subliimia estetiikka ja sen poliittisuutta.

Levinas mieltää yhteiskunnan monimutkaiseksi ihmisten keskinäisten suhteiden ja vaikutusten verkostoksi. Hän on todennut, että on valtava ero, lähdetäänkö yhteiskuntaa rakentamaan periaatteen ”ihminen on ihmiselle susi” vai ”ihminen on ihmistä varten” pohjalta.<sup>94</sup> Levinasin etiikka perustuu ajatukseen, että ihminen on ihmistä varten, ja yhteiskunnan tehtävä on asettaa rajat subjektin loputtomalle vastuulle. Levinas kuitenkin huomioi omassa ajattelussaan myös sen, että ihminen kohtaa tilanteita, joissa joutuu miettimään, kuka toimii oikein ja kuka väärin tai ratkaisemaan, miten toimia kun joku toimii väkivaltaisesti tai epäoikeudenmukaisesti.<sup>95</sup> Levinas ei kuitenkaan jatka tästä toteamuksesta eteenpäin pohtimaan, mitä tästä seuraa. Hänen filosofiansa pohjalta on mahdotonta vetää johtopäätöksiä siitä, miten tulisi toimia käytännössä esimerkiksi terroristien tai rikollisten kanssa. Ja vaikka Levinas puhuu monikollisuudesta tavalla, jonka voisi tulkita monikulttuurisuuden puolustukseksi, on hänen ajattelussaan kuitenkin eurosentrinen näkökulma. Eagleton on todennut, ettei Levinasin filosofia ota kantaa massoihin, jotka ovat toisia, eikä hänen filosofiansa siten ole relevantissa suhteessa esimerkiksi pakolaispolitiikkaan. Levinasin etiikka on herättänyt innostuksen ohella myös huomattavan paljon turhautumista, koska se pakenee niin kauas arkisesta todellisuudesta.<sup>96</sup>

Ainoat konkretiaa lähenevät johtopäätökset Levinas tekee Raama-

---

93 • Levinas 2012, 197, 302–307; Jokinen 1997, 12–16, 119.

94 • Jokinen 1997, 111.

95 • Levinas 1989f, 294. Kts. myös Robbins 2001, 55.

96 • Kts. esim. Eagleton 2009, 240–259. Eagleton kommentoi monikulttuurisuusteemaa toteamalla, että Levinasilla on ongelma toiseuden kanssa, kun tämä toinen on riittävän kaukainen. Eagleton viittaa Levinasin kirjoituksiin ”keltaisesta vaarasta” artikkelissa ”Les Imprévus de l’histoire”.

tun pohjalta todetessaan vastuun materiaalisuuden - nälkäinen on ruokittava ja alaston suojattava. Hän pohtii myös käskyn ”älä tapa” merkitystä ja tarkentaa, ettei käsky vain kiellä tappamasta Toista kirjaimellisesti, vaan viittaa myös poliittiseen vastuuseen huolehtia siitä, että oikeus tapahtuu.<sup>97</sup> Levinas korostaa loputonta kysymistä ja kyseenalaistamista, jatkuvaa keskustelua instituutioiden toimintatavoista, lakien oikeudenmukaisuudesta ja politiikan tasosta. Yhteiskunnassa lait ja muut sosiaaliset säädökset ja sopimukset säätelevät oikeuksia ja velvollisuuksia. Niistä keskusteltaessa ja niitä toteutettaessa kommunikointi tapahtuu sanotun alueella ja se muuttuu ontologiseksi diskurssiksi, joka on aina osa totalisoivaa järjestelmää. Levinasin näkemyksen mukaan laki ja yhteiskunta on aina väkivaltainen toiseutta kohtaan, mutta silti välttämätön oikeuksien ja velvollisuuksien määrittelijä. Vapaassa yhteiskunnassa rakkaus ja armo valvovat oikeutta. Etiikka ja oikeudenmukaisuus voivat toteutua vain, kun sanominen kyseenalaistaa sanotun ja saa sen pysymään jatkuvassa liikkeessä.<sup>98</sup>

Mutta mitä Toisen kohtaaminen oikeudenmukaisesti oikeastaan tarkoittaa? Levinasin yhteiskunnalliseen ajatteluun perehtynyt Riikka Jokinen selventää Levinasin oikeuskäsitystä ja sen suhdetta etiikkaan:

Levinas ei tarkoita oikeudenmukaisuudella abstraktia ja universaalia lakia, vaan oikeudenmukaisuuden yleistettävyyden perustana on subjektin ja Toisen kasvokkain-kohtaaminen, eettinen sanominen. Oikeudenmukaisessa yhteiskunnassa eettisen suhteen epätasa-arvoisuus ja epäsymmetrisyys kyseenalaistaa toistuvasti yhteiskunnan järjestyksen muistuttamalla sitä etiikan ja politiikan vastakkaisuudesta. Epäoikeudenmukaisuudet mahdollistuvat Levinasin mukaan juuri silloin, kun Toisen transsendenssi katoaa ja unohdetaan, että eettisen suhteen tulisi ohjata valtiota ja sen instituutioita.

---

97 • Robbins 2001, 52–53.

98 • Mt., 52, 68–69; Fagan 2013, 61–65; Jokinen 1997, 29–30.

Suhde kaikkiin muihin on oikeutettu vain niin kauan kuin suhteen perustana on huomio Toisen ohittamisen mahdottomuudesta, toisin sanoen, niin kauan kuin sanottu on eettisen sanomisen ohjaamaa ja kyseenalaistamaa.<sup>99</sup>

Sanotun horjuttamisessa ja kyseenalaistamisessa filosofit voivat saada rinnalleen taiteilijat. Teatterillisen sanomisen tai kertomisen mahdollisuus ei-sanoa sanottua voi toimia juuri siten, että se muistuttaa toiseuden läsnäolosta ja muistuttaa myös rakkauden ja armon merkityksestä. Esimerkiksi Sofokleen *Antigone* on hyvä esimerkki teoksesta, joka kutsuu pohtimaan lain ja rakkauden merkitystä yhteiskunnallisessa päätöksenteossa ja oikeudessa. Tässä nykydraamaa käsittelevässä tutkimuksessa viittaaminen antiikin Kreikan näytelmään voi tuntua oudolta, mutta se muistuttaa draaman traditiosta ja sen vaikutuksista edelleen niin teatterissa kuin yhteiskunnassakin. Kun taide tai filosofia pyrkii horjuttamaan totaliteettia, tuottamaan tilaa, jossa kasvokkainkohtaaminen ja etiikka ovat mahdollisia, ovat ne sidoksissa kulttuuriin ja historiaan, kuten Kuisma Korhonen on muistuttanut:

54

– – I would suggest that in order to hear and see how the human face speaks – or how it ”stammers, or gives itself a countenance, or struggles with its caricature” – we should first see the historical and political background that has formed those ”caricatures” and is trying to struggle with them, and only then turn to examine how the narrative is challenging those caricatures in order to reveal the face beneath all the discourses of power that try to appropriate it. In Jacques Rancière’s terms, before the possibility of ethical encounter there is always a certain political ”sharing of the sensible” – certain historical institutions that both allow people to share sensible spaces with each other and leave some people out of those spaces.<sup>100</sup>

---

99 • Jokinen 1997, 125–126.

100 • Korhonen 2008, 468.

*Antigone* muistuttaa tästäkin länsimaisesta perinteestä. Teatteri on ollut tärkeä paikka poliittiselle diskurssille ja sen kyseenalaistamiselle, mutta instituutiona teatteri on ollut alun perin yläluokkaisten miesten aluetta. Vaikka traditio on elänyt vuosituhansia ja muuttunut moneen kertaan ja moneen suuntaan pitkän historiansa aikana, on monen tutkijan, ja erityisesti feministitutkijan, mielestä miesten hallitsema alkuperä edelleen hyvin havaittavissa monissa teatterin käytännöissä. Näyttelijä Anna Paavilaisen monologiesitys *PLAY RAPE* (2016) toi esiin, kuinka vahvasti traditioon sisältyvät naisvihamieliset ja väkivaltaiset piirteet elävät vielä 2000-luvun Suomessa. Esityksessä hän kuvasi, mitä tradition eläminen päivittäin omassa työssä ja omassa ruumiissa merkitsee naisnäyttelijälle.

Erityisesti länsimaissa vallitseva aristoteelinen draaman malli tai kertomuksen perinne on herättänyt viime vuosikymmeninä paljon keskustelua, koska se on elänyt vahvana traditiona aina nykypäivään saakka vaikuttaen käsityksiimme niin hyvästä juonesta kuin maailmanjärjestyksestäkin. Levinas on osallistunut aiheesta käytävään keskusteluun tuomalla esiin aristoteelisen kertomusmallin, totalitaristisen ajattelun ja länsimaisen humanismin välisen yhteyden. Tässä yhteydessä Levinas kuuluu samaan kriittisesti ajattelevaan joukkoon esimerkiksi Hannah Arendtin ja Roland Barthesin kanssa. Heidän mielestään yhtenäinen juonimalli ja ihanne täydellisestä kokonaisuudesta tuottavat kaksi ongelmaa: ensinnäkin ne tuottavat valheellisen tunteen maailmasta hallittavana ja ymmärrettävänä, mikä puolestaan ruokkii länsimaisen ihmisen hybristä. Toinen mallin sisältämä ongelma on sen alistava suhde toiseuteen. Ymmärrettävä ja yhtenäinen kokonaisuus ei jätä sijaa erolle ja monikollisuudelle. Toiseuden tukahduttamisen ääriesimerkkinä edellä mainitut filosofit pitävät holokaustia. Sen sijaan, että he ihmettelisivät, miten länsimaisesta humanismista huolimatta holokausti oli mahdollinen, he näkevät niiden välillä selvän yhteyden.<sup>101</sup>

---

101 • Meretoja 2010. Levinas on kirjoittanut "elementaalisesta pahuudesta" jo 28-vuotiaana nuorukaisena, kun kansallissosialistit vasta nousivat valtaan. Vuonna 1934 julkaistu artikkeli "Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme" (Reflections on the Philosophy of Hitlerism) liittyy länsimaisen ontologisen ajattelutavan ja siihen liittyvän vapauden ihanteen pahuuteen. Horowitz ja Horowitz 2006, 3–11. Kts. myös Hannah Arend: *The Origins of Totalitarianism* (1951) ja Roland Barthes: *Le degré zero de l'écriture* (1953, *Writing Degree Zero*).

Humanistisen perinteen kritiikkiin palaan vielä useita kertoja subliimin estetiikan yhteydessä sekä analysoidessani *Luolastoa* ja *New Karlebyta*, joissa voi tulkintani mukaan havaita posthumanistisia näkökulmia. Nyt pysähdyn pohtimaan tarkemmin draamallisen muodon ongelmaa. Draamallisesta teatterista kirjoittaessaan Lehmann viittaa juuri aristoteeliseen perinteeseen ja liittyy edellä mainittujen filosofien käsityksiin sen ideologisuudesta ja vaarallisuudesta. Lehmann kirjoittaa:

56

Illuusioon ei tarvita täydellisyyttä, ei edes representaation jatkuvuutta, vaan ainoastaan periaatetta, jonka mukaan teatterissa havaittu voidaan yhdistää ”maailmaan” eli kokonaisuuteen (totality). Eheys ja kokonaisuus, illuusio, maailman representaatio ovat alisteisia ”draaman” mallille, ja draamallinen teatteri taas puolustaa muotonsa kautta kokonaisuutta todellisuuden mallina.<sup>102</sup>

Levinasin ja Lehmannin draamaa koskevat syytökset totalitarismista koskevat vain osaa teatterista, tosin varsin mittavaa ja vaikutusvaltaista osaa, joka voi edelleen hyvin esimerkiksi viihteellisessä elokuvateollisuudessa. Kirkkopelto toteaa, että vaikka traditio on tullut kyseenalaistetuksi, se on säilyttänyt asemansa nykyaikaan saakka ja vaikuttaa siihen, mikä yleisön silmissä tuntuu ”luonnolliselta” ja ”todennäköiseltä”.<sup>103</sup> Mutta iso osa teatterista pyristelee irti tästä perinteestä ja toteuttaa siitä poikkeavaa poliittisuutta. Useissa teatterin muodoissa ykseys, kokonaisuus, sovinto ja järki ovat saaneet tehdä tilaa hajanaisuudelle, osittaisuudelle ja absurdille – erilaisille muodoille, jotka eivät sulje pois moninaisuutta ja erilaisuutta vaan sietävät niitä.<sup>104</sup> Tässä mielessä myös nykydraama<sup>105</sup> voi olla draaman jälkeistä teatteria, koska se poikkeaa tai vastustaa aristoteelista ja realistis-

---

102 • Lehmann 2009, 50. Kts. myös Liz Tomlinin kuvaus Lehmannin draamakäsityksestä, Tomlin 2013, ix.

103 • Kirkkopelto 2010, 70–71.

104 • Lehmann 2009, 89.

105 • Nykydraamalla tarkoitan draamaa, joka hylkää klassiset konventiot ja toteuttaa tekstikeskeisyydestään huolimatta nykyteatterille ominaisia piirteitä ja ihanteita.



ta perinnettä.<sup>106</sup> Lehmann on tästä samaa mieltä jatkaessaan edellistä väitettään:

57

Klassisen perinteen sisäinen kaksiselitteisyys kuitenkin todistaa, että klassisen teatterin ”toinen” sisältyi jo luonnostaan teatterin mitä johdonmukaisimpaan filosofoitumiseen: se oli äärimmilleen jännitetyn sovinnonteon puitteisiin kätkeyty välirikon mahdollisuus. Siinä suhteessa draaman jälkeinen teatteri ei todellakaan tarkoita teatteria, joka on draaman täydellinen vastakohta. Se voidaan pikemminkin käsittää tuhoutumisen, hajottamisen ja dekonstruktion mahdollisuuden avautumiseksi ja kukoistukseksi draamassa itsessään.<sup>107</sup>

Samalla kun draama tuhoaa omia klassisia muotojaan, se muotoilee myös sitä poliittista järjestelmää, johon se on kytkeytynyt. Lehmannin mukaan teatteri voi dekonstruoida myös poliittista diskurssia ja sen teesejä, lakeja ja mielipiteitä sekä sen ”totuuksia” ja autoritaarista olemusta. Teatteri voi toimia näin esimerkiksi paljastamalla retoriikan lainalaisuuksia ja luomalla uudenlaista ”epäteesimäistä” esittämisen tapaa. Realistinen tendenssinäytelmä on hyvä esimerkki teatterista, jota ei nykyajan kontekstissa enää mielletä poliittiseksi kuin korkeintaan hegemoniaa pönkittävässä merkityksessä. Kun teatterissa kerrotaan tuttuun juonikuviioon puettu tarina esimerkiksi sorretuista ihmisistä, katsoja voi kyynelehtiä surullisen tarinan käänteitä seuratessaan ja poistua teatterista vakuuttuneena omasta herkkyydestään. Tällaisella teoksella Lehmann näkee lähinnä viihteellistä merkitystä, sillä poliittisesti alistettujen ihmisten esittely ei vielä tee teatterista poliittista, tai se voi olla poliittista siinä merkityksessä, että se vahvistaa hegemonisia valtarakenteita. Lehmannin sanoin: ”Teatteri ei muutu

---

106 • Tässä tutkimuksessa mukana olevista näytelmistä erityisesti *Jotain toista* kapinoi voimallisesti traditiota vastaan, kuten tulen analyysini yhteydessä esittämään.

107 • Lehmann 2009, 89.

poliittiseksi poliittisuuden suoralla tematisoimisella vaan esittämistansa implisiittisen sisällön ja kriittisen arvon kautta”.<sup>108</sup>

Politiikan sanotun rikkominen, dekonstruoiminen tai horjuttaminen voi tapahtua monin eri keinoin. Pyrkimyksenä ei ole luoda uutta sanottua tai uutta järjestelmää, vaan liikettä ja jatkuvasti uusia kysymyksiä. Helena Grehan kuvaa tutkimukseensa valitsemiensa nykyteatteriesitysten poliittisuutta tavalla, joka on sopusoinnussa Lehmanin ja Ridout´n poliittisen teatterin idean sekä Levinasin monikollisen yhteiskunnan ihanteen kanssa:

58

they destabilize or interrupt dominant ideologies and challenge spectators in ways that encourage them to probe difficult concepts surrounding their positions in the world and their relationship to others. The focus of this process of interruption is not to uncover finite or 'correct' answers that might help an individual spectator understand or decode the other, but to use performance to unsettle assumptions and to strive for a 'plurality' of views about and responses to the challenging questions of our time.<sup>109</sup>

Grehanin kuvauksessa mainitaan dominoivien ideologioiden kyseenalaistamisen ja pluraalisuuden lisäksi kolmaskin poliittisesti ja eettisesti kiinnostava tekijä, nimittäin esitykseen osallistuva katsoja. Kun katsoja astuu teatteriin, hänestä tulee samaan aikaan sekä yksilöllinen katsoja että osa kollektiivia.<sup>110</sup> Sen vuoksi on aiheellista pohtia, mitä kollektiiviseen tapahtumaan osallistuminen merkitsee, missä mielessä se on yksilöllistä tai kollektiivista toimintaa ja mitä eettisiä ja poliittisiä merkitystä osallistumisella on.

Levinasin tulkinnan mukaan osallistuminen merkitsee vastuutomuutta. Taiteen parissa ihminen voi paeta todellisuutta mielikuvitusmaailmaan, leikkiin ja peliin – pois todellisuuden vakavuudesta

---

108 • Mt., 411–412.

109 • Grehan 2009, 20–21.

110 • Mt., 4.

ja vastuusta. Artikkelissaan "La réalité et som ombre" Levinas moittii runoilijaa, joka vetäytyy maaseudun rauhaan sommittelemaan sanojaan.<sup>111</sup> Mutta teatterin tekijät ja katsojat ovat useimmiten keskellä kaupunkia, yhdessä ja osallisina. Tekeekö se heistä vähemmän vastuuttomia? Levinasilta ei löydy vastausta tähän kysymykseen, mutta koska teatterissakin on kyse leikistä ja mielikuvituksesta, ero tuskin on oleellinen. Runouden tavoin teatteri voi johdatella yleisönsä kauas pois todellisuudesta ja tarjota mahdollisuuden pakomatkalta mielikuvituksen vastuuttomaan maailmaan.

Levinasin näkemys osallistumisesta perustuu etnologi Lucien Lévy-Bruhlin antamiin kuvauksiin primitiivisistä riiteistä. Riittejä ja taidetta yhdistää rytmi, joka vie osallistujan pois tästä maailmasta toiseen todellisuuteen. Osallistuminen merkitsee Levinasille toimijuuden menettämistä, kun ihminen antautuu rytmin vietäväksi. Silloin ihminen muuttuu omaksi representaatiokseen tai jonkinlaiseksi automatisoituneeksi olemiseksi, jossa tietoisuus halvaantuu ja subjekti kadottaa itsenäisyytensä. Osallistuessaan johonkin subjekti on relaatiossa siihen tavalla, joka kadottaa hänen itsenäisyytensä. Itsenäisyys puolestaan mahdollistaa sen, että subjektin ja Toisen välillä säilyy ero ja mahdollisuus transsendenssiin. Esteettinen mieli on Levinasin kuvauksen mukaan osallistuva ja leikkivä ja siten se johdattaa subjektin itseystensä kohti anonyymiä olemista, passiivisuutta ja vastuuttomuutta. Eettisyys sen sijaan merkitsee keskeytystä osallistumiselle.<sup>112</sup>

Osallistuessaan johonkin subjekti on relaatiossa siihen tavalla, joka kadottaa hänen itsenäisyytensä. Itsenäisyys puolestaan mahdollistaa sen, että subjektin ja Toisen välillä säilyy ero ja mahdollisuus transsendenssiin. Esteettinen mieli on Levinasin kuvauksen mukaan osallistuva ja leikkivä ja siten se johdattaa subjektin itseystensä kohti anonyymiä olemista, passiivisuutta ja vastuuttomuutta. Eettisyys sen sijaan merkitsee keskeytystä osallistumiselle. On kuitenkin kiinnostavaa

---

111 • Levinas 1989a, 142.

112 • Levinas 1989a, 132. Kts. myös Robbins 1999, 51, 86.

havaita, että myöhemmässä tuotannossaan Levinas kuvaa passiivisuutta, aloitteellisuuden ja toimijuuden vähenemistä, eettisyydeksi. Silloin hän havainnollistaa passiivisuutta puhumalla äidin suhteesta syntymättömään lapseensa. Siinä ruumis altistuu toisen vaatimuksille ilman subjektin omaa aktiivisuutta.<sup>113</sup> Kysymys katsojan aktiivisuudesta tai passiivisuudesta, ja niiden eduista ja haitoista, on siten riippuvainen siitä, mitä termeillä tarkoitetaan ja miten niitä arvostetaan. Tarkoittaako passiivisuus rytmikästä marssia muiden tahdissa vapaana vastuun vaatimuksista? Vai tarkoittaako se alttiutta ja vastaanottavaisuutta ja omista intentioista luopumista?

60

Useat teatterintutkijat mieltävät teatterin yleisön roolin toisin kuin Levinas. Grehan kuvailee oman näkemyksensä eroa suhteessa Levinasin näkemykseen: ” – I explore the ways in which performance can stimulate active engagement, reflection, action, response and responsibility for spectators. For Levinas this activity is the opposite of ‘participation’, for me it is *participation*”.<sup>114</sup> Levinasin käsityksen taustalla on ajatus taideteoksen erillisyydestä maailmasta ja sen tavasta hämärtää todellisuus. Taiteen vastaanottaja ikään kuin unohtaa todellisuuden ja vajoaa mielikuvitusmaailmaan. Tämä on kuitenkin varsin yksipuolinen kuva taiteesta ja teatterissa se voisi toteutua lähinnä illuusioon pyrkivässä realismissa tai muissa mimeettisyyteen perustuvissa muodoissa. Esimerkiksi Ridout’n ja Lehmannin edellä esitetty ajatus oman roolinsa tiedostavasta katsojasta luo toisenlaisen suhteen teoksen ja sen yleisön välille. Kun Ridout on pohtinut, millainen esitys voisi olla eettinen Levinasin tarkoittamassa merkityksessä, hän on esittänyt yhdeksi mahdolliseksi vastaukseksi sellaisen teoksen, joka asettuu pohtimaan jotain kysymystä yhdessä katsojiensa kanssa. Silloin teos ei esitä väitteitä vaan kysymyksiä, joihin se ei pysty antamaan vastauksia. Silloin sen voi ajatella haastavan katsojan myös yksilönä, vaikka kysymyksen äärellä onkin kollektiivi. Ridout kirjoittaa:

---

113 • Jokinen 1997, 102; Robbins 1999, 52, 88, 120.

114 • Grehan 2009, 21.

The work that would provoke a truly ethical response, in Levinas' terms, would be that work which appeared, at least, to have no ethical ambition whatsoever. Such a work would have to confront its spectator or participants with something radically other, something that could not be assimilated by their existing understanding of the ethical. It would have to issue a demand they did not know how to answer.<sup>115</sup>

Ridout'n näkemyksen taustalla on pelko siitä, että tietoisesti "eettinen" esitys esittelee vain tekijöilleen ja samalla usein myös katsojilleen tutun käsityksen siitä, mikä on oikein tai väärin – eikä silloin ole kyse enää etiikasta vaan moraalissäännöistä tai mahdollisesti politiikasta. Kun katsoja tunnistaa tutun ajatuksen tai samastuu esiintyjään tai tämän esittämään roolihenkilöön, ei hän reagoi Toiseen vaan Samaan. Tästä on usein kyse esimerkiksi realistisen teatterin kohdalla, joka perustuu tunnistamiseen ja samastumiseen. Samastuminen kuvaa jo sanana tilanteen ongelmallisuutta: subjekti kokee kohtaamansa Toisen merkittävällä tavalla itsensä kaltaiseksi. Siten se on vastakohtainen Levinasin kuvaamalle kasvokkain-kohtaamiselle, jossa subjekti kohtaa Toisen äärettömyyden ja tulee tietoiseksi oman käsityskykynsä riittämättömyydestä. Levinasin esittämä kritiikki teatteria ja representaatiota kohtaan on ymmärrettävää, kun kyseessä on realistinen teos ja sen samastumiseen kutsuvat henkilöhahmot. Mutta myös poliittinen teatteri voi käyttämästään muotokielestä riippumatta toimia lähinnä samaa mieltä olevien ihmisten välisenä vakaumuksen vahvistamisrituaalina, kuten Lehmann on esittänyt.<sup>116</sup> Molemmissa tapauksissa ryhmän mukana marssiminen on mahdollista ja todennäköistä. Sen sijaan teos, joka perustuu Ridout'n kuvaamalla tavalla tekijöiden esittämiin todellisiin eikä retorisiin kysymyksiin, asettaa katsojan toisenlaiseen tilanteeseen.

---

115 • Ridout 2009, 67.

116 • Lehmann 2009, 407.

## 2.4. Subliimi – äärettömyyden estetiikka

Draama klassisessa muodossaan on yllä todettu varsin arveluttavaksi taiteenlajiksi. Voisiko draama toteuttaa myös sellaista muotoa tai ilmaisutapaa, joka sallisi tilan myös toiseudelle ja herättäisi katsojat pohtimaan vastuullisuuttaan? Lähden etsimään vastausta tähän kysymykseen subliimin käsitteen avulla, sillä subliimi on liitetty viimeaikaisessa tutkimuksessa toiseuteen ja sen kohtaamiseen taiteen kontekstissa.<sup>117</sup> Subliimi taide on yksi keino kulkea pois päin edellä esitetystä aristoteelisesta mallista ja realismista sekä niiden sisältämästä ideologiasta ja esteettisestä olemisen tavasta.

62

Toisella vuosisadalla kirjoitettu *Korkeasta tyylistä (Peri Hypsous)*<sup>118</sup> on luonut pohjan subliimin kategorialle, joka on sittemmin muuttanut esimerkiksi Edmund Burken ja Immanuel Kantin estetiikan teorioissa. *Korkeasta tyylistä* pohtii termiä suhteessa kirjallisuuteen ja retoriikkaan, kun taas valistusajan filosofit liittivät sen ennen kaikkea luontoon ja luonnon kokemiseen. Luontosuhde oli tärkeä myös romantiikan ajan subliimin teorialle ja aikakauden runoudelle, jossa nähtiin symbolien tarjoavan mahdollisuuden viitata subliimiin eli johonkin arkisen tuolla puolen olevaan, äärettömään ja jumalalliseen. Nykyajan käsitykseen subliimista on vaikuttanut erityisesti avantgarden teoreetikko Jean-François Lyotard, joka nojaa edellä mainittuihin teorioihin mutta päivittää käsitteen osaksi postmodernin taiteen tutkimusta ja siirtyy siten jälleen luonnosta taiteen pariin. Tässä tutkimuksessa Lyotardin teoria on antoisa, koska se pohtii subliimia suhteessa toiseuteen ja sen representaatioon, tai paremminkin ei-representaatioon ("present the unrepresentable"). *Luolaston ja New Karlebyn* analyysien yhteydessä käsittelem myös Kantin subliimia ja sen suhdetta Lyotardin teoriaan, koska Kantin antroposentrinen subliimi on kiinnostava teosten tematiikan kannalta. Tässä luvussa keskityn käsittelemään subliimia estetiikkaa ja sen merkitystä levinaslaiselle etiikalle,

---

117 • Lyytikäinen 1999, 11.

118 • Teoksen tekijäksi on arveltu kreikkalaista filosofia Longinosta, mutta asiasta ei ole varmuutta.

toiseuden kohtaamiselle ja poliittiselle monikollisuuden ihanteelle.

63 Subliimi viittaa käsitteenä jonkin suuren, voimakkaan tai ylevän kohtaamiseen. Kreikan kielen sana *hupsos* tarkoittaa korkeaa ja latinan *sublimis* jotain kohotettua ja ylevöitettyä. Viitatessaan johonkin objektiin sana tarkoittaa kyseisen asian olevan korkea, ylevä tai idealistinen, mutta subliimi voi viitata myös subjektin kokemukseen, jolloin tarkoitetaan ylevää tai kohottunutta tunnetta.<sup>119</sup> Termin viittauskohde on vaihdellut eri teoreetikoilla, kun esimerkiksi Burke piti tiettyjä objekteja subliimeina kun taas Kantin tulkinnan mukaan mikään teos tai esine ei itsessään ole subliimi, vaan subliimi syntyy subjektin kokemuksessa jonkin äärettömän suuren tai voimakkaan äärellä. Kantin jalanjäljissä kulkevan Lyotardin mukaan subliimissa on kyse siitä, että tarkastelun kohde ylittää sen tarkastelijan käsityskyvyn. Subliimille kokemukselle on ominaista, että se tuo esiin subjektin ja tämän subliimiksi kokeman kohteen välisen suhteen: subjekti tuntee itsensä pieneksi objektin edessä. Tämän vuoksi subliimin teoriaan on usein yhdistynyt ajatus subliimin kokemuksen metafysisestä luonteesta.<sup>120</sup>

Kohdatessaan objektin, joka aiheuttaa subliimin kokemuksen, subjekti tulee tietoiseksi oman ajattelunsa ja käsityskykynsä rajallisuudesta. Subjektin huomio kääntyy siihen, ettei tämä pysty ymmärtämään tai ottamaan havaitsemaansa objektia haltuunsa. Tutut käsitteet, kategoriat ja muut ymmärryksen rakenteet eivät riitä, koska kohteessa on jotain, jolle ei ole sanoja tai muita määritelmiä. Tätä kutsutaan subliimin kokemuksen ensimmäiseksi vaiheeksi, joka on sen kokijalle ahdistava ja jopa kauhua herättävä. Kokija tulee tietoiseksi oman ajattelunsa rajoitteista sekä siitä, että vallitsevat kertomukset ynnä muut ymmärrystä ja hallinnan tunnetta tuottavat rakenteet eivät riitä kuvaamaan todellisuutta kokonaisuudessaan. Niiden ulkopuolella on jotain muuta, jotain käsittämätöntä – ääretön Toiseus. Tämä voi olla teoksen vastaanottajalle ahdistavaa, mutta subliimin

---

119 • Brady 2013, 4.

120 • Mt., 4.

teoriaan kuuluu myös oletus kokemuksen vapauttavasta luonteesta, subliimin kokemuksen toisesta vaiheesta. Tutun maailman romahtaminen tekee samalla tilaa jollekin uudelle: toiseudelle, luovuudelle, vähemmän rajoittaville uskomuksille. Subliimi kokemus rikkoo arjen rutiinit ja tottumukset ja herättää eloon turtumuksesta.<sup>121</sup> Ensimmäinen ja toinen vaihe eivät ole peräkkäisiä vaan toteutuvat jatkuvana liikkeenä eri vaiheiden välillä.

64

Lytardin teorian läpi subliimia draamaa tutkiva Elzbieta Baraniecka kuvaa hyvin, miksi subliimi on niin keskeinen väline keskustella toiseudesta taiteen yhteydessä:

It is the audience's painful experience of their familiar, suddenly perceived as too narrow-mindedly constructed, world collapsing that makes room for the arrival of the other. The sublime creates the space of "hospitality" (Derrida 2000) within our minds, where the other makes its presence felt, where it has room, but is never completely domesticated by our thought or rendered fully familiar.<sup>122</sup>

Subliimiksi koettu taideteos ei hahmotu kokonaisuena ja selkeänä. Lyotard nojautuu Kantin matemaattiseen subliimiin, eli ajatukseen jonkin käsittämättömästä suuruudesta ja sen aiheuttamasta kokemuksesta, viitatessaan muodottomuuteen subliimin kokemuksen aiheuttajana. Kantin teoriassa subjekti ei voi hahmottaa kokonaista vuoristoa tai galaksia, joten se jää hahmottomaksi. Abstraktin taiteen ja avantgarden myötä eräänlaisesta muodottomuudesta on tullut myös osa taidekokemusta, jonka Lyotard liittää subliimiin kokemukseen. Lyotard se liittää Burken ja Kantin subliimin teorioiden luoneen romantiikan alkuaikoina maaperän, jolla kokeellinen taide ja sen pohjalta kehittynyt

---

121 • Lyotard 1991, 98. Kts. myös Baraniecka 2013, 10. Baraniecka on verrannut subliimia teatteria Peter Brookin pyhään teatteriin (Holy theatre), joka shokeeraa yleisönsä mutta lataa sen samalla täyteen uutta energiaa.

122 • Baraniecka 2013, 8.

123 • Lyotard 1986a, 153, 171.

124 • Avantgardella tarkoitetaan tavallisesti 1800–1900-lukujen vaihteessa Italiassa ja Ranskassa syntyneitä uusia taidesuuntauksia, jotka levisivät pian laajemmin eurooppalaiseen ja myöhemmin myös amerikkalaiseen kulttuuriin. Termi syntyi jo 1800-luvun alussa utooppisen ihanneyhteiskuntakäsityksen yhteydessä ja on siten perustuksiaan myöten poliittisesti väritynyt. Taiteel-



avantgarde saattoivat syntyä.<sup>123</sup> Historiallisen avantgarden<sup>124</sup> jälkeen myös postmoderni ja nykytaide ovat Lyotardille avantgardea ja siten myös subliimia taidetta. Lyotard luonnehtii avantgardetaiteen aiheuttamaa kokemusta näin:

65

Ilmaisun epäonnistuminen aiheuttaa subjektissa eräänlaisen jakautumisen: toisaalta subjekti kokee, että on asioita, jotka se voi ymmärtää käsitteellisesti, mutta toisaalta on asioita, joista se voi muodostaa mielikuvan ainoastaan kuvien avulla. Epämiellyttävyyden tunne tuottaa kuitenkin vuorostaan mielihyvää: kuvittelukyvyyn voimattomuus osoittaa a contrario, että se yrittää antaa havaittavan muodon sille, mille ei voida havaittavaa muotoa antaa; että se pyrkii tällä tavalla saattamaan kohteensa, esineensä sopusointuun järjen kanssa; ja että toisaalta kuvien riittämättömyys on samalla negatiivinen merkki ideoiden voiman mittaamattomuudesta.

Yllä kuvattu kykyjen vastakkaisuus saa aikaan ylevän päätökseen kuuluvan äärimmäisen kovan jännitteen (tai agitaation kuten Kant ilmaisee), jonka johdosta ylevän tunne eroaa rauhallisesta, tyyneistä kauneuden tunteesta. Idean äärettömyys tai absoluuttisuus on katkoksen rajoilla Kantin mukaan tiedostettavissa pisteessä, josta hän katsoo negatiivisen esityksen tai ei-esitettävissä-olevan esittämisen alkavan.<sup>125</sup>

Subliimin estetiikan teoreetikko Emily Bradyn mukaan Lyotardin kuvaus avantgardetaiteen kokemisesta viittaa subjektin pienuuden ja nöyryyden kokemukseen jonkin suuren edessä.<sup>126</sup> Subliimi taidekokemus ylittää katsojan mielikuvituksen ja ymmärryksen rajat, jolloin kokemus aiheuttaa hämmästyä, syvää rauhattomuutta ja mahdol-

---

linen avantgarde on tarkoittanut 1800-luvun lopulta alkaen edistyneintä ja uudistushaluisinta taidetta, joka vastustaa perinteisiä muotoja ja etsii uusia. Siten avantgarde on saanut mitä erilaisimpia ilmenemismuotoja eri paikoissa ja eri aikoina, kuten ranskalainen surrealisismi, venäläinen konstruktivismi ja saksalainen ekspressionismi esimerkkeinä osoittavat. Poliittisuus ja kulttuurinen oppositio ovat olennaisia piirteitä, jotka tosin painottuvat vaihtelevasti avantgarden eri ilmenemismuodoissa. Hautamäki 2003, 5–11. Historiallisesta avantgardesta teatterissa kts. Lehmann 2005, 94–112/2009, 110–126.

125 • Lyotard 1986a, 168–169.

126 • Brady 2013, 137.

lisesti jopa vihaa.<sup>127</sup> Subliimin kokemuksen intensiteetti ja ambivalenssi syntyvät kuitenkin siitä, että kokemukseen liittyy myös suurta nautintoa. Lyotardin mukaan teos viittaa siihen, mitä ei voida esittää, mutta silti viittauskohde on jollain tavalla tunnistettava vaikkakaan ei ymmärrettävä. Vaikka viittauskohde pysyy poissa ja mielikuvituksen tavoittamattomissa, tuottaa tunnistaminen kuitenkin kokijalleen runsaasti nautintoa ja iloa.<sup>128</sup> Baraniecka kuvailee subliimin taiteen olevan mielikuvituksen ekstaasia.<sup>129</sup>

66

Subliimia teoretisoineet Kant ja Burke ovat puhuneet subliimista ”äärettömyyden estetiikkana”.<sup>130</sup> Äärettömän toiseuden kohtaaminen on pelottavaa, kauhistuttavaa ja ahdistavaa, mutta taide tarjoaa turvallisen väylän lähestyä toiseutta. Baraniecka kirjoittaa subliimin draaman vastaanottamisesta:

In order to participate in and keep up with the play, the audience needs to take the risk and engage with the other without trying to, or in fact, being able to determine it completely, or appropriate it by framing it in some familiar shape. In other words, the audience needs to play by the rules of the other, and open itself to the unknown.<sup>131</sup>

Tätä voi Lyotardin teorian mukaan pitää hyvänä harjoituksena todellisuutta varten. Teatterissa subliimiin kuuluva kauhu, toiseuden aiheuttama ahdistus, koetaan turvallisesti. Kun kokemukseen liittyy myös mielihyvää ja nautintoa, voi katsoja olla aikaisempaa valmiimpi ja vapaampi kohtaamaan toiseuden myös teatterin ulkopuolella. Mainitessani aikaisemmin teatterin kyvyn tarjota siedätyshoitoa toiseuden aiheuttamaan allergiseen reaktioon viittasin juuri tähän mahdollisuuteen. Subliimi teatteriesitys, tai paremminkin esityksen kokeminen subliiminä, on tapa harjoitella Toisen kanssa olemista siten, että antaa Toisen säilyttää toiseutensa. Ei ole tarvetta määritellä, ottaa

---

127 • Baraniecka 2013, 48.

128 • Hautamäki 2003, 109–110.

129 • Baraniecka 2013, 70.

130 • de Schrijver 2010, 32.

131 • Baraniecka 2013, 11.

haltuun tai muuttaa Toinen jollain tavalla tutummaksi ja vähemmän pelottavaksi. Ennakkoluulot ja -asenteet, tutut tavat katsoa ja ajatella, osoitetaan rajoittuneiksi ja niistä luopuminen ehkä pelottavaksi mutta lopulta myös vapauttavaksi ja energisoivaksi tapahtumaksi. Yleisö tulee tietoiseksi omista ajattelumalleistaan, ennakkoluuloistaan sekä niiden rajoituksista. Siten subliimi draama opettaa yleisölleen enemmän siitä itsestään kuin maailmasta.

Jill Robbins on todennut Levinasin kielteisen taidekäsityksen kumpuavan mimeettisestä taidekäsityksestä sekä Levinasin tavasta luoda binaarisia oppositioita (esimerkiksi näyttämö/maailma, draama/todellinen elämä, henkilöhahmo/persoona).<sup>132</sup> Subliimin taiteen on mahdollista toteuttaa etiikkaa juuri sen vuoksi, että se kumooa molemmat Levinasin luomat rajoitteet ja niihin liittyvät ongelmat. Subliimi taide ei voi olla mimeettistä, koska se ei jäljittele todellisuutta vaan sukeltaa sen tuolle puolen. Vaikka mimesiksellä viittaisi Platonin tavoin ideoiden jäljittelyyn, on subliimin taiteen viittauskohde jotain muuta kuin mimesiksen kuvauskohde.<sup>133</sup> Se on määrittelyä, representaatiota ja mimesistä pakeneva ääretön toiseus. Lyotard kuvaa, mitä subliimin taiteen avulla voidaan esittää:

The unrepresentable is what is the object of an idea, and for which one cannot show (present) an example, a case, even a symbol. The universe is unrepresentable, so is humanity, the end of history, the instant, space, the good, etc. The absolute in general, says Kant. For to present is to relativize, to place into contexts and conditions. So one cannot present the absolute. But one can present that there is some absolute.<sup>134</sup>

Kirjoittaessaan realismista, joka perustuu pitkälti mimeettisyyteen, Lyotard esittää jo edellä mainitut huolet aristoteelisesta draamasta, siihen olennaisesti liittyvästä yhtenäisestä juonesta ja sen tuottamis-

---

132 • Robbins 1999, 53.

133 • Kts. lisää mimesiksen, tietoisuuden ja todellisen välisistä suhteista sekä inspiraation ja irratiionaalisen merkityksestä mimesiksen yhteydessä, Roihankorpi 2015.

134 • Lyotard 1991, 126.

ta ideologisista ongelmista. Draama, joka pyrkii antamaan realistisen kuvan maailmasta, yksipuolistaa ja latistaa sen ymmärrettäväksi. Lyotard muistuttaa, että silloin on todellinen vaara, että taide tuottaa yhden version todellisuudesta ja tarjoaa sen yleisölleen koko totuutena. Lyotardin mukaan realismi on maailmasta tehty kuva, joka on rakennettu keinotekoisesti mukaillen vallitsevia uskomuksia, arvoja ja kulttuuria. Tällainen valtavirtaa myötäilevä teos, joka esittää vallitsevan systeemin itsestään selvänä ja ainoana oikeana hiljentämällä samalla systeemiä kohtaan mahdollisesti esitetyt epäilykset, voi äärimmillään viedä kohti totalitarismia. Koherentti, rationaaliseksi koettu kuva edustaa aina vallitsevaa kulttuuria ja voi olla diskriminoiva muita arvoja ja eri alakulttuureja kohtaan. Tällaiset metanarratiivit toimivat sulkemalla kaiken itseensä sopimattoman ulkopuolelleen. Vain ne ihmiset, jotka ovat sopusoinnussa arvoineen ja asenteineen vallitsevan systeemin kanssa, saavat oikeuden puhua, tai – äärimmillään vietyinä – ylipäätään olla olemassa. Vastakohtana tällaiselle realismille subliimi antaa vallitsevan systeemin marginaaliin tai sen ulkopuolelle jääville mahdollisuuden näkyä ja kuulua.<sup>135</sup>

Realismin ongelmana on myös se, että se voi kaventaa ihmisten kokemusmaailmaa, koska kaikelle ei ole ilmaisukeinoja kielen tai muiden merkkijärjestelmien puitteissa. Subliimi on väylä kuvata sitä, mitä ei voi kuvata. Mutta miten tämä tehdään latistamatta esiin tuotua toiseutta osaksi vallitsevaa kulttuuria? Lyotardin mukaan ainoa vaihtoehto on esittää presentaation epäonnistuminen, mikä on mahdollista postmodernin subliimin estetiikan avulla.<sup>136</sup> Tämä on sama ajatus kuin aikaisemmin mainittu Levinasin idea eettisestä kerronnasta, joka ”epäonnistuu” kokonaisuuden luomisessa.

Representaation ongelmaan, joka on Levinasille keskeinen, subliimi vastaa tekemällä sen näkyväksi. Subliimia kokemusta ei voi ilmaista sellaisenaan, ei ole mitään materiaalista merkkiä, sanaa tai muuta

---

135 • Lyotard 1986b, 147–153; Baraniecka 2013, 29.

136 • Lyotard 1986b, 153 ja 1991, 80–81, 126; Baraniecka 2013, 57–59.

keinoa ilmaista sitä toiseutta, jota subliimin kautta lähestytään. Jos toiseus ilmaistaan ymmärrettävänä, on sitä kohtaan tehty vääryyttä. Subliimissa draamassa kommunikaation ja representaation ongelma muuttuu yhdeksi teoksen teemoista. Henkilöhahmojen välisessä kommunikoinnissa on usein ongelmia, joiden avulla tematisoidaan esimerkiksi kielen ja kielenkäytön rajoitteita. Mutta myös teoksen ja sen yleisön välinen kommunikointi tuottaa kysymyksiä teoksen merkityksen rakentumisen tavoista. Realistisen teoksen vastaanotto sujuu kuin huomaamatta, kun katsojalle tarjotaan merkityksiä, joiden on tarkoitus tuntua tutuilta ja itsestään selviltä. Subliimi toimii päinvastaisella tavalla rikkoessaan tutun ja turvallisen tarjoamatta mitään uutta tilalle. Juuri merkitysten romahtaminen on ominaista subliimille, jolloin myös merkit tai representaatio, jolla subliimi luodaan, asettuvat tarkastelun kohteiksi.<sup>137</sup>

Baraniecka kutsuu subliimia Toisen/toiseuden diskurssiksi. Se representoi sen mitä ei voi vallitsevan kulttuurin kielellä representoida. Se kehittää oman kielensä, jolloin kuvauksen kohteena olevaa toiseutta ei tarvitse ahtaa vallitseviin raameihin ja arvoihin. Subliimi ei käytä valmiita käsitteitä tai metanarratiiveja eikä myöskään luo uusia. Siten se ei myöskään pyri luomaan uutta vallitsevaa kieltä tai muuta systeemiä, joka korvaisi edellisen.<sup>138</sup> Näin ymmärrettynä subliimi voi olla hyvinkin poliittista Lehmannin kuvaamalla tavalla. Subliimi estetiikka on kriittistä osoittaessaan vastaanottajalle tämän oman ajattelun, vallitsevien diskurssien sekä muiden hegemonisten käytänteiden rajoittuneisuuden sekä sen, että näiden rajojen ulkopuolella on jotain, jonka olemassaoloa ei voi unohtaa. Subliimi ei pyri vaientamaan jotain ja tuomaan tilalle jotain muuta, vaan tuomaan uusia ääniä vallitsevan diskurssin rinnalle.<sup>139</sup> Baraniecka on muotoillut asian näin: ”The experience of the sublime seems to make a demand of the subject/audience to welcome the unexpected, the unknown and the other (both in

---

137 • Lyotard 1991, 80–81; Baraniecka 2013, 58.

138 • Baraniecka 2013, 29–30.

139 • Baraniecka 2013, 29–30.

the subject and in the other) without attempting to make it familiar but by accepting it with its irreducible indeterminacy.”<sup>140</sup>

Yhtenä kerronnan keskeytyksen muotona voi pitää teoksen tapaa korostaa omaa olemustaan kerrottuna, representoituna taideteoksena. Katsoja kohtaa teoksen, joka kertoo kertomisesta tai esittää esittämistä. Levinas kuvasi arvostamansa Michel Leiriksen kerrontaa: ”It becomes the very content of the narrative, which presents itself simultaneously as a work of art and as a reflection on the essence of this art”.<sup>141</sup> Kuisma Korhonen on kuvannut metakommunikointia ja sen merkitystä taiteen etiikalle näin:

70

Literary writing is not so much an act of uttering words in a written form, a linguistic act in the first degree, as it is an act of creating and distributing representations of linguistic acts to the reader. Writing is not only communication but also meta-communication, and the true ethical event that Levinas calls Saying is thus not necessarily the moment when the author holds the pen, but the virtual space of the book where the event of writing is represented and staged. The event of literature (as all events of reproduced art) is not a moment: it is an event that has taken place, is taking place, and will take place as long as the text exists, an event and a meta-event.<sup>142</sup>

Näkökulma on mielestäni antoisa tämän tutkimuksen kontekstissa, koska kaikki tutkimani näytelmät herättävät minussa kysymyksen kertomisen ja representoimisen tavasta. Rikkomalla perinteisiä teatterin muotoja ne kiinnittävät huomion omaan tapaansa tehdä teatteria. Silloin esittäminen – sanomisen akti – itsessään on vahvasti läsnä kokemuksessa, mikä puolestaan rikkoo representaatiota ja sanottua.<sup>143</sup> Sen sijaan, että katsoja uppoutuisi illuusioon tai antautuisi sujuvasti etene-

---

140 • Baraniecka 2013, 55.

141 • Levinas 1989b, 145. ”Elle devient le contenu propre du récit, à la fois œuvre d’art proposée et réflexion sur l’essence de cet art.” Levinas 1987, 216.

142 • Korhonen 2008, 467.

143 • Skenetin Sanna Uuttu kommentoi *Luolastoa* näin: ”Kansallisteatterissa näytetään monisuuntainen ehdotelma siitä, mitä näytelmäkirjallisuus ja teatteri voisivat olla. Näytelmän

vän juonen imuun, katsoja pohtii näkemäänsä ja mahdollisesti myös itseään sitä havainnoimassa.

71

Lytard on puhunut subliimin estetiikan yhteydessä kasvoista varsin levinaslaisessa hengessä. Lyotardin mukaan subliimi taide ”tapahtuu” tai on ”tapahtuma”, joka tarkoittaa erityistä hetkeä ajassa, jolloin taideteos esittää itsensä yleisölleen. Yleisö ei täysin ymmärrä näkemäänsä, eikä tiedä, miksi teos ylipäättään on olemassa, mutta silti se on – jotain tapahtuu. Kokemus voi olla jopa ”halvaannuttava”, kun ymmärryksen ja mielikuvituksen kyvyt eivät riitä teoksen haltuunottoon ja yleisö jää vain ihmettelemään sitä, mikä on läsnä.<sup>144</sup> Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen muistuttavat käsitteen ”tapahtuma” kantamista monista merkityksistä, mutta korostavat omassa kuvauksessaan sen suunnittelematonta ja yllätyksellistä luonnetta. Tapahtuma on ainutlaatuinen, arvaamaton, eikä sitä voi toistaa.<sup>145</sup>

Tavassaan kyseenalaistaa olemassa olevat ajattelumallit ja tutut käsitteet subliimi kumoa binaariset vastakohtaisuudet riittämättöminä Itse asiassa Lyotard pitää binaarista ajattelua sekä muita ”universaalia totuutta” luovia ajattelumalleja totalisoivina ja siten erittäin vaarallisina.<sup>146</sup> Subliimi tekee totalisoivat rakenteet sekä kulttuurissa dominoivat suuret kertomukset näkyviksi ja paljastaa niiden rajallisuuden. Romuttamalla binaarisia oppositioita subliimi myös väistää arvottavia jakoja kuten jaon hyvään ja pahaan.<sup>147</sup> Taideteoksessa se voi laajentaa vallitsevia ”hyvän taiteen” normeja käyttämällä uudenlaisia ilmaisukeinoja ja muotoja sekä käsittelemällä aiheita, jotka koetaan vaikeiksi tai vastenmielisiksi. Subliimi muistuttaa siitä, että aina on jokin, joka ei vastaa yleistä käsityskykyä tai joka ei mahdu ”hyvän” maun rajoihin.<sup>148</sup>

Subliimi on keino kysyä, mikä on ihminen, onko vallitseva ihmiskuva liian rajoittunut ja millaisia puolia se sulkee itsensä ulkopuolelle. Kan-

---

henkilöt voivat pysähtyä pohdiskeleviin monologeihin, puhua ohi tilanteen ja kuvailla alitajuntaisia liikkeitään. Assosioida, siteerata Sokratesta ja puhjeta kuorolauluihin.” Uuttu 2014.

144 • Lyotard 1991, 81. Kts. myös Baraniecka 2013, 62–63.

145 • Korhonen ja Räsänen 2010, 11.

146 • Baraniecka 2013, 8.

147 • Lyotard 1991, 96; Baraniecka 2013, 8.

148 • Hautamäki 2003, 108.

tille subliimissa oli kyse ihmisen ylivertauudesta. Äärettömyyden äärellä ihminen koki iloa oman järkensä kyvyistä ymmärtää, että on olemassa jotain sellaista, mitä ei voi nähdä tai tutkia muuten kuin oman mielen avulla. Ranskan vallankumouksen jälkeisissä optimistisissä tunnelmissa, uusien teknisten keksintöjen aikakaudella, Kant suhtautui ihmisen tulevaisuuteen luottavaisesti. Kantille subliimi oli haaste, jossa subjekti kohtasi jotain valtavan suurta ja voimakasta, mutta ryhtyi taisteluun sitä vastaan mielikuvituksen ja järjen voimalla. Kantin subliimi on taistelua herruudesta – ja nimenomaan herruudesta, sillä järki on toki ennen kaikkea valkoisen, länsimaisen, heteroseksuaalin miehen ominaisuus. Valistuksen aikakaudesta alkaen järjen, tieteen ja tekniikan avulla pyrittiin usein luonnon hallitsemiseen, jotta luonnonvoimat eivät uhkaksi autonomista, elämäänsä suvereenisti hallitsevaa subjektia. Ihminen kamppaili urheasti luonnonvoimia vastaan, tappoi uhkaavat eläimet aseillaan, valloitti uusia alueita (ja alkupe räiskansoja) ja kukisti sairauksia. Kauhu ja kuolemanpelko olivat osa kokemusta, mutta voiton saavuttanut ihminen vahvasti kuvaa autonomisesta subjektista, joka hallitsee oman maailmansa. Kokemuksista luotiin sankaritarinoita, jotka vahvistivat mielikuvaa ihmisen ylivertauudesta.<sup>149</sup> Romantiikan aikana traditio jatkui, kun nerot ylittivät henkisillä kyvyillään maailman asettamia rajoituksia.<sup>150</sup> Nämä tarinat ovat edelleen tärkeä osa länsimaista kulttuuria, kun esimerkiksi elokuvateollisuus tuottaa yhä uusia speaktaakkeleita, joissa jokin ylivoimainen, kuten avaruusoliot tai luonnonkatastrofi, uhkaa ihmiskuntaa, mutta sankari keksii keinon ja ihmiskunta pelastuu.

Kantin subliimin teoria näyttäytyy nykyaikana patriarkaalisena ja kolonialistisena järjestelmänä, joka nostaa ihmisen maailman herraksi. Kantin subliimia on kuvattu vertikaaliseksi, koska siinä subliimissa ilmenevä toiseus pyritään alistamaan ja luomaan subjektin ja toiseuden välille hierarkkinen, usein binaarisiin oppositioihin perustuva

---

149 • Barbara Freeman näkee romaanin ja kantilaisen subliimin synnyn samanaikaisuuden kuvaavan samaa subjektiäkäsitystä. Molemmissa on kyse autonomisesta subjektista ja tämän identiteetin kehittymisestä. Freeman 1997, 8.

150 • Kts. Wawrzinek 2008, 39; Freeman 1997, 3.



suhde. Toisen maailmansodan jälkeen subliimi, samoin kuin sen taustalla oleva humanistinen ihmiskuva, koki suuren muutoksen. Atomi-pommit, holokausti ja kommunistien hirmuteot asettivat suuret kertomukset kyseenalaisiksi ja toivat subliimin kategoriaan kysymykset ideologiasta, politiikasta, moraalista ja etiikasta. Edellä kuvattu post-moderni ja erityisesti Lyotardin näkemyksiin perustuva subliimin teoria edustaa horisontaalista subliimia, jossa subliimissa kohdattava toiseus nähdään etiikan ja vastuun piiriin kuuluvana toisena. Post-modernin subliimin asettamista kysymyksistä huolimatta Kantin perintö elää edelleen hyvin. Esimerkiksi usko tekniikkaan ja ihmisen oikeuteen hyödyntää luonnonvaroja on olennainen osa kapitalistista järjestelmää. Jennifer Wawrzinek puolestaan jäljittää kantilaisen subliimin nykymuotoja muun muassa pakolaispolitiikasta.<sup>151</sup> Lyotard pitää avantgardistista taidetta ensiarvoisen tärkeänä juuri siksi, että se asettaa suuret kertomukset, kuten kapitalismin tai sosialismin, kyseenalaisiksi paljastaen niiden totalisoivan ja väkivaltaisen luonteen.

Tutkimuskohteinani olevia näytelmiä yhdistää niiden kyky kyseenalaistaa vallitseva ihmiskuva. *Luolasto* tarkastelee ihmistä osana luomakuntaa tavalla, joka rikkoo humanistisen ”luomakunnan kruunuksi” mielletyn käsityksen ihmisestä. *New Karleby* tuo ihmisten rinnalle eläimiä, joiden voi tulkita edustavan joko eläimiä, toisia kulttuureja tai yksinkertaisesti äärimmäistä toiseutta sen tarkemmin sitä määrittelemättä. Eläinten ja Ruohosella koko kosmoksen läsnäolo teoksissa muistuttaa posthumanistisesta ajattelutavasta. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola määrittelevät posthumanismin olevan:

kriittisten ja eettisten uudelleenjäsentelyjen projekti, joka velvoittaa hylkäämään inhimilliseen kehukseen sitoutuneen maailmankuvan sekä varmuuden ihmisen olemuksesta ja kaikkivoipuudesta suhteessa muihin olioihin, asioihin ja voimiin. Uusia käsitteitä ja

---

151 • Wawrzinek 2008, 15, 28.

näkökulmia tuottamalla posthumanismi rakentaa todellisuudesta kompleksisempaa, erilaisille elämänmuodoille ja elämisen muodoille suotuisampaa kuvaa.<sup>152</sup>

Posthumanismi on hyvin sopusoinnussa postmodernin subliimin kanssa, mutta sen suhde Levinasin ihmiskeskeiseen etiikkaan on kompleksisempi. Klemoloiden ja Ruohosen teosten analyysin yhteydessä pohdin, voiko levinaslaisittain ymmärretty Toinen olla muuta kuin ihminen.

74

*Jotain toista* käsittelee ihmistä pohtimatta sen yhteyksiä muihin lajeihin tai luontoon, mutta osallistuu ihmiskuvan laajentamiseen rikkomalla julkisen ja yksityisen rajoja ja erilaisia tabuja. Myös teoksen psykoanalyysistä ammentava ihmiskuva on rankasti ristiriidassa humanismin autonomisen ja suvereenin subjektin kanssa. Teosta voi kutsua myös avantgardistiseksi Lyotardin hengessä sen vuoksi, että se antaa äänen vaiennetuille. Sarkolan näytelmässä kulttuurin ”toiset”, homoseksuaalit, saavat oman representaationsa mutta sellaisessa muodossa, joka säilyttää niiden toiseuden. Marginaaliin sysätyt ”alirepresentoidut” äänet nousevat dominoivan kulttuurin alta esille, ei sitä syrjäyttämään vaan sen rinnalle kertomaan todellisuuden monikollisuudesta.<sup>153</sup>

---

152 • Lummaa ja Rojola 2014, 8.

153 • Kts. Baraniecka 2013, 70.

### 3 *Luolasto*

---

75

*Tänne tullaan  
kun maailma on liian vaarallinen,  
liian kuuma, liian kylmä,  
tuhkaa ja jäätä  
kun maailma kääntää selkänsä*

*silloin ihminen piiloutuu luoliin,  
odottaa, että maailma antaa anteeksi,  
kääntyy radallaan niin monta kertaa  
että kun se taas katsoo kohti  
sen kasvot ovat leppeät<sup>154</sup>*

Laura Ruohosen runollisessa näytelmässä *Luolasto* maailmalla on kasvot ja se katsoo kohti, kuten näytelmän yllä siteeratut alkusanat kertovat. Kertojina ovat Entiset, jonkinlaiset menneisyyden henget, jotka puhuttelevat yleisöä ja kertovat sille ihmisestä, sen pahoista teoista sekä tulevasta tuhosta. Tapahtumapaikkana on muinainen luolasto, jolla on satojen tuhansien vuosien mittainen historia. Nyt luolastoa suunnitellaan ydinjätteen loppusijoituspaikaksi, joten pohdittavana on myös luolaston sadantuhannen vuoden mittainen tulevaisuus. Näytelmän suunnattomat mittasuhteet, ääretön aika ja tuonpuoleisen tai ”pimeyden” läsnäolo kaiken taustalla antavat hyvän syyn kutsua sitä subliimiksi.<sup>155</sup>

Aloitan analyysini pohtimalla subliimin, sen eri traditioiden ja Levinasin termin *il y a* yhteyksiä sekä niiden ilmenemistä ja merkitys-

---

154 • Ruohonen 2014, 11.

155 • Anna Viitalan *Kauheat lapset* (Teatteri takomo, 2017) sisältää samankaltaisia pohdintoja ajan olemuksesta ja pimeyden tai rinnakkaisten todellisuuksien mahdollisesta olemassaolosta.

tä *Luolastossa*. Sen jälkeen tarkastelen näytelmän esittämiä ajatuksia ajasta, rakkaudesta ja vastuusta, ja pohdin, miten ne kytkeytyvät kysymykseen toiseudesta Levinasin filosofiassa ja *Luolastossa*. Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan, mitä luolaston näkeminen Toisena voisi merkitä, jos aihetta lähestyy ekodramaturgian käsitteen avulla. Millaisia ekologisia ja posthumanistisia näkökulmia *Luolastosta* löytyy ja mikä niiden merkitys on kokonaisuudessa? Lopuksi pohdin, millaista poliittisuutta *Luolaston* etiikka tuottaa.

76

### 3.1. *Il y a* ja subliimi

Näytelmän ensimmäisen parenteesin sanat ”pimeys hengittää” ovat kuin kuvaus Levinasin käsitteestä *il y a* (*on, there is*). Se on olemista yleensä, anonyymiä, persoonatonta ja tiedon tavoittamatonta, kauhua herättävää olemista, jota subjekti haluaa paeta. Levinasin sanoin:

Aivan kuin tyhjyys olisi täynnä, aivan kuin hiljaisuus olisi ääntä. Jotain, jota voidaan tuntea, kun ajatellaan, että vaikka ei olisi mitään, niin se tosiasiassa, että ”on”, ei ole kiellettävissä. Ei niin, että olisi jotain tiettyä, tätä tai tuota, vaan pikemminkin itse olemisen näyttämö on avoin: on. Siinä ehdottomassa tyhjyydessä, jonka voidaan kuvitella edeltävän luomista – on.<sup>156</sup>

Levinas käyttää *il y a:sta* myös metaforaa yö, jolla hän kuvaa sitä, mikä on ennen ihmistä ja hänen ymmärrystään. Ihmisellä ei ole mahdollisuutta paeta sitä, yö on, ja ihminen uppoaa siihen. Ihmisen on kuitenkin mahdollista irtautua *il y a:n* anonyymistä ja persoonattomasta olemisesta Toisen avulla. Suhteessa Toiseen syntyy subjekti, jolla on oma aikansa ja identiteettinsä, anonyymistä olemisesta irtautuu ”nimi”. Kauhun tunne syntyy siitä, kun subjekti uhkaa muuttua jälleen persoonattomaksi ja kadota takaisin anonyymiin olemiseen.<sup>157</sup>

---

156 • Levinas 1996a, 52–53. ”[C]omme si le vide était plein, comme si le silence était un bruit. Quelque chose qu'on peut ressentir aussi quand on pense que même s'il n'y avait rien, le fait qu'« il y a » n'est pas niable. Non qu'il y ait ceci ou cela ; mais la scène même de l'être est ouverte : il y a. Dans le vide absolu, qu'on peut imaginer, d'avant la création – il y a.” Levinas 1982, 38.

157 • Levinas 1989d, 31–33. Kts. myös Jokinen 1997, 38; Sivenius 1990, 111–113.

Toisenlainen näkökulma *il y a:n* synnyttämään kauhun tunteeseen löytyy, kun Levinas kuvaa sitä suhteessa kuolemaan. Levinas on käyttänyt esimerkkeinään Macbethiä ja Faidraa täsmentäessään, että kauhu ei tarkoita kuolemanpelkoa vaan kauhua sen edessä, että kuolema ei merkitsekään loppua. Onneton Faidra kokee maailman olevan täynnä hänen esi-isiään ja uskoo kuoleman jälkeen päätyvänsä heidän luokseen. Levinas kuvaa hänen ymmärtävän kuoleman mahdottomuuden ja oman vastuunsa ikuisuuden. Ihmisellä ei ole pakotietä omasta olemisestaan ja siihen sisältyvästä vastuusta edes kuolemassa. Macbeth puolestaan joutuu kohtaamaan murhaamansa Banquon haamun. Jotain, jota ei ole, kuitenkin on.<sup>158</sup>

Levinas turvautuu Macbethiin ja Faidraan, draaman henkilöihin, halutessaan kuvata *il y a:ta*. Levinas, kuten monet filosofit ennen häntä, ovat törmänneet filosofian kielen rajallisuuteen, kun he yrittävät kuvata transsendenssia. Ontologinen kieli ei pysty kuvaamaan kokemusta, joka pakenee sanoja, mutta taiteen avulla sitä voidaan tavoitella ja se voidaan tuoda keskustelun piiriin. Sekä subliimi estetiikka että Levinasin *il y a* pyrkivät kuvaamaan kokemusta jostain ihmisen käsityskyvyn ja ilmaisukyvyn ylittävästä, tilanteesta, mitä Levinas kutsuu objektivoivan tietoisuuden loppumiseksi.<sup>159</sup> Subliimi kokemus voi liittyä *il y a:n* lisäksi myös kasvokkain-kohtaamiseen. Levinasin oman ilmaisun mukaisesti kasvoja ei voi käsittää ja ”ne vievät tuolle puolen”.<sup>160</sup>

*Luolastossa* henkilöihahmot kokevat ympärillään olevan pimeyden hengityksen, kuulevat outoja ääniä ja aistivat värähdyksiä ja sairaaksi tekevää säteilyä. Entiset voivat olla näytelmän muiden henkilöihahmojen näkökulmasta Levinasin ”kohisevaa hiljaisuutta”<sup>161</sup>. Heitä ei nähdä, mutta heidän läsnäolonsa aistitaan. Entiset esittelevät itsensä yleisölle näin:

---

158 • Levinas 1989d, 33–34.

159 • Levinas 1996a, 54. ”d’une fin de la conscience objectivante”. Levinas 1982, 40.

160 • Levinas 1996a, 74. ”il vous mène au-delà.” 1982, 81.

161 • Kts. Levinas 1996a, 52.

Me olemme Entiset. Meitä ei enää ole. Me olemme kauan sitten.

Te olette nyt, me olemme poissa, me kerran ikuiset.

Mutta niin kuin muinoin sammuneen tähden valo yhä jatkaa matkaansa avaruudessa, jatkaa muinaisten hetkien kaiku matkaansa läpi ajan, suunnattoman kaukaa, määrättömän hitaasti.

Ja yhtäkkiä, varoittamatta meidän äänemme helähtää läpi ajan kuin lasin, muinainen nauru, huuto, kauan sitten kuolleiden askelten kaiku saavuttaa teidät, kaikki menneet elämät, läsnä tässä ja nyt. Kuuntele. Tämä hetki.

Me. Entiset.<sup>162</sup>

78

Ydinjätteelle loppusijoituspaikkaa luolastosta etsivän insinöörikolmikon jäsen Asko yrittää kuunnella lepakoita laitteidensa avulla, mutta tuleekin houkutelleeksi Entiset ympärilleen. Kun Entiset kutsuvat Askoa nimeltä, hän menettää tajuntansa, mutta toivuttuaan kokemuksesta hän on onnellinen. Luolamaalauksia tutkiva Nainen laskeutuu luolaston syvyyksissä olevaan Kristalliluolaan, jossa shamaanit ovat muinoin ottaneet eläimen hahmon, ja muuttuu siellä hetkeksi lepakoksi yhdessä Entisten kanssa. Asko ja Nainen kertovat muille henkilöhahmoille edellä kuvatuista kokemuksistaan ja siitä, miten ne ovat avartaneet heidän maailmankuvaansa. Asko on kokenut jotain ajan ulkopuolista, maailmankaikkeuden hengityksen ja mineraalien maailmansynnyksen hirviömäisen hitaan liikkeen. Mies on kuullut Entisten sanat näiden ollessa Naisen kanssa Kristalliluolassa ja kommentoi niitä ”hippihommaksi”, mutta intoutuu sen jälkeen selittämään kiven olemassaolon ihmettä: ”Se, onko nimenomaan elämää olemassa vai ei ole, on pelkkä yksityiskohta maailmankaikkeudessa.”<sup>163</sup> Nainen palaa Kristalliluolasta miehen luokse ja kertoo:

---

162 • Ruohonen 2014, 32.

163 • Mt., 84.

Luulen, että kaiken takana on määrätön hiljaisuus, joka on kaikki. Ajattele! Se alkuperäinen rauha, joka on ihmiselle tarkoitettu! Me olemme sen lävistämiä.  
Me olemme avaruuden lävistämiä,  
äänen, valon, ajan lävistämiä.  
Toistemme.<sup>164</sup>

79

Subliimiin liittyy kokemus kosmisista mittasuhteista, tietoisuuden avartumisesta ja laajentuneesta perspektiivistä<sup>165</sup>, joka näytelmän kontekstissa osoitetaan myönteiseksi. Kokemus antaa voimaa, iloa ja onnea – aivan kuten eri teoreetikot ovat subliimin teoriassa esittäneet. Subjektiviisuutensa rajat ylittäneet henkilöhahmot tuntevat kuuluvansa maailmaan ja luomakuntaan. Naisen sanoin: ”Olla osa maailmaa, kuulua siihen joka säikeellään, ei kävellä sen pinnalla kuin muukalainen”.<sup>166</sup> Heidän kokemuksensa on siten päinvastainen Levinasin *ily a:lle* – rajojen rikkoutuminen ei aiheuta kauhua vaan onnen ja merkityksen tunnetta.

Näytelmässä on kuitenkin myös subliimiin kuuluvia kauhun kokemuksia. Insinöörit kohtaavat mystisen kulkueen, joka vie nuorta tyttöä kivitettäväksi. Kulkue ei reagoi Myyrän ja Pomon puhutteluun tai muutenkaan insinöörien läsnäoloon vaan vaikuttaa kulkevan kuin toisessa todellisuudessa, ehkä toisessa ajassa. Insinöörit kuitenkin näkevät heidät ja kuulevat hetkeä myöhemmin ”viiltävää huutoa pimeästä”.<sup>167</sup> He yrittävät ymmärtää kummallista kokemustaan mutta jäävät hämmentyneiksi. Myöhemmin luola jymisee ja Asko on kauhuissaan: ”Luola murisee meille! – – Miksi mä vapisen? Nämä syvät tummat tärehdykset? Mitä ne on?” Nainen puolestaan kuulee ”aivan asiaankuulumattomia” ääniä ollessaan lähdössä laskeutumaan Kristalliluolaan, ja opas selittää äänten olevan muinaista pahaa, jota ei

---

164 • Mt., 89–90.

165 • Lyytikäinen 1999, 18.

166 • Ruohonen 2014, 83.

167 • Mt., 73.

pidä kuunnella.<sup>168</sup> Mies aistii erilaisia säteilyjä ympärillään ja uskoo niiden tekevän hänet sairaaksi. Hän myös epäilee, ettei olekaan yksin:

Kaikki nämä  
mittarit –  
epäilyttää  
kuka näitä säätää?  
siirtää nollaa  
selkäni takana?  
Tuleeko joku pimeästä?<sup>169</sup>

80

Pimeyden läsnäolo tapahtumien taustalla, mystinen kulkue ja Naisen muuttuminen lepakoksi ovat esimerkkejä näytelmän sisältämistä piirteistä, jotka vaikeuttavat todellisuuden tunnistamiseen ja samastumiseen perustuvaa vastaanottoa. Myös Entiset representoivat jotain, mitä ei voi täsmällisesti ja tyhjentävästi määritellä. Siten teos tuntuu viittaavan johonkin sellaiseen, jota ei voi ainakaan käsitteellisesti ymmärtää, koska se viittaa johonkin, josta katsojalla – kuten myös teoksen tekijöillä – voi olla vain aavistus. Lyotardin kuvaama ei-esitettävissä-oleva tuntuu olevan läsnä hämmentävänä ja toisaalta avartavana tekijänä, joka viittaa jonnekin näyttämön, realismin ja tunnistettavan todellisuuden tuolle puolen. Representaatio on lyotardlaisittain sanottuna ”tuskallisen epätäydellinen”<sup>170</sup>, koska se kuvaa sellaista mitä ei voi kuvata.<sup>171</sup>

*Luolasto* korostaa subliimiin kuuluvaa representaation ongelmaa laittamalla myös henkilöhahmonsa saman pulman äärelle. Katsoja voi pohtia omia tulkintatapojaan seuratessaan henkilöhahmojen reaktioita kohtaamiinsa luolamaalauksiin. Kun Asko ja tämän insinöörikollega Myyrä huomaavat luolaston seinässä merkkejä, he näke-

---

168 • Mt., 80.

169 • Mt., 63.

170 • Lyotard 1986b, 152.

171 • Helsingin Sanomien Suna Vuori kirjoitti hieman moittivaan sävyyn *Luolaston* ”hahmottomuudesta”, mutta tuli samalla antaneeksi hyvän kuvauksen subliimille ominaisesta representaation tahallisuudesta. Vuori kirjoitti teoksen olleen ”kuin varjo Platonin luolassa: jotain, jonka kuvittelee esittävän jotain, minkä ehkä tunnistaa, mutta josta ei saa kiinni”. Vuori 2014.



vät niissä ensin kirjaimet OMG – nettikirjoituksista tuttu lyhennelmä huudahdukselle Oh my God! Kun he huomaavat erehdyksensä, he toteavat merkin olevan ”joku muinainen suttu”<sup>172</sup> ja jäävät miettimään, voisiko kuvassa olla esimerkiksi lintu tai peura. He tekevät uuden tulokintayrityksen suhteuttamalla näkemänsä siihen, mitä olettavat muinaisten ihmisten ehkä halunneen piirtää. Myöhemmin muinaiseen kädenjälkeen törmäävä Pomo taas ei kestä näkemänsä kuvan subliimia luonnetta:

Hevosen kuva tai vaikka mursun, sen minä hyväksyn, vaikkei olisi näköinenkään, se yrittää olla kaunis tai tuoda metsästysonnea, jotain se kovasti yrittää, mutta mutta mutta miksi nämä sutut?

--

Kohtuutonta! Ei voi olla niin, että vanhin asia, mikä ihmiskunnalla on, on jotain silkkaa höppönpöppöä? Eikä ole! Se tarkoittaa jotain, jotain tärkeää. Kaikella on selitys!<sup>173</sup>

Merkityksettömyys on insinöörien Pomolle sietämätön ajatus. Ehkä se, ettei hän voi ottaa kuvia haltuunsa, määritellä ja kokea ymmärtävänsä niitä, saa hänet torjumaan ne. Hänen asennettaan voi verrata totalitarismiin, jossa sellainen, joka ei mahdu eheään kokonaisuuteen, sysätään marginaaliin tai tuhotaan kokonaan. Naisen tapa suhtautua maalauksiin sen sijaan edustaa eettisyyttä Levinasin tarkoittamassa merkityksessä. Hän on tullut luolastoon tutkiakseen maalauksia mutta sen sijaan, että yrittäisi määritellä ne, hän lähestyy niitä ihmetellen. Kuvia katsellessaan hän pohtii ikiaikaista ihmisyyttä, sitä, mikä on säilynyt koko ihmiskunnan pitkän historian muuttumattomana. Vaikka Nainen ei ymmärrä kuvien merkitystä, hän on onnellinen siitä, että joku kauan sitten elänyt on halunnut jättää merkin. Mutta kenelle?

---

172 • Ruohonen 2014, 23.

173 • Mt., 70–71.

”Aikalaisille vai kaltaisilleen? Minulle?”<sup>174</sup> Kysymyksensä jälkeen Nainen ottaa maasta palan hiiltä ja piirtää sillä seinään oman merkkinsä – oman lahjansa – tuntemattomalle Toiselle.

Pomon ja Naisen erilaisia suhtautumistapoja luolamaalauksiin voi tarkastella Levinasin sanomisen ja sanotun käsitteiden kautta. Levinasin teoksia suomentaneen Seán Handin kiteytys käsitteistä ja niiden välisistä eroista toimii hyvin myös kuvauksena henkilöhahmojen ja heidän suhtautumistapojensa välisistä eroista: ”Whereas ontology ultimately must reduce saying to the totalizing closure of the said, saying is state of openness to the other.”<sup>175</sup> Naisen tapa suhtautua maalausten toiseuteen edustaa sanomisen avoimuutta ja intressittömyyttä, kun taas Pomon purkauksen voi tulkita kumpuavan turhautumisesta, kun kuvat eivät alistu ontologisen ajattelutavan vaatimukseen. Katsoja voi henkilöhahmojen seurassa pohtia omia lähestymistapojaan. Miten hän suhtautuu näytelmän subliimeihin, määritelmiä pakeneviin piirteisiin? Ehjää tulkintaa kaipaavalle katsojalle kokemus voi olla turhauttava ja herättää jopa vihaa.<sup>176</sup> Yleisöllä on toki mahdollisuus todeta näytelmä mielettömäksi tai Entiset vain fantasiahahmoiksi, joiden sanoilla ei ole merkitystä. Mutta silloin yleisö luopuu koko teoksesta. Kuten subliimia draamaa tutkinut Elzbieta Baraniecka totesi, yleisön on antauduttava teokselle – ja samalla tuntemattomalle toiseudelle – jos se haluaa osallistua teatteritapahtumaan.<sup>177</sup>

*Luolaston* kohdalla on kiinnostavaa pysähtyä pohtimaan vielä eri taiteenlajien suhdetta subliimiin ja katsojan kokemusta tekstin ja esityksen äärellä. *Luolastossa* on paljon runollisia kuvia, jotka tekevät näytelmästä voimakkaan lukukokemuksen. Lukiessa niihin on mahdollista pysähtyä tai palata uudestaan ja niiden synnyttämät assosiaatiot ovat vapaita kaikesta esittämiseen liittyvästä konkretiasta. Lisäksi näytelmän parenteesit ja kohtausten nimet ovat tärkeitä, mutta jäävät

---

174 • Mt., 19. Palaan tarkemmin puhuttelun kohteena olemiseen ja sen eettiseen merkitykseen *Jotain toista* -teoksen metateatterillisten piirteiden analyysin yhteydessä luvussa 5.5.

175 • Hand 1989, 6.

176 • Ruohonen totesi teoksen käsiohjelmassa ja painetun näytelmän jälkisanoissa, että ”tämä on teatteria, jolla tässä maassa kerjätään verta nenästä”. (Ruohonen 2014, 105.) Ruohonen puhui teoksen lyyrisytydestä, joka on oman tulkintani mukaan kytköksissä juuri siihen, mistä tässä tutkimuksessa puhutaan subliimina. Teoksen saama julkinen vastaanotto vaihteli innostuksesta suuriin varauksiin (kts. esim. Uuttu 2014; Huhtala 2014; Vuori 2014).

177 • Baraniecka 2013, 11.

teatterikatsojalta piiloon. Lyotard on todennut olevansa samaa mieltä Edmund Burken kanssa siitä, että erityisesti kielessä ja kaunokirjallisuudessa on voimaa liikuttaa sielua, sillä sanoihin ”varastoituu passioiden assosiaatiota ja ne kykenevät havaittavissa olevasta riippumatta ilmaisemaan mitä sieluun kuuluu”<sup>178</sup>.

83

Entä teatteriesitys? Voiko se kaikessa havaittavuudessaan ja näyttämön konkretiassa liikuttaa sielua samalla intensiteetillä? Lyotard on pohtinut kysymystä maalaustaiteen kohdalla ja todennut sen olevan kieleen verrattuna rajoittuneempaa. Ehkä repliikkien syvyys ja niiden synnyttämät assosiaatiot saavat suuremman intensiteetin lukukokemuksessa, mutta teatterin kollektiivinen esitystilanne, fyysisisyys, äänimaailma ja lukuisat visuaaliset keinot voivat synnyttää sellaista, mikä jää lukukokemuksesta uupumaan. *Luolaston* kohdalla erityisesti valoilla ja sadoilla muovipulloilla luotu Kristalliluola herätti katsomossa ihmettelevän ihastuneita huokauksia<sup>179</sup> ja sellaisia assosiaatioita, joita teksti ei tuota. Kuvataiteen yhteydessä Lyotard kuvasi subliimin aiheuttamaa reaktiota tavalla, joka sopii myös tähän yhteyteen: ”The best gloss consist of the question: what can one say? Or of the exclamation ‘Ah’. Of surprise: ‘Look at that.’”<sup>180</sup> Myös kysymys ruumiillisuudesta, niin näyttelijöiden kuin katsojienkin, on kiinnostava suhteessa teatteriesityksen subliimeihin piirteisiin, koska näyttelijöiden ruumiillisuus asettaa rajoitteita esittämislle, mutta voi toisaalta synnyttää kokonaisvaltaisemman kokemuksen. Kant ja Lyotard puhuvat mielikuvituksesta ja mielen suurista kyvyistä subliimin kokemuksen yhteydessä, mutta Lyotard on todennut myös, että ”[t]uska on sitä, että ruumis vaikuttaa sieluun”.<sup>181</sup> Kansallisteatterin suuren näyttämön korkeuksissa turvaköysien varassa keikkuneita näyttelijöitä katsellessa ruumis kaikessa haavoittuvuudessaan tuli mukaan katsomiskokemukseen.

---

178 • Lyotard 1986a, 170–171.

179 • Efekti mainittiin kaikissa lukemissani kritiikeissä.

180 • Lyotard 1991, 80.

181 • Lyotard 1986a 169.

Burken pohdinnat kirjallisuuden ensisijaisuudesta verrattuna maalaustaiteeseen ovat sidoksissa kuvataiteeseen ennen abstraktia taidetta. Lyotard on todennut, että subliimi mahdollistui myös maalaustaiteessa sen jälkeen, kun avantgardistit olivat kyseenalaistaneet taiteenlajin perinteen ja sille ominaisiksi ajatellut muodot ja keinot. Lyotard puhuu päämäärän ja välineiden ristiriidasta.<sup>182</sup> Tätä voi verrata *Luolaston* pyrkimykseen kuvata ”määrittämättömän olemassaoloa” teatterin keinoin. Silloin teos tutkii teatteritaiteen mahdollisuuksia, kokeilee uusia muotoja ja rikkoo sääntöjä. Samalla se ”kieltäytyy oikeiden muotojen lohdulta, maun konsensukselta” ja ”etsii uusia esitysmuotoja, ei nauttiakseen niistä vaan tehdäkseen selvemmin aistittavaksi että on olemassa sitä mitä ei voi esittää.”<sup>183</sup>

84

### 3.2. Aika, rakkaus, vastuu

*Luolastossa* aika, sekä mennyt että tuleva, on keskeinen teema. Henkilöhahmojen henkilökohtaisen historian sijaan näytelmä tuo esiin koko ihmiskunnan ja jopa kosmoksen ajan. *Luolastolla* on kymmeniä tuhansia vuosia pitkä historia, johon kuuluu niin ihmisten kuin muidenkin luontokappaleiden elämää. Näytelmän toiminta taas keskittyy luolaston tulevaisuuteen, kun sitä tutkitaan ydinjätteen mahdollisena sijoituspaikkana. On kyse sadoistatuhansista vuosista, joista nykyihmisen tulisi ottaa vastuu. Nykyihmisen pieni hetki asettuu osaksi mittaamattonta aikaa – sitä, mistä Levinas puhuu kuvatessaan aikaa olevan myös subjektin ulkopuolella, äärettömyydessä.<sup>184</sup> Entiset kuvaavat samaa asiaa kertomalla, että heillä on aikaa määrättömästi, sitä ”virtaa kuin vettä hanasta”, mutta yksittäisellä ihmisellä ei ole ylimääräistä aikaa, ei minuuttiakaan.<sup>185</sup> Insinöörit ovatkin hyvin kiireisiä ja jatkuvasti tietoisia ajan loppumisesta. Entisten ja ihmisten ajan lisäksi näytelmässä puhutaan myös eri olentojen, kuten kivien ja eri eläinlajien erilaisista ajoista. Esimerkiksi olmista kerrotaan, että sen luultiin elävän pitkään,

---

182 • Lyotard 1986a, 172; Lyotard 1986b, 156.

183 • Lyotard 1986b, 156.

184 • Kts. Jokinen 1999, 91.

185 • Ruohonen 2014, 18.

kunnes paljastui, että se eläikin ”hirvittävän hitaasti”.<sup>186</sup>

85 Levinasin pohdinnoissa, kuten *Luolastossakin*, kysymys ajasta liittyy myös vastuuseen ja rakkauteen. Tästä annetaan esimerkki Miehen ja Naisen rakastuessa toisiinsa. Rakkaussuhteelle on Levinasin mukaan ominaista erilaisuuden kunnioittaminen tavalla, joka on vastakohtainen haltuun ottavalle tiedolle.<sup>187</sup> Heti näytelmän alussa Miehen ja Naisen välille muodostuu yhteys, joka menee tiedon ja tavanomaisen kielenkäytön tuolle puolen. He kuulevat toistensa ääneen sanomattomat sanat ja ymmärtävät toistensa sanattomat viestit – he ovat kuin malliesimerkki kasvokkain-kohtaamisesta, jossa sanottua tärkeämpää on sanominen, aistimellinen yhteys ja Toista varten oleminen. Toiseutta kunnioittava läheisyys korostuu, kun Mies ja Nainen keskustelevat katsomisesta, joka merkitsee Levinasin etiikassa Toisen haltuunottoa ja toiseuden murhaamista. Rakastunut Mies ei käytä silmiään Naisen katsomiseen: hänen silmänsä ”tuikkivat” Naiselle.<sup>188</sup>

Levinas käyttää termiä diakronia, eriaikaisuus, puhuessaan ajasta ja sen synnyttämästä erosta subjektin ja Toisen välillä.<sup>189</sup> Subjekti kohtaa Toisen tässä hetkessä, mutta molemmat osapuolet kantavat mukanaan omaa historiaansa, joka on toiselle tuntematon ja käsittämätön ja tekee subjektista ja Toisesta radikaalisti erillisiä. Rakkauteen kuuluu voimakas yhdistymisen halu, mutta samalla käy ilmi yhdistymisen mahdottomuus, joka tuo esiin Toisen toiseuden. Ehkä tilanetta voisi verrata lukijan tai katsojan haluun ymmärtää teosta, uppoutua siihen tai sulauttaa teos osaksi itseään. Miten houkuttelevaa olisi antautua teoksen rytmille Levinasin kuvaamalla tavalla, kadottaa itsensä teokseen ja unohtaa toiseuden mukanaan tuoma vastuu. Näytelmässä Mies ja Nainen ovat hetkittäin hyvin lähellä toisiaan, kokevat sanatonta, aistimellista yhteyttä toisiinsa. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Naisen kuva porautuu miehen lihaan, he puhuvat yhdessä mutta kuitenkin aina eri aikaan:

---

186 • Mt., 37.

187 • Levinas 1996a, 63; Jokinen 1999, 68.

188 • Ruohonen 2014, 56.

189 • Levinas 1996a, 58.

Mies: Jos saisin toivoa...

Nainen (*Kuva rinnassa.*) toivoisin,

Mies: että saisin

Nainen (*Kuva rinnassa.*) tuntea kuinka ilma kulkee keuhkoissa sisään

Mies: ja ulos

Nainen (*Kuva rinnassa.*) virtaa vapaasti

Mies: eikä rintaani paina enää mikään.<sup>190</sup>

86

Puhe on kuin yhteistä hengitystä, yhteistä rytmiä. Mutta onko puhuja Nainen? Vai onko se hänen kuvansa, ehkä Miehen haave Naisesta? Kohtauksen lopuksi Mies lähtee etsimään Naista luolastosta.

Rakkaussuhteen läheisyys tekee sen osapuolet erityisen alttiiksi ja haavoittuviksi. Näytelmässä Mies ei halua rakastua ja kertoo pitkällä ja vuolaalla repliikillään, millaisia vaaroja ja loputonta huolta tunteeeseen liittyy. Hän kuitenkin rohkaisee mielensä, mutta haavoittuu lopulta juuri niin pahasti kuin pelkäsikin. Nainen asettaa hetkeksi oman kunnianhimonsa Miehen, rakastamansa Toisen edelle, unohtaa vastuunsa ja rikkoo eettisen suhteen. Se on peruuttamatonta, kuten Nainen pian toteaa: ”kaikki on jo menetetty, ikuisesti ja korjaamattomasti menetetty”.<sup>191</sup>

Nainen teki virheen ymmärtämättä tilannetta ja tajuamatta tekonsa seurauksia. Klassisessa draamassa sitä kutsutaan hamartiaksi, traagiseksi erehdykseksi. Nainen puhuu elämän ratkaisevista hengenvaarallisista hetkistä, joihin ihminen joutuu täysin valmistautumattomana, tietämättä, että juuri se hetki on ratkaiseva. Se on pelottavaa, jopa kauheaa. Klassinen draama kuitenkin purkaa pelon *katharsikseen*<sup>192</sup>. Draamantutkija Bert O. States väittää, että ihminen tarvitsee (klassis-

---

190 • Ruohonen 2014, 50.

191 • Mt., 67.

192 • Katharsiksella Aristoteles tarkoittaa tragedian aiheuttamaa reaktiota katsojassa. Tragedia synnyttää sääliä ja pelkoa ja saa aikaan näiden tunnetilojen puhdistumisen. Juha Sihvola selittää termiä näin: ”Koska traaginen erehdys ei johdu sankarin luonteen huonoudesta vaan pikemminkin joko moitittavasta tai ei-moitittavasta tietämättömyydestä, tragedian katsoja ei pidä siitä seuraavaa onnettomuutta ansaittuna vaan ajattelee sankarin joutuneen siihen ilman omaa syytään. Siksi tragedia saa aikaan katsojassa säälin ja pelon tunteiden heräämisen. – – Katsoja tuntee traagisen sankarin puolesta myös pelkoa (fobos) eli tuskaa itseä ja läheisiä uhkaavan vakavan onnettomuuden takia – –, koska pitää itseään tämän kaltaisena ja arvelee samanlaisten onnettomuuksien voivan koitua myös itsensä osaksi.” Aristoteles 1997, 164; Sihvola 1997, 237.

ta) draamaa sen vuoksi, että sillä on pakkomielteinen suhde aikaan ja muutokseen.<sup>193</sup> Klassinen draama näyttää, mitä ihmiselle voi tapahtua, ja tuntematon tulevaisuus tuntuu seuraavan kausaalisen ketjun päätepisteenä. Ikään kuin ihminen voisi tietää, mihin se on menossa.

87 *Luolastossa* Entiset ovat kuin antiikin draaman kuoro tai oraakke-  
li, joka kertoo katsojille tulevasta tuhosta. Entiset ennustavat, että  
maailma tuhoutuu ja syynä ovat ihmisten teot, ”pahat haisevat teot”.  
Maailma antaa anteeksi, mutta ihminen toistaa virheensä. Entisten  
ensimmäinen repliikki päättyy: ”Mutta ihminen ei opi, hän palaa, pa-  
laa kunnes tulee viimeinen kerta, kerta kaikkiaan viimeinen kerta.”<sup>194</sup>  
Entisten oleminen jossain ajan ulkopuolella antaa heille ja heidän sa-  
noilleen suuren painoarvon. Myös tulevaa tuhoa ennustavien puhei-  
den paikka näytelmän dramaturgiassa, molempien näytösten alussa,  
korostaa niiden merkitystä. Ne luovat näytösten tapahtumille paha-  
enteisen kaiun. Samalla Entiset tarjoavat katsojille sellaista tietoa ja  
ymmärrystä, joka näytelmän henkilöahmoilta puuttuu, mikä syn-  
nyttää mahdollisuuden draamalliseen ironiaan.<sup>195</sup>

Kuten Ruohonen toteaa *Luolaston* jälkisanoissa, näytelmässä tar-  
kastellaan yksittäisen ihmisen elämän ratkaisevia hetkiä rinnakkain  
ihmiskunnan suurten kokeilujen kanssa. Naisen epätoivoiset sanat  
koskevat hänen omaa elämäänsä, mutta Entiset tuntuvat vihjaavan,  
että nykyihminen on tekemässä yhtä peruuttamatonta jälkeä myös  
suhteessaan koko maapalloon. Klassisessa tragediassa päähenkilö  
erehtyy, koska on tietämätön, mutta ei ymmärrä omaa tietämättö-  
myyttään. Ongelmana on hybris, ihmisen liiallinen itsevarmuus ja  
luottamus omiin kykyihinsä.

---

193 • States 1994, 43. Kts. myös Lehmann 2009, 83.

194 • Ruohonen 2014, 11–12.

195 • Draamallisella ironialla tarkoitetaan tilannetta, jossa näytelmän katsoja tietää enemmän kuin henkilöahmot. Tämä tieto vaikuttaa olennaisesti siihen, miten katsoja havainnoi näytelmän tilanteita ja henkilöahmojen toimia. Siten draamallinen ironia vaikuttaa merkittävästi katsojaposition ja näytelmän tulkintaan.

*Luolastossa* insinöörit uskovat vakaasti siihen, että ihminen on järkevä olento ja ymmärtää tekonsa ja niiden seuraukset. Insinöörit voi mielestäni tulkita kantilaisen subliimin edustajiksi väkevässä uskossaan tekniikan suomiin mahdollisuuksiin sekä ihmisen oikeuteen käyttää luontoa, tässä tapauksessa luolastoa, omiin tarkoituksiinsa. Mutta näytelmän kokonaisuudessa insinöörien käsitykset joutuvat ironiseen valoon ja heidän suullaan esitetyt nykyihmisen suuret kuvitelmat vaikuttavat suorastaan absurdeilta – tai vastuuttomuudessaan kauhua herättäviltä. Insinöörien pomo laulaa: ”Minun vastuulla, kestääkö saumat, tihkuuko läpi. Kestääkö painetta, murtuuko kivi. Minun harteilla, miljoona vuotta”.<sup>196</sup> Laulua seuraa tilanne, jossa pomo ei tiedä, mitä tekisi, ja ainakin Askon ja Myyrän tulkinnan mukaan hän pelaa aikaa ja pelkää. Pomon ”ote lipsuu”, mutta kohtaous päättyy riehakkaaseen teekkarilauluun, joka ylistää insinöörien rohkeutta. Kun insinöörit näytelmän lopussa matkaavat hissillä pois luolastosta, joka uhkaa sortua, he ovat katkeria ja kiukkuisia. He eivät myönnä tehneensä virheitä vaan toteavat vian olevan maapallossa: ”Laskelmat pitää, jumalauta, pallo vaan falskaa”.<sup>197</sup>

*Luolastossa* kysymys ihmisen hybridisestä kytkeytyy vastuuseen. Vastuun ottaminen kuulostaa eettiseltä, mutta *Luolastossa* sille annetaan toisenlainen merkitys. Näytelmässä todetaan, että ”’otan vastuun’ on pöyhkein, suuruudenhulluin lause ikinä, suurinta hybristä jonka ihminen voi suustaan päästään”.<sup>198</sup> Tässä on kyse lauseesta ja sen suhteesta toimintaan. Mitä lause tarkoittaa, kun atomipommia tiputettaessa sen tiputtaja kertoo ottavansa teosta vastuun? Entä ydinjätteelle loppusijoituspaikkaa etsivän insinöörin lausumana? Vastuu on tässä hybristä ja hybrisi voi johtaa hamartiaan. Toteutuuko Entisten ennustus niin kuin oraakkeliennustukset tragedioissa? Onko lopullinen tuho yhtä väijäämätön kuin tragedioiden katastrofiin päättyvä loppu?

*Luolasto* ei ole tragedia vaan päinvastoin rikkoo klassisen draama-

---

196 • Ruohonen 2014, 25.

197 • Mt., 97.

198 • Mt., 86.



muodon useilla tavoilla, mutta tragedialle ominaisten piirteiden läsnäolo teoksessa synnyttää uhkaavan tunnelman. Lopullisen katastrofin mahdollisuus on olemassa ja leijuu näytelmän tapahtumien taustalla tuottamassa subliimia kauhua. Klassisessa tragediassa hamartia ja tuho koskevat päähenkilöä, mutta *Luolastossa* mahdollisen tuhon aiheuttajana on suurempi joukko ihmisiä ja seuraukset koskevat ihmisten lisäksi koko luomakuntaa. Siten tekojen mittasuhteet ovat huikean suuret, eivätkä ne jää fiktion sisälle. Mahdollinen katastrofi koskettaa myös katsojaa. Klassisen draaman suljetun, pelosta puhdistavan lopun sijaan tulevaisuus on *Luolastossa* läsnä tuntemattomana ja hallitsemattomana. Se on Levinasin toinen.<sup>199</sup>

*Luolaston* loppu ei kuitenkaan ole lainkaan traaginen tai uhkaava vaan suo katsojille rauhan tragediasta poikkeavalla tavalla. Muiden paettua luolastosta Nainen on jäänyt sinne yksin, koska ei halua lähteä sieltä pois vaan mennä syvemmälle. Nainen on subliimien kokemustensa yhteydessä tuntenut syvää yhteenkuuluvuuden tunnetta luolaston, historian, ehkä jopa maailmankaikkeuden kanssa. Mahdollinen kuolema ei ole katastrofi vaan subliimi rajan ylitys. Näytelmän viimeiset sanat luovat levollisen, kauniin ja hartaan tunnelman: ”Pienet liekit, voittamattomat, syttyvät yksi kerrallaan, liekki liekiltä valo siirtyy kädestä käteen, ihmiseltä toiselle. Valokulkue, polku jota kulkea, kadota pimeään?”<sup>200</sup>

*Luolasto* ei pääty tragedian moraalisesti sovittavaan loppuun vaan kysymysmerkkiin. Tämä on eettisesti ja poliittisesti merkittävä muutos draaman rakenteessa. Aristoteelinen suljettu draama tuottaa tunteen tapahtumien etenemisestä kausaalisesti, jolloin alussa olevat lukuosat vaihtoehdot ja ratkaisut vähenevät ja lopulta katoavat juonen edetessä kohti välttämätöntä päätepistettä, joka näyttäytyy luonnollisena ja ehdottomana.<sup>201</sup> Tämä on klassisen draaman maailmankuvan totalitarismia, jonka *Luolaston* avoin ja fragmentaarinen rakenne rik-

---

199 • Kts. Levinas 1989e, 44.

200 • Ruohonen 2014, 99.

201 • Reitala ja Heinonen 2003, 62–63.

koo. Lopun sijaan näytelmä tarjoaa subliimille ominaisen kokemuksen tapahtumisesta ja nyt-hetkestä. Lyotard kirjoittaa:

Tapahtuma toteutuu kysymysmerkin muodossa paljon ennen kuin se ilmenee kysymyksenä. Se, että *jokin tapahtuu (Il arrive)* viittaa aluksi kysymykseen *tapahtuuko se, onko se, onko se mahdollista?* Vasta tämän jälkeen kysymysmerkki määrittyy kysymykseksi: *tapahtuuko tämä tai tuo, onko tämä tai tuo ja onko mahdollista, että tämä tai tuo tapahtuu?*<sup>202</sup>

90

*Luolastossa* on paljon kohtauksia, jotka herättävät kysymyksen ”mitä tapahtuu”. Henkilöhahmot ihmettelevät sitä esimerkiksi rakastuessaan, kuullessaan toisen ääneen sanomattomat sanat tai seuratessaan mystistä kulkuetta. Toisinaan huomio ei ole henkilöhahmoissa vaan näytelmä synnyttää moniulotteisen, mystisen tilanteen, jonka äärellä katsoja voi lähinnä ihmetellä. Usein nämä tilanteet syntyvät Entisten seurassa ja heidän apokalyptisten repliikkiensä äärellä. Jotain tapahtuu eikä se jokin ole yksiselitteinen ja otettavissa haltuun. Tuija Pulkkinen on todennut, että Lyotardin tapahtuma viittaa postmodernin taiteen vastarintaan ajan hallittavuutta kohtaan.<sup>203</sup> Kuten Pulkkinen kommentoi, Lyotardin kysymys ”tapahtuuko” on hyvin abstrakti: ”Mitä siinä oikein kysytään? Pelkkä kysymysmerkki!”<sup>204</sup> Kysymysmerkin äärellä taiteen vastaanottaja joutuu luopumaan ymmärtämisen ja hallinnan kokemuksesta, hybriksestä tai, Lyotardin sanoin, ”hengen omahyväisyydestä”<sup>205</sup>.

### 3.3. Ekodramaturgia

Viime vuosina kysymys ihmisen suhteesta luontoon on tullut aikaisempaa tärkeämmäksi kysymykseksi taiteessa ja taiteentutkimuksessa. Taidetta on usein pidetty erityisen inhimillisenä toimintana,

---

202 • Lyotard 1986b, 160.

203 • Pulkkinen 1986, 140.

204 • Mt., 141.

205 • Lyotard 1986b, 178.

joka erottaa ihmiset muista eläinlajeista ja todistaa ihmisen olevan kyvyiltään ylivertainen. Taiteenlajeista teatteri on ollut erityisen ihmiskeskeistä, koska se on usein keskellä kaupunkia, sisätiloissa ja sen perinteisin sisältö käsittelee ihmisiä ja yhteiskuntaa. Suomalaisessa ke-  
säteatterissa on toki nähty paljon esityksiä hienoissa maisemissa eri-  
laisten säätilojen tuodessa oman tunnelmansa esitystapahtumaan,  
mutta silloinkin luonto on jäänyt taustaksi, kulissiksi tai vain olosuh-  
teeksi ja esityksen ytimessä on ollut ihminen suhteessa toisiin ihmisiin.

Kirjallisuustieteen puolella ihmisen luontosuhdetta on tarkasteltu ekokritiikin nimellä tunnetun tutkimustradition puitteissa. Ekokritiikkiä on tehty jo vuosikymmenten ajan ja alan tutkijoilla on oma järjestö. Teatterintutkimuksessa suuntaus on uudempi mutta vähitellen kasvama-  
massa. Alan vahvistuvasta asemasta kertoo esimerkiksi syksyllä 2016 Taideyliopistossa alkanut uusi maisteriohjelma Ecology and contemporary performance. Toinen osoitus ympäristökysymysten ajankoh-  
taisuudesta teatterissa on valinta nostaa ilmastonmuutos nykyteat-  
terifestivaalin teemaksi Kiasma-teatterissa syksyllä 2015. Suomalaisista teatterintekijöistä erityisesti esitystaiteilija Tuija Kokkosella on jo pitkä, 1990-luvulla alkanut historia ympäristökysymysten käsittelemis-  
essä sekä teatterin tekemisestä ei-ihmisten kanssa. Biologitaustaisen Ruohosen tuotannossa on usein ollut vahva näkemys ihmisestä osana laajempaa ekologista kokonaisuutta, ja viime vuosina hän on saanut rinnalleen esimerkiksi Pipsa Longan ja Juha Hurmeen, jotka ovat käsitelleet ekologisia kysymyksiä draaman ja teatterin keinoin.

Ekokritiikissä luontoon suhtaudutaan Toisena ja kysytään, millainen suhde ihmisellä voisi olla tämän toiseuden kanssa. Usein lähtökohtana on ajatus siitä, että ihminen käyttäytyy nyt suhteessa luontoon valloittajana, mutta taiteen keinoin on mahdollista tehdä asetelma näkyväksi ja kutsua yleisö pohtimaan sen oikeudenmukaisuutta. Ekodramaturgia on ekokritiikin sukulainen, sillä se tarkastelee teatteriesityksiä

---

ja dramaturgiaa ekologian näkökulmasta. Termillä tarkoitetaan tutkimuksen lisäksi myös sellaisen teatterin tekemistä, joka asettaa ekologiset kysymykset esityksen keskeiseksi sisällöksi. Ekologisia kysymyksiä sisältäviä teatteriesityksiä tutkineet Wendy Arons ja Theresa J. May kuvaavat ekodramaturgiaa näin:

An ecodramaturgical approach will ask how theater and performance might shock us into recognition of the inescapable interdependencies and shared contingencies between our species and the millions of micro- and macro-organisms with which we share both a gene pool and a planetary ecosystem.<sup>206</sup>

92

Arons ja May ovat arvelleet suuntauksen tulleen hitaasti teatteriin, koska ekologiset prosessit ja muut ympäristökysymykset taipuvat huonosti tehokkaaksi draamaksi. Luonnon aika, joka poikkeaa ihmisen oman ajan mittasuhteista, sekä ekologisten prosessien globaali laajuus ja monimutkaisuus rikkovat kaikkia länsimaisen draaman traditionaalisia ”lakeja”.<sup>207</sup> Kuten jo edellä todettiin, Ruohonen uhmaa näitä lakeja ja kokeilee taiteenlajin taipuisuutta sille epätyypillisten aiheiden parissa. *Luolasto* pureutuu juuri Aronsin ja Mayn kuvaamiin kysymyksiin ihmisen suhteesta muihin lajeihin ja ekosysteemiin, joten *Luolasto* voi luonnehtia ekodramaturgiseksi teokseksi.

Kun Toinen viittaa johonkin ei-inhimilliseen, on syytä huomata, että tämän Toisen ”oma ääni” voi olla teoksessa mukana vain vertauskuvallisesti.<sup>208</sup> Kirjallisuudessa ei-inhimillistä kuvataan inhimillisellä kielellä, jolloin ei-inhimillinen muuttuu ja suodattuu ihmisen kokemuksen läpi. Ympäristöä kuvataan kulttuuristen symbolien sekä historiallisten ja konventionaalisten representaatiokeinojen avulla.<sup>209</sup> Esimerkiksi pateettinen harha on luonnonkuvauksen konventio, jossa luonto inhimillistetään inhimillisiä tunteita tuntevaksi. Toni Lahtisen

---

206 • Arons ja May 2012, 6.

207 • Mt., 4.

208 • Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 21.

209 • Mt., 19.

ja Markku Lehtimäen mukaan pateettista harhaa on pidetty epärealistisena ja vääristyneenä havainnon muotona, ja tämä käsitys lienee sopusoinnussa Levinasin filosofian kanssa. Silloinhan ihminen reflektoi itsensä Toiseen ymmärtämättä Toisen ääretöntä toiseutta. Lahtisen mukaan pateettisen harhan merkitys ei kuitenkaan ole sen todellisuussuhteessa vaan kielen ja fiktion mahdollisuudessa saattaa lukija yhteyteen luonnon kanssa. Pateettisen harhan avulla on mahdollista toisaalta purkaa dualismeja, kuten mieli-luonto, ja toisaalta herättää lukijat havaitsemaan luonto kunnioitettavana Toisena.<sup>210</sup>

Teatterissa inhimillisen kielen lisäksi ilmaisukeinoja on muitakin ja erityisesti todellisen luonnon keskellä tapahtuvat esitykset tai teatteritapahtumat ovat vapaampia kielen luomista rajoitteista. Esimerkiksi Kokkosen teoksissa ei-inhimilliset tekijät ovat läsnä omana itsenään ja omalla ”äänellään”. Draama ja teatterisalissa tapahtuva esitys ovat kuitenkin sidoksissa inhimilliseen kieleen ja muihin representaation keinoihin. Ei-inhimillisen lähestyminen inhimillisen kulttuurin keinoin voi olla ongelmallista juuri eettisessä merkityksessä, koska toiseutta lähestytään silloin totalitaristisesti saman näkökulmasta. Mutta tähän lähestymiseen sisältyy myös mahdollisuus kulttuuristen ja ideologisten konstruktoiden purkamiseen. Kieleen ja representaatioon kytkeytyvät ideologiat, kuten luonnon ja ihmisen välille luotu binaarinen oppositio, on mahdollista tehdä näkyväksi ja kyseenalaistaa. Ekokritiikkiä on verrattu feminismiin, jossa taideteosten analyysin avulla pyritään paljastamaan kulttuurin valtarakenteita sekä ”luonnolliseksi” koettuun ajatteluun liittyviä ongelmia.<sup>211</sup> Esimerkiksi länsimaissa vallitseva dualismi perustuu hierarkioille, joissa on sisäänkirjoitettu-  
na eron ja hallinnan suhde. Silloin tasa-arvoisuus ei ole mahdollista vaan toinen on aina hallitsija ja toinen hallittava, toinen ylempi ja toinen alempi.<sup>212</sup> Humanismille ominainen ihmisen ja luonnon mieltäminen binaarisesti oppositioksi - asetelma, jota myös Kantin subliimi

---

210 • Lahtinen 2008, 177.

211 • Arons ja May 2012, 3.

212 • Melkas 2008, 142.

korostaa – on filosofi Teresa Brennanin mukaan syy ihmisen kuvitelmaan omasta itseriittoisuudesta ja yksilöllisyydestä. Siihen perustuu myös kapitalistisen yhteiskunnan yhä nopeampi luonnonvarojen kulluttaminen loputtoman voitontavoittelun vuoksi.<sup>213</sup>

*Luolastossa* ihminen asettuu osaksi suurempaa maisemaa. Ihminen on poikkeuksellinen laji mutta toisaalta yksi laji muiden joukossa. Ruohosen varhaisemmissa näytelmissä esiintynyt ajatus ihmisen avuttomuudesta muihin lajeihin verrattuna on läsnä myös *Luolastossa*.<sup>214</sup> Asko pohdiskelee ihmisten ja lepakoiden välisiä eroja ja ihmettelee, miten lepakot ovat voineet pitää yhteisönsä kasassa puoli miljardia vuotta ilman ainuttakaan sotaa. Ihminen ”ei näe eikä kuule eikä tajua puoliakaan siitä, mikä on kaikille muille lajeille päivänselvä.”<sup>215</sup> Asko on kuitenkin optimisti ja uskoo, että insinöörit voivat ratkaista tämän pulman laitteillaan – kun vaan akku kestäisi. Muut lajit ovat mukana henkilöhahmojen puheissa myös silloin, kun Miehen ja Naisen välisessä keskustelussa mies vertautuu olmiin. Myöhemmin nainen pohdiskelee lajien yhtäläisyyksiä ja toteaa, että molemmat ovat paljaita ja avuttomia, värisevät himosta, elävät ja kuolevat.<sup>216</sup> Ihmiset rinnastuvat muihin lajeihin myös Entisten puheissa – samoin ihmisen tuleva kohtalo:

Samalla niityllä  
peura ja kilpikonna  
hylje ja mammutti  
laiduntavat  
rintarinnan  
ajan ulkopuolella  
kantavat aikaa  
Yhteisellä niityllä

---

213 • Brennan 1993. Kts. myös Thomas 2012, 117–118.

214 • Esimerkiksi *Yksisessä* Juulia, joka on jäänyt saarelle veneen moottorin hajottua, sanoo: ”Kaikki muuthan uis täältä pois! Jääkarhu uis, hirvi uis, käärme uis. Jopa lepakko uis, ei kovin hyvin, mutta joka tapauksessa uis, kauhois vettä nahka siivillään ja pysyis pinnalla. Mutta ihminen, ilman tuhannen perkeleen värkkejään se on avuton kun kastemato. Kotkat istuu täällä lumipyryssä ja kolmenkymmenen asteen helteessä eikä ilmekään värähdä, mutta ihminen kun saa tikun sormeen väärällä mantereella, niin se oli siinä!” Ruohonen 2006, 30.

215 • Ruohonen 2014, 31.

216 • Mt., 42.

Kaikki eläimet,  
jotka olivat ja joita ei enää ole  
Elämän kutsuvieraat  
yksi toisensa jälkeen  
poistuvat takaovesta  
katoavat pimeään  
95 kunnes ihminen seisoo yksin keskellä autiomaata  
ja tuuli käy hänen ylitseen.<sup>217</sup>

Yllä oleva ajatus ihmisistä elämän kutsuvieraina on teoksessa keskeinen, ja se toistuu kahteen kertaan.<sup>218</sup> Tuija Kokkonen on esittänyt saman ajatuksen kirjoittaessaan uudesta etiikasta, jossa pelkkä ihmistenvälisyys ei enää riitä. Ekokatastrofin keskellä Kokkonen muistuttaa ihmisen riippuvuudesta miljoonista ei-ihmisistä, eläimistä ja kasveista. ”Olemme ei-ihmisten vieraanvaraisuuden varassa, viime kädessä he muodostavat elämämme edellytyksen.”<sup>219</sup> Tämä on kiinnostava näkökulma, jos sitä pohtii suhteessa Levinasin ajatuksiin etiikasta. Levinas käyttää termejä anteliaisuus ja vieraanvaraisuus kuvatessaan eettistä suhdetta Toiseen. Mutta nyt vieraanvaraisena ei olekaan ihminen vaan maailma. Näkökulman muutos ihmisen luonnon herruudesta sen vieraaksi voi muuttaa sen, miten ihminen näkee itsensä ja ympärillään olevat toiset, niin ihmiset kuin ei-ihmisetkin.

Edellä esitetty näkemys ihmisestä ja tämän vuorovaikutteisesta ja riippuvaisesta suhteesta muuhun luomakuntaan on posthumanismin ydinajatus. Posthumanismi kyseenalaistaa monia humanismin lähtökohtia, kuten ihmisen erityisaseman suhteessa muihin lajeihin, ja korostaa ei-inhimillisen merkitystä. Ihminen ei ole irrallinen muusta vaan syntynyt suhteessa muuhun luomakuntaan ja myöhemmin teknologiaan. Tieteellisenä paradigmana posthumanismi kyseenalaistaa vallitsevan sosiaalisen konstruktionismin, joka perustuu vahvalle luonnon ja kulttuurin väliselle binaariselle suhteelle: toisaalta on

---

217 • Mt., 52–53.

218 • Nainen käyttää samaa ilmaisua oivaltaessaan oman erehdyksensä ja ylimielisyytensä. Mt., 68.

219 • Kokkonen 2014, 202.

luonto ja toisaalta ihmisen rakentama kulttuuri.<sup>220</sup> Posthumanistit näkevät binaarisen opposition sijaan jatkumon ja vuorovaikutuksen näiden kahden navan välillä. Esimerkiksi Donna Haraway käyttää käsitettä luontokulttuuri, jolla hän tarkoittaa luonnolliseksi ja kulttuuriseksi katsomiemme asioiden yhteenkietoutuneisuutta – esimerkiksi talousmetsiä ja geenimuunneltuja eläimiä.<sup>221</sup> Posthumanistit osoittavat myös binaarisen opposition seuraukset, jotka posthumanistista kirjallisuudentutkimusta tekevä Karoliina Lummaa tiivistää näin:

96

Länsimaista ajattelua luonnehtiva ulossulkemisen historia kytkeytyy tieteellisen maailmankuvan muotoutumiseen, filosofiseen ymmärrykseen inhimillisen subjektin ja maailman suhteesta sekä ihmisen kokemukseen tiedollisesta ja kielellisestä erityislaatuudesta. Pitkän ajan saatossa nämä juonteet ovat yhdistyneet dualistiseksi todellisuuskäsitykseksi, jossa meillä on toisaalla mykkä, sinänsä merkityksetön luonto ja toisaalla merkityksiä rakentava, kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentunut inhimillinen todellisuus.<sup>222</sup>

Lyotardin sanoin humanismi tarkoittaa sitä, että ihmisellä nähdään arvo, jota ei tarvitse kyseenalaistaa.<sup>223</sup> Humanismin lähtökohdat löytyvät jo Protagorakselta, 400-luvulla eaa. eläneeltä kreikkalaiselta filosofilta, jonka mukaan kaiken mitta on ihminen. Valistusajan filosofit jatkoivat traditiota korostaen ihmisen ylivertaista järkeä, joka vapautti ihmisen maailman materiaalisuuden, ja siten myös oman ruumiillisuutensa rajoitteista. Humanismin ihmiskuva on joutunut toistuvasti kriisiin, kun esimerkiksi luonnonkatastrofit tai pandemiat ovat näyttäneet ihmisen ja luonnon väliset voimasuhteet toisin kuin antroposentrinen maailmankuva<sup>224</sup> edellyttäisi, mutta sinnitellyt silti hengissä nykyaikaan saakka. Toisen maailmansodan jälkeen antihumanistiset suuntaukset yleistyivät ja kiinnittivät huomiota erityisesti siihen,

---

220 • Braidotti 2013, 2–5.

221 • Haraway 2008, 96, 113; Lummaa ja Rojola 2014, 19.

222 • Lummaa 2014, 268–269.

223 • Lyotard 1991, 1.



että humanismin ihminen on lopulta hyvin rajoittunut, pieni joukko: eurooppalainen, terve, jotain valtakieltä puhuva, hetero mies. Antihumanistiksi, ja myöhemmin posthumanistiksi, itsensä identifioiva Rosi Braidotti kuvaa humanismin ihmiskuvan eettisiä perustuksia sekä sen seurauksia:

- 97 This Eurocentric paradigm implies the dialectics of self and other, and the binary logic of identity and otherness as respectively the motor for and the cultural logic of universal Humanism. Central to this universalistic posture and its binary logic is the notion of 'difference' as pejoration. Subjectivity is equated with consciousness, universal rationality, and self-regulating ethical behavior, whereas Otherness is defined as its negative and specular counterpart. In so far as difference spells inferiority, it acquires both essentialist and lethal connotations for people who get branded as 'others'. These are the sexualized, racialized, and naturalized others, who are reduced to the less than human status of disposable bodies.<sup>225</sup>

Erityisesti 1960-luvulla yleistyneet feministiset, antirasistiset ja antikolonialistiset suuntaukset ovat esimerkkejä antihumanismista, joka kyseenalaistaa humanismin ytimessä keikaroivan ihmiskuvan tuoden esiin niin kuvan rajallisuuden kuin siitä seuraavan väkivaltaisuuden. Braidottin mukaan posthumanismi on jatkoa antihumanismille, mutta se ei enää tyydy asettumaan humanismia vastaan vaan etsii uudenlaista ihmiskuvaa, joka olisi aikaisempaa monimuotoisempi ja jossa heijastuisi ajatus ihmisestä osana laajempaa kosmista kokonaisuutta. Ajallisesti antihumanismi ja posthumanismi ovat syntyneet rinnakkain, sillä posthumanismin syntyhetkeksi mainitaan usein vuosina 1946–1953 järjestetyt kybernetiikkaan pureutuneet Macy-konferenssit.<sup>226</sup> Laajemmin posthumanismi tuli mukaan humanistien ja sosiolo-

---

224 • Kts. Roihankorpi 2015, 99.

225 • Braidotti 2013, 15.

gien diskursseihin vasta 1990-luvun loppupuolella.<sup>227</sup>

Posthumanismin sisällä on versonut kaksi pääsuuntausta, jotka poikkeavat huomattavasti toisistaan. Ensimmäinen suuntaus on tässä tutkimuksessa mukana olevien tutkijoiden edustama posthumanismi, joka pohtii lajien välisiä suhteita ja laajemmin ihmisen suhdetta luontoon usein ekologisia arvoja painottaen. Toinen suuntaus puolestaan pohtii ihmisen suhdetta teknologiaan, tekoälyyn ja esimerkiksi robotteihin ja visioi usein hienoja mahdollisuuksia luoda uusi entistä ehompi ihminen. Tämä suuntaus kulkee usein transhumanismin nimellä erotuksena luontosuhdetta pohtivaan posthumanismiin. Cary Wolfe on luonnehtinut transhumanismin olevan antihumanismin sijaan humanismin intensifikaatio, koska se korostaa tietoa, ihmisen älyä ja eroa materiaalisista ehdoista. Posthumanismissa sen sijaan humanismille keskeinen järki ja autonominen, itsensä hallitseva subjekti korvautuvat materiaalisella ihmiskuvalla, joka tuo esiin ihmisen ruumiillisuuden ja sen myötä myös ihmisen kuolevaisuuden ja haavoittuvuuden toisten elollisten olioiden rinnalla ja suhteessa niihin.<sup>228</sup> Braidotti mainitsee myös panhumanismin, joka korostaa ihmisten ja ei-ihmisten globaalia yhteyttä ja riippuvuutta toisistaan erilaisten luonnollisten ja urbaanien ympäristöjen sekä poliittisten ja sosiaalisten käytäntöjen verkostossa<sup>229</sup>.

*Luolastossa* toimii monia ihmisiä, mutta myös ei-ihmisillä on siinä tärkeä roolinsa. Kun luolastosta tehdään elävä ja se ”uhittelee” ja ”muri-

---

226 • Mt., 37; Wolfe 2009, xii; Lummaa ja Rojola 2014, 26–28. Kts. Macy konferenssien sisällöstä ja merkityksestä: Lummaa ja Rojola 2014, 14–15.

227 • Posthumanistinen ajattelu on saanut vahvan sijan taiteiden tutkimuksessa Suomessa viime vuosina. Kirjallisuudentutkijat Karoliina Lummaa ja Lea Rojola ovat toimittaneet vuonna 2014 ilmestyneen teoksen *Posthumanismi*, josta löytyy useita esseitä esimerkiksi kirjallisuuden ja teatterin suhteista posthumanismiin. Toinen esimerkki kasvavasta kiinnostuksesta on kesällä 2015 Helsingissä järjestetty neljäs esittävien taiteiden taiteellisen tutkimuksen kollokvio (Colloquium on Artistic Research in Performing Arts) CARPA 4, joka sai otsikon ”The Non-Human and the Inhuman in Performing Arts – Bodies, Organisms and Objects in Conflict”. Kollokvion esittämiä kysymyksiä olivat mm. ”how different practices and techniques in performing arts face the contemporary critique of anthropocentrism. How do they participate in the renegotiation on the role and the limits of the human and what kind of critique does the involvement with the non-human entail?” <http://nivel.teak.fi/carpa4/preface-annette-arlander>. Luettu 16.6.2016. Kollokvion käymästä keskustelusta saa hyvän kuvan sen pohjalta kootusta nettijulkaisusta: <http://nivel.teak.fi/carpa4/>.

228 • Wolfe 2009, xii–xvi. Kts. myös Lummaa ja Rojola 2014, 16–18, 20.

229 • Braidotti 2013, 40.

see” sitä mittaaville ja poraaville insinööreille, voi tapahtumapaikan tulkita muuttuvan eläväksi toimijaksi. Tämä on iso muutos draaman historiassa ja viittaa samalla suurempaan murrokseen ihmis- ja maailmankuvassa.<sup>230</sup> *Luolastossa* tapahtumapaikka ei olekaan eloton ja itsessään merkityksetön pala luontoa vaan se saa piirteitä, jotka muistuttavat Levinasin kuvausta kasvoista. Kasvot ylittävät ilmiön muodon, murtautuvat siitä ulos ennakoimattomana ja määrittelemättömänä. Ja mikä tärkeintä, kasvot katsovat takaisin ja puhuvat.<sup>231</sup> Insinöörit lähestyvät luolastoa kuin esinettä tai vertaavat sitä koiraan ja lapseen – johonkin älykkään ihmisen alapuolella olevaan elävään olentoon. He puhuvat luolastosta kolmannessa persoonassa, mikä on Levinasin etiikan teorian mukaisesti väkivaltainen teko. Eettisessä suhteessa ei puhuta Toisesta vaan Toiselle. Jos luolasto on Toinen, rikkovat insinöörit tätä perustavaa lähtökohtaa vastaan.<sup>232</sup> Mutta miten luolastolle pitäisi puhua?

Kysymys kuulostaa oudolta, ehkä jopa ”hippihommalta”, kuten Mies kuvailee Entisten puheita. Mutta ihmisillä on tapana puhua sellaisillekin, jotka eivät vastaa samaa kieltä käyttäen: vauvoille, lemmikeille, viherkasveille ja kuka millekin. Se on osoitus huomaavaisuudesta, siitä, että Toinen on tärkeä. Näin ajateltuna puhe on juuri sitä, miten Levinas sen määrittelee: se on lahja Toiselle, eikä puheen tärkein merkitys ole sanojen sisällössä vaan anteliaisuudessa, yhteyden luomisessa ja Toisen huomioimisessa. Silloin Toinen kohdataan Toisena, itsessään arvokkaana olentona. Tällainen suhtautuminen eläimiä, luontoa tai muuta ei-inhimillistä kohtaan ei kuulu länsimaiseen humanismiin, jossa ei-ihmiset on nähty hallinnan kohteina ja hyödykkeinä, mutta posthumanismissa myös ei-ihmisiin suhtaudutaan arvokkaina Toisi-

---

230 • Heta Reitala ja Timo Heinonen muistuttavat, että tilan merkitys näytelmässä sisältää aina laajempia ideologioita yhteyksiä, sosiaalisia rakenteita ja valtasuhteita. He määrittelevät ideologian näin: ”Ideologian funktio on vallan legitimaatio. Tämän legitimoinnin keskeisin strategia on saada vallitsevat yhteiskunnalliset ihanteet näyttämään luonnollisilta ja muuttumattomilta ja näin oikeutetuilta. Ideologiat toimivat binaaristen oppositioiden kautta, kuten dekonstruktion myötä on alettu mieltää: ideologiat pyrkivät jakamaan maailman kahdella ja näin määrittelemään hyväksymänsä ja kieltämänsä, minän ja toisen, totuuden ja valheen, keskustan ja marginaalin. Reitala ja Heinonen 2003, 56–62.

231 • Robbins 1999, 7, 48–49.

232 • Mt., 10.

na. Silloin ei-ihmisilläkin on kasvot ja subjektin eettinen vastuu ulottuu myös heihin. Hagi Kenaan viittaa seuraavassa kuvauksessa ihmisiin, mutta *Luolaston* yhteydessä ajatuksen voi laajentaa koskemaan myös ei-ihmisiä, jolloin minäkeskeisen subjektin sijaan puhutaankin ihmiskeskeisen maailmankuvan horjumisesta:

The face of the Other 'reverses' the freedom structure of the self, a structure growing from the solipsistic life that consciousness has adopted for itself. The face reveals that the autonomy of the self is preceded by heteronomy. In the presence of the Other's face, the I directly experiences the existence of an exteriority that causes it to lose its standing as the sole centre of its world: a fundamental setting is thus destabilized but, at the same time, something fundamental reveals itself. The self encounters a non-trivial fact: it is not alone.<sup>233</sup>

100

Mutta mitä Levinas mahtaisi sanoa tulkinnasta, jossa ei-ihmisille ja maapallolle annetaan kasvot ja siten myös eettinen arvo? Toisen kärsimys, heikkous ja haavoittuvuus ovat niitä piirteitä, jotka tekevät ihmisestä eettisesti vastuullisen. Kuolemattoman ei tarvitse sanoa "älä tapa". Ekofenomenologi<sup>234</sup> Christian Diehm toteaa, että lause on Levinasin filosofiassa varattu ihmiselle, mutta kysyy – ekokatastrofin aikakaudella – eikö se voisi yhtä hyvin ilmetä myös ei-ihmisessä: "is it visible on the 'face of the earth'?"<sup>235</sup> Diehm toteaa, että useimmiten ihmiset eivät kuule luonnon esittämää vastuun vaatimusta, koska antroposentrismi on tehnyt meidät kuuroiksi sille. Näin käy myös Levinasin filosofiassa. Diehmin tulkinnan mukaan kyse on ensisijaisesti siitä, että Levinas ei juurikaan ajattele luontoa.<sup>236</sup> Tämä on hyvin yleistä länsimaissa sillä, kuten Tuija Kokkonen on todennut, ihminen ei kaupunkiympäristössä viimeisten kahden vuosisadan aikana yleisty-

---

233 • Kenaan 2013, 72.

234 • Charles S. Brown ja Ted Toadvine kuvaavat ekofenomenologiaa näin: Eco-phenomenology is based on a double claim: first, that an adequate account of our ecological situation requires the methods and insights of phenomenology; and, second, that phenomenology, led by its own momentum, becomes a philosophical ecology, that is, a study of the interrelationship between organism and world in its metaphysical and axiological dimensions. Brown ja Toadvine 2003, xii-xiii.

235 • Diehm 2003, 171.

236 • Mt., 182–183.

neessä elämänmuodossa juurikaan kohtaa ei-ihmisiä. Kokkosen mukaan ”eläinten katseet ovat vetäytyneet pois ihmisten keskuudesta” ja ne ovat korvautuneet eläinten representaatioilla.<sup>237</sup> Karoliina Lummaa puolestaan toteaa, että ihminen kommunikoi vain oman lajinsa kanssa ja on siten menettänyt yhteyden ei-inhimilliseen maailmaan. Ihminen on laji, jota kukaan ei puhuttele.<sup>238</sup>

101        Autonomiseksi ja muusta luomakunnasta erilliseksi itsensä mieltävä ihminen ei koe olevansa merkittävässä suhteessa ympäristöönsä. Siten hän ei myöskään huomioi omien toimiansa vaikutusta muihin kuin korkeintaan toisiin ihmisiin, enemmän tai vähemmän rajoittuneessa merkityksessä. Länsimaissa hyvinvoiva individualismi ja Levinasinkin kritisoima vapauden ihanne on täysin vastakkainen posthumanistiselle ihmiskuvalle sekä etiikalle, joka tästä näkökulmanvaihdoksesta seuraa. Braidotti luonnehtii etiikkaa näin: ”A posthuman ethics for a non-unitary subject proposes an enlarged sense of inter-connection between self and others, including the non-human or ‘earth’ others, by removing the obstacle of self-centred individualism”.<sup>239</sup>

Minäkeskeisyyden sijaan posthumanistit ehdottavat geokeskeistä ajatusmaailmaa. Braidottin mukaan esimerkiksi ilmastonmuutos on osoitus siitä, että ihmistä ei pitäisi mieltää edes biologiseksi olennoiksi vaan geologiseksi, sillä ihmisen toimilla on ”geologista voimaa”. Sen vuoksi ihmisen ei tulisi ajatella itseään yksilönä vaan geopoliittisena toimijana.<sup>240</sup> Mikä voisikaan olla dramaattisempi esimerkki tästä kuin ydinvoima. Ydinjätteen lisäksi *Luolasto* nostaa esiin atomipommit sekä Fukushiman ydinvoimalaonnettomuuden. Fukushima mainitaan ”kansainvälisen virtuaalisen tiedotustilaisuuden” yhteydessä japanilaisen toimittaja Kanako Kuran puheenvuorossa:

Monet ovat huolissaan, kuinka voimme kertoa ymmärrettävästi

---

237 • Kokkonen 2014, 187.

238 • Lummaa 2014, 268–269.

239 • Braidotti 2013, 42.

240 • Mt., 83.

tulevaisuuden ihmisille, jotka syntyvät 3000 sukupolvea meidän jälkeemme, että Luolastoon ei saa ikinä, koskaan tunkeutua tai kokee hirvittävän kuoleman? Millaisen varoituksen me voimme heille jättää? Vaatimaton ehdotukseni on, että käytätte merkkiä, jonka jokainen lapsikin intuitiivisesti ymmärtää:

*Toimittaja nostaa esiin taulun, jossa isokokoinen japanilainen kirjainmerkki.*

Onnea matkaan, suomalaiset! Fukushimaa suunnalta seuraamme kokeilua suurella mielenkiinnolla. Tulevaisuus näyttää, onko maan-  
ne ydinjäteongelma tällä ratkaistu, vai pelkästään – haudattu.<sup>241</sup>

102

Suomalaiselle yleisölle käsittämätön merkki on jälleen muistutus subliimille ominaisesta ymmärtämisen ja kommunikaation ongelmasta. Repliikissä tulevat esiin ihmisen itsevarmuus ja toisaalta se, että se on täysin aiheutonta ja samalla myös vastuutonta. Ydinjätteen loppusijoituspaikka on tappava ihmisille mutta myös kaikille muille eliölajeille. Karoliina Lummaa onkin todennut, että ekokriittinen teos mahdollistaa sen, että ihmisen ympäristön oivalletaan olevan myös muiden lajien ympäristö.<sup>242</sup> Kanako Kuran ehdottama merkki ei liene selvä kaikille ihmisille, puhumattakaan lepakoista ja olmeista.

### 3.4. Naurun, kauhun ja rauhan ambivalenssi

Edellä lainatussa Kanako Kuran repliikissä, kuten koko tiedotustilaisuus-kohtauksessa, huomio kiinnittyy sisällön lisäksi sen tunnelmaan. Näytelmässä on koomisia tilanteita ja repliikkejä, kuten insinöörien teekkarilaulut, mutta tiedotustilaisuus-kohtaus on poikkeuksellisen koominen näytelmän kokonaisuudessa. Koomisuus saa siinä mielestäni satiirisen sävyn, joka korostaa kriittistä asennetta henkilöhahmojen esittämiä ajatuksia kohtaan. Satiirille on ominaista nauraa sellaiselle, jota satiirikko pitää jollain tavalla pahana, vahingollisena ja tuhoavana.<sup>243</sup> Kanako Kuran repliikkiä seuraa säteilyturvakeskuksen johtajan

---

241 • Ruohonen 2014, 77.

242 • Lummaa 2008, 61.

repliikki: ”Kyllä ainoa ratkaisu tässä nyt on se, että tästä... ei kerrota kenellekään. Peitetään kaikki jäljet ja unohdetaan itsekin koko asia. Nyt on hyvä muistaa unohtaa seuraavat 100 000 vuotta.” Vain hetkeä aiemmin Entiset ovat kertoneet yleisölle ihmisen pahuudesta ja halusta haudata ja unohtaa ongelmat:

103

ensimmäistä kertaa  
ihminen luopuu alkukodistaan  
ettei tarvitse muistaa  
ei mitään  
itsestään

Kaikkein vaarallisin, kaikkein syvimmälle  
Ihminen toi pahan mukanaan,  
päästi irti,  
eikä nyt tiedä, mitä tehdä  
kuin lapsi piilottaa sirpaleet maton alle,  
vaikkei edes täysin ymmärrä, mitä on rikkonut  
tietää vain tehneensä väärin.<sup>244</sup>

Satiirinen konferenssikohtaus ja subliimin piiriin laskettavissa olevat Entisten repliikit puhuvat näytelmässä samasta asiasta erilaista kieltä ja tyyllilajia käyttäen. Satiirin ja subliimin suhde näytelmässä tuottaa kiinnostavaa ambivalenssia, koska ne ovat hyvin erilaisia suhteessa viittauskohteisiinsa. Subliimi viittaa johonkin rajalla tai rajan tuolla puolen olevaan kun taas satiirin kohde on tunnistettava ja usein ajankohtainen ja yhteiskunnallisesti merkittävä. *Luolasto* käyttää molempia tyyllilajeja kuvatessaan ihmisen vastuuttomuutta. Katsojapositionot ovat hyvin erilaisia, sillä satiiri suo huvitusta sekä tunteen omasta ylemmyydestä verrattuna kuvauskohteeseen, jonka satiiri esittää

---

243 • Kivistö 2007, 16.

244 • Ruohonen 2014, 61.

naurettavana. *Luolastossa* ihmisen hybris joutuu satiirisen pilkan kohteeksi. Samaa asiaa lähestytään kuitenkin myös subliimin kautta, mikä tuottaa hyvin erilaisen kokemuksen – tunteen omasta pienuudesta Toiseuden äärettömyyden edessä.

*Luolaston* kantaesityksen aikaan Suomessa käytiin poliittista debattia viidennestä ydinvoimalasta ja vaikka Fennovoiman hanke jätetään mainitsematta, tuovat Fukushima, ydinjäteongelma ja keskustelu atomipommista mukanaan yhden kannanoton vireillä olevaan hankkeeseen. Myös luolastossa häärväät ”Posivan” miehet tuovat väistämättä mieleen Posivan, joka kaivaa ydinjätteelle tarkoitettua Onkaloa Eurajoen Olkiluodossa.<sup>245</sup> Vaikka yhteys on ilmeinen ja asenne kriittinen, tulkitsen, ettei *Luolasto* ole ensisijaisesti poliittinen kannanotto yksittäistä hanketta kohtaan. Mielestäni *Luolasto* kysyy, miten ja millä perusteilla ihminen tekee päätöksensä. Miten ihminen mieltää oman valtansa ja vastuunsa?

Humanistisessa hybriksessään ihminen on luonut paljon hyvää itseään varten, mutta unohtanut toimiensa vaikutukset ympäristöön, toisiin lajeihin ja usein myös toisiksi määrittelemiinsä ihmisiin. Länsimaissa vallitseva individualistinen kulttuuri on sallinut tämän ja suorastaan rohkaissut keskittymään omaan hyvinvointiin ja omiin etuihin. Erilaiset luonnonkatastrofit ovat kuitenkin esimerkkejä ihmisten toimien vaikutuksesta, jotka vaativat ihmistä huomaamaan humanismin valheellisuuden. Luonnon tuhoutuessa tuhoutuu myös ihminen. Toinen puoli vuorovaikutussuhdetta on myös se, että vaikka ihminen ei muista muiden olemassaoloa, eivät ei-ihmiset pääse pakoon ihmisen toiminnan seurauksia. Braidottin mukaan elämme nykyään antroposeenin aikakautta, mikä tarkoittaa tilannetta, jossa maapallon ekologinen tasapaino on pitkälti riippuvainen ihmisen toimista.<sup>246</sup> Braidotti kirjoittaa:

---

245 • Posiva on nettisivujen luonnehdinnan mukaan ”vuonna 1995 perustettu asiantuntijaorganisaatio, joka vastaa omistajiensa käytetyn ydinpolttoaineen loppusijoituksesta, loppusijoitukseen liittyvistä tutkimuksista ja muista toimialaansa kuuluvista asiantuntijatehtävistä. Kts. lisää Posivasta ja Onkalosta: [www.posiva.fi](http://www.posiva.fi).

246 • Braidotti 2013, 79. Antroposeenin käsitteestä, kts. Lummaa ja Rojola 2014, 26.



There is a posthuman agreement that contemporary science and biotechnologies affect the very fibre and structure of the living and have altered dramatically our understanding of what counts as the basic frame of reference for the human today. Technological intervention upon all living matter creates a negative unity and mutual dependence among humans and other species.<sup>247</sup>

105

*Luolaston* etiikka on tulkintani mukaan lähellä posthumanismin etiikkaa, joka korostaa ihmisen vastuullisuutta koko luomakuntaa kohtaan. Näytelmä kysyy postmodernin subliimin estetiikan keinoin ihmisen toimien oikeutusta. Wawrzinek kuvaa postmodernin subliimin asettamaa eettistä velvoitetta näin:

In the twentieth century the events of the holocaust, and the nuclear explosions at Hiroshima and Nagasaki, provide what has seemed to many the horrific culmination of western attempts to transcend the sensible world. In the face of the suffering associated with these events, sublime transcendence and the subject it endorses are made questionable by a moral and ethical framework that demands a degree of responsibility to the natural world and the others who live there.<sup>248</sup>

Ekodramaturgia voi olla verrattavissa aktivismiin, jolloin se sisältää ajatuksen siitä, miten yleisön tulisi ajatella ja reagoida. Aktivismia edustavat esitykset voivat tavoitella laajaa näkyvyyttä mediassa ja pyrkiä poliittiseen vaikuttamiseen joskus myös lakeja uhmaamalla.<sup>249</sup> Siten niiden yleisösuhte ja tapa toimia poikkeaa tässä tutkimuksessa kuvatun kaltaisesta ambivalenssin etiikasta ja politiikasta. Mutta ekodramaturgia voi olla muutakin. Se voi tarkoittaa myös marginaalisia teoksia, joihin osallistuu vain pieni joukko ihmisiä (ja ei-ihmisiä, kuten Tuija Kokkosen teoksissa). Ja kuten ekokritiikin tutkijat Toni

---

247 • Braidotti 2013, 40.

248 • Wawrzinek 2008, 50.

249 • Kts. Sarah Ann Standingin artikkeli teatteriesityksistä ekoaktivismina: Standing 2012.

Lahtinen ja Markku Lehtimäki ovat todenneet, ympäristötekstien arvomaailma ei ole yhtenäinen eivätkä ne aina pyri edistämään vihreää etiikkaa ja politiikkaa.<sup>250</sup> *Luolasto* on ympäristötietoinen ja kriittinen nykyistä politiikkaa kohtaan mutta lähestyy kuitenkin aihetta lähinnä ihmetellen ja kysyen. Subliimina draamana se pohtii, miten ihminen lähestyy ja representoi maailmaa ja toisia ja miten se mieltää oman suhteensa niihin.

106

*Luolasto* tuo myös esiin näkökulmien moninaisuuden sekä äänet, joita ihminen ei ole tottunut kuuntelemaan.<sup>251</sup> Samalla se tulee vastustaneeksi totaliteettia Levinasin tarkoittamassa merkityksessä. Monikollisuuden ihanne on läsnä näytelmässä monin eri tavoin alkaen jo niistä klassisen draaman ideologiaa purkavista periaatteista, jotka tulivat esiin ajan ja tilan analyysin yhteydessä. Se on aristoteelisen draaman vastainen myös siinä, että kukaan henkilöahmoista ei ole päähenkilö eikä kuvauskohteena olevat ihmiset muodosta yhteisöä niin kuin komedioissa on usein ollut tapana. Henkilöahmot jäävät monessa mielessä irrallisiksi toisistaan, kun samassa tilassa on läsnä erilaisia ihmisiä ja ei-ihmisiä, joiden ilmaiset ajatukset poikkeavat huomattavasti toisistaan eikä esitettyjen henkilöiden tai ajatusten välille luoda hierarkkisia suhteita. Insinöörityksen eivät ole puhdasoppisia humanisteja oman käytöksensä puolesta, sillä ruumis ja tunteet ottavat heistä toisinaan vallan. Itku yllättää ja toiminta on usein kaikkea muuta kuin rationaalista.

Vaikka *Luolastosta* voi lukea erilaisia posthumanistisia käsityksiä, on sen ihmiskuva kuitenkin laajempi ja moninaisempi. Näytelmässä tehdään lukuisia viittauksia kulttuurihistoriaan luolamaalauksista shamanismiin ja *Raamattuun*. Viittausten mukana tulevat myös eri aikojen erilaiset ihmiskuvat: Jumalan kuvaksi luotu ihminen on jotain ihan muuta kuin eläimen hahmon ottava shamaani. Nykyajan ihmiskuva on risteytys monista aineksista, uusista ja vanhoista. Erilaisten kult-

---

250 • Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 17.

251 • vrt. Wawrzinek 2008, 16.

tuuritraditioiden sekä posthumanismin samanaikainen läsnäolo tekee näytelmän ihmiskuvasta ambivalentin. Siten se on sopusoinnussa Baranieckan kuvauksen kanssa, joka korostaa subliimin taiteen tapaa osoittaa kaikki käsitykset rajallisina:

107 Asking the most essential questions about humanity and reality, such as what it means to be human, what life is all about, what is love, what is real or what is true, sublime drama provides very anti-essentialist answers to them, pointing to the indeterminacy of these values, or as Derrida prefers, their undecidability.<sup>252</sup>

Runollinen kieli tukee edellä kuvattua piirrettä asettaa kaikki kategoriat, kertomukset tai muut totalitarismia tukevat järjestelmät kyseenalaisiksi. Näytelmän kieli ei noudata realistisen taiteen tapaa nojautua yhtenäisyyteen, yksinkertaisuuteen ja kommunikoitavuuteen<sup>253</sup>, vaan päinvastoin tekee itsensä näkyväksi. Runollisuus eliminoi lauseiden totalitaristisen yhteyden, jolloin monikollisuus ja vaihtoehdot saavat tilaa.<sup>254</sup> Se tekee tilaa niille äänille, joille ei vallitsevissa diskursseissa ole tilaa ja jotka on sen vuoksi hiljennetty tai sysätty marginaaliin. *Luolasto* toteuttaa subliimille draamalle ominaista poliittisuutta, koska se rikkoo klassisen draaman traditiota ja siten totalitaristista järjestelmää, lisää moniäänisyyttä ja tekee tilaa toiseudelle. Ollakseen vuorovaikutuksessa teoksen kanssa, katsojan on luovuttava väkivaltaisesta, tietoon ja hallintaan perustuvasta tulkintatavasta.

*Luolasto* tarjoaa jonkinlaista yhteyden tunnetta suhteessa sekä ikiaikaiseen ihmisyyteen että maapalloon kaikkine kivineen, eläimineen ja kasveineen. Subliimin kauhun rinnalla on suuri rauha ja yksinäisyyden ja erillisyyden sijaan tunne yhteydestä johonkin mittaamattoman suureen. Levinasin etiikka kuitenkin muistuttaa, että yhteyden ja läheisyyden tunteen kääntöpuolena on vastuun paino, joka on korostetusti

---

252 • Baraniecka 2013, 10.

253 • Lyotard kuvaa realismia näillä sanoilla. Lyotard 1986b, 149–150.

254 • de Schrijver 2010, 5.

esillä näytelmässä. Läheisyys synnyttää vastuun, tai kuten Levinas on kuvaillut, vastuu synnyttää läheisyyttä.<sup>255</sup> Levinas puhuu ihmisten välisistä suhteista, mutta *Luolasto* laajentaa etiikan koskemaan koko maailmaa ja sen tulevaisuutta. Tämä luo valtavan vastuun taakan, mutta toisaalta vastuullisuus tekee ihmisen elämän merkitykselliseksi. Levinasin mukaan ”vastuullisuus *toisen* puolesta, toisen-puolesta-oleminen pysäyttää olemisen anonyymin ja merkityksettömän kohinan”.<sup>256</sup>

108

---

255 • Levinas 1996a, 79.

256 • Mt., 55. ”la responsabilité pour autrui, l’être-pour-l’autre, m’a paru dès cette époque arrêter le bruissement anonyme et insensé de l’être.” Levinas 1982, 42.

## 4 *New Karleby*

---

109

*Pianolla on pitkä ja sotkuinen tukka sekä pitkä ja harva parta, josta roikkuu ihraa ja hylkeensilmiä. Hänen alaston kroppansa on yltäpäältä kovettuneen paskan peitossa.*<sup>257</sup>

Leea ja Klaus Klemolan yhdessä kirjoittaman *New Karlebyn* yksi kiinnostavimmista piirteistä on sen tapa synnyttää ambivalenttia huojuntaa lämmön ja vastenmielisyyden välille. Yllä oleva groteski luonnehdinta *New Karlebyn* masentuneesta päähenkilöstä ei herätä ensimmäiseksi halua samastua, mutta kaikista väkivaltaisista, rujoista ja räävittömistä piirteistään huolimatta henkilöahmot ovat ihmeen sympaattisia. Groteskiin tyylilajiin yhdistyy realistisia piirteitä, etovaa (vai vetoavaa?) eläimellisyyttä ja vapauttavaa naurua. Näytelmä herättää kysymyksiä rajoista, lajeista ja erilaisista kategorioista sekä niiden ylittämisen ja kyseenalaistamisen eettisistä vaikutuksista.

*New Karleby* jatkaa *Kokkolasta* ja *Kohti kylmempää* -näytelmästä tuttujen henkilöahmojen tarinaa. Keskeisenä henkilönä on jälleen Martti Piano Larsson, joka on aikaisemmissa osissa huolehtinut yhteisöstä, mutta jonka sielunelämälle tekijät nyt halusivat antaa tilaa. Myös Pianon henkilöhuolintayhtiön kahden nuoren työntekijän, Arijoutsin ja Lömmarkin, on aika kasvaa aikuisiksi ja kohdata omat ristiriitansa.<sup>258</sup> Pianon huomattavan iäkäs mummo Nancy selviytyy edellisen näytelmän aikana tehdyltä Grönlannin reissulta takaisin Kokkolaan harjoittamaan huoran ammattiaan. Uusina henkilöinä tavataan Pianon vanhemmat Sihti ja Kaulus, näyttelijä Elli Frolov sekä hajottamalla pi-meissä hommissa oleva täplähyeenaperhe.

---

257 • Klemola ja Klemola 2011, 12.

258 • Klemola 2011.

Jo edellisessä luvussa mainittu ja seuraavassa luvussa perusteellisemmin käsiteltävä kysymys subjektin synnystä suhteessa Toiseen on mukana myös *New Karlebyn* analyysissä. Näytelmä keskittyy henkilö- hahmojen muutosprosesseihin ja niiden vaikutuksiin toisaalta henkilöön itseensä ja toisaalta koko yhteisöön. Suurin muutos tapahtuu Pianossa, joka palaa avioeron jälkeen vanhempiansa kotiin huonossa kunnossa ja oivaltaa haluavansa olla mummu, mutta myös muut henkilö- hahmot kokevat erilaisia kriisejä ja muutoksia. Henkilöhahmojen kehittyminen ja heidän keskinäinen vuorovaikutuksensa on *New Karlebyn* keskeisintä sisältöä.

110

Aloitan näytelmän analysoimisen *sympatian* käsitteen avulla selvittääkseni, miten näytelmä rakentaa samastumista katsojan ja näiden varsin erikoisten henkilö- hahmojen välille, ja pohtimalla, mitä eettistä merkitystä *sympatialla* ja samastumisella on luku- tai katsomiskokemuksen yhteydessä. Toisessa alaluvussa pohdin tarkemmin täplähyeenojen merkitystä näytelmässä ja jatkan *Luolaston* yhteydessä aloittamaani posthumanistista pohdiskelua. Kolmannessa alaluvussa eläimellisyydet vain lisääntyvät, kun pohdin näytelmän tyyllilajia, omalaatuista groteskin ja realismin yhdistelmää, ja sen eettisiä ja poliittisia vaikutuksia. Viimeisessä alaluvussa tarkastelen vielä tarkemmin näytelmän kieltä ja sen tapaa kommunikoida yleisönsä kanssa.

#### 4.1. *Sympatia* eettisenä ongelmana

*Sympatian* tunne ja siihen liittyvä samastuminen ovat tärkeitä ilmiöitä, kun tarkastellaan luku- tai katsomiskokemusta ja tekstin tai esityksen aiheuttamia emotionaalisia ja kognitiivisia vaikutuksia. Katsojilla on taipumus samastua henkilö- hahmoihin ja etsiä henkilö- hahmoista ja koko fiktiivisestä maailmasta tunnistettavia piirteitä, joiden avulla he voivat muodostaa siihen suhteen. Tämä on vahva konventio, joka on esillä jo Aristoteleen *katharsis*-käsityksessä, koska *katharsiksen* si-

---

sältämä pelon tunne edellyttää, että katsoja kokee päähenkilön riittävästi itsensä kaltaiseksi. Realistisessa draamassa pyrkimys samastuttaviin henkilöihämoihin on selvä, mutta se toteutuu myös fantasian ja muiden lajityyppien yhteydessä.<sup>259</sup> Samastumiseen on kiinnostavaa syventyä tämän työn yhteydessä siksi, että sympatiassa ja samastumisessa on pohjimmiltaan kyse subjektin suhteesta Toiseen. Dramaturgian etiikan tutkimisen kannalta ei ole olennaista eikä edes mielekäästä pohtia minän ja fiktiivisen henkilön välistä suhdetta eettisenä tilanteena sinänsä vaan tarkastella, miten henkilöihämoihin liitetyt tunteet tai kokemus etäisyydestä tai läheisyydestä toimivat osana dramaturgiaa. Kokemus läheisyydestä ja erosta perustuu vastaanottajan tulkintaan ja siihen vaikuttavat henkilöihähmon yksilöllisten piirteiden lisäksi näytelmän kokonaisuus ja tyyli. Esimerkiksi parodia tai ironinen teksti toimii etäännyttävästi korostaen eroa kun taas realistinen, todellisuusilluusion tähtäävä teksti luo paremmat edellytykset samastumiselle. Lisäksi sympatian ja samastumisen käyttöön osana dramaturgiaa kytkeytyy aimo annos politiikkaa. Kuka on se Toinen, johon näytelmä kutsuu samastumaan, ja millainen suhde toiseuteen teoksessa syntyy? Entä kuka torjutaan ei-samastuttavana Toisena tai jätetään kokonaan huomiotta?

Sana *sympatia* juontuu kreikan sanasta *sympatheia*, joka tarkoittaa Toisen kanssa kärsimistä. Useat fiktion ja sympatian suhdetta tutkineista kirjallisuustieteilijöistä, kuten Martha Nussbaum ja James Phelan, ovat korostaneet analyysissään juuri kärsimyksen merkitystä. Nussbaumin mukaan lukija herkistyy toisen kärsimykselle, kun hän lukuprosessin aikana alkaa ymmärtää paremmin tämän vaikeuksia. Samaa tutkimuslinjaa jatkaa Suomessa filologi Howard Sklar, jonka mukaan *sympatia* kokiessaan ihminen havaitsee toisen kärsivän ja haluaa lievittää tämän tuskaa. Olennaista on kokea toisen tuskan olevan jollain tavalla ansaitsematonta ja epäreilua. Siten Sklar tuo esiin

---

259 • Bal 1985, 80; Vesala-Varttala 1999, 67. Samastumisen monimutkaisuutta ja sen suhdetta kerrontaan kuvaa hyvin se, että esimerkiksi muodonmuutoksesta kertovissa tarinoissa luki- ja voi samastua enemmän syöpäläiseksi muuttuvaan mieheen kuin tätä ympäröiviin ihmisiin. Kts. Kuusisto 1991, 72.

sympatian kokemukseen kuuluvan tulkinnan: Ihminen katsoo Toista, tulkitsee tämän kärsivän ja tulkitsee myös, mistä kärsimys johtuu. Tilanteeseen liittyy moraalinen arvio – onko kärsimys epäoikeudenmukaista vai ansaittua? Sklar määritteleeekin sympatian sosiaalisiksi eikä psykologiseksi ilmiöksi.<sup>260</sup>

Nussbaumin tunnetuissa ja vaikutusvaltaisissa tutkimuksissa sympatian ja etiikan suhteesta kaunokirjallisuudessa on lähestytty etiikkaa käytännönläheisesti pohtimalla, voiko fiktion lukeminen johtaa altruistiseen Toisen auttamiseen ja kärsimyksen lievittämiseen tosielämässä. Siten niiden tapa ymmärtää etiikka poikkeaa huomattavasti siitä, mitä Levinas esittää etiikasta ikuisesti tavoittamattoman toiseuden kohtaamisena. Ajatus sympatian kokijasta, joka tulkitsee Toista, uskoo tietävänsä ja ymmärtävänsä, mitä Toinen tuntee, ja vielä arvioi tilanteen moraalisesti, toimii Levinasin teorian näkökulmasta epäeettisesti. Subjekti asettuu Toisen yläpuolelle tulkitsemaan ja arvioimaan, jolloin hänen asenteensa ja lähestymistapansa on mahdollista nähdä holhoavana, alentavana ja joissain tilanteissa kolonialistisena. Kuten Sklar mainitsee, sympatia on hänelle ensisijaisesti moraalinen tunne.<sup>261</sup> Sen vuoksi pääpaino tässä tutkimuksessa, joka käsittelee altruismin ja moraalin sijasta levinaslaisittain ymmärrettyä etiikkaa, on Suomessa erityisesti Tanja Vesala-Varttalan edustamassa tutkimuslinjassa, jonka lähtökohtana on muiden muassa Levinasin filosofia ja Adam Zachary Newtonin kirjoitukset etiikasta kaunokirjallisuudessa. Näissä tutkimuksissa sympatian merkitys on laajentunut Toisen kanssa kärsimisestä yleisempään myötäelämiseen, ”feeling with”.<sup>262</sup> Tässä tutkimuslinjassa korostuvat tulkintaan liittyvät ongelmat ja toisaalta dialogisuus vuorovaikutuksena lukijan ja teoksen välillä. Vesala-Varttala selventää lukemisen ja sympatian suhdetta James Joycen *Dubliners*-novellikokoelmaa käsittelevässä tutkimuksessaan:

---

260 • Sklar 2013, 28–36.

261 • Mt., 3.

262 • Vesala-Varttala 1999, 12–13, 30.



The problematics of sympathy and dialogics complement each other in the sense that both of these intersubjective and ethical phenomena are concerned with connectedness and separation, involvement and distance, the self and the other. If dialogics is seen as a negotiative process, or even a struggle, between ideological voices, echoes, and subject positions, sympathy adds to the picture the element of connectedness, sometimes even the threat of dissolving voices and identity boundaries. If, on the other hand, dialogics is seen as an overly benevolent and harmonious relationship between the self and the other, sympathy may well be conceived of as fragmentary and divisive, or even as a tool for establishing violent hierarchies between the sympathizer and the 'target' of the sympathetic attitude.<sup>263</sup>

Vesala-Varttalan mukaan draamaan kuuluva näyttäminen kertomisen sijaan on erityisen tehokas keino luoda sympaattinen suhde katsojan ja henkilöihahmon välille. Kertojan myötä tulee esiin se, että joku tai jokin välittää tietoa, mutta kun lukija tai katsoja saa itse tarkkailla toimintaa tai kuulee henkilöihahmon sanat suoraan, unohtuu henkilöihahmon fiktiivisyys ja konstruktivisuus herkemmin ja syntyy illuusio ihmisten välisestä välittömästä kommunikaatiotilanteesta.<sup>264</sup> Näkemys kuulostaa uskottavalta ja pätee valtaosaan näytelmiä, mutta ei toisaalta huomioi draaman tyyllilajien ja erilaisten konventioiden ja pyrkimysten kirjoa. Teatterissa näyttelijäntyö herkästi lisää sympatian kokemusta, kun roolihenkilöstä tulee lihaa ja verta, mutta varsinkin tähtinäyttelijöiden kohdalla tilanne on monimutkaisempi eikä esitystilanne, näyttelijäntyö, tyyllilaji ynnä muut tekijät välttämättä ruoki samastumista. *New Karlebyn* kohdalla kiinnostavaa on juuri liike, joka tulkintani mukaan syntyy teoksen samastumista ja etäännyttämisestä ruokkivien piirteiden vaikutuksesta.

---

263 • Mt., 6.

264 • Mt., 133.

Vesala-Varttalan mukaan samastuminen on yksi sympatian muodoista. Se on voimakas kokemus samankaltaisuudesta, yhteyden kokemisesta ja jopa identiteettien välisten rajojen lientymisestä. Tämä on kuitenkin vain yksi puoli sympatiasta. Vesala-Varttala on tuonut esiin sympatian neljä eri aspektia, joista tulee hyvin ilmi, miten olennaisesti ja monitahoisesti sympatia kytkeytyy etiikkaan:

114

1. Sympathy as identification and benevolent fellow-feeling, 2. sympathy as spatial isolation and hierarchical pity, 3. sympathy as magnetic connectedness between the self and the other, and 4. sympathy as entailing an element of similarity between the self and the other.<sup>265</sup>

Sympatia tapahtuu mimesiksessä ja representaatioissa ja on riippuvainen esteettisestä kokemuksesta. Narratiivinen rakenne – tai dramaturgia – synnyttää tai jättää synnyttämättä sympatian tunteen.<sup>266</sup> *New Karlebyssä* kysymys sympatiasta tuotetaan heti sen ensimmäisessä kohtauksessa, kun yleisö kohtaa Kaulus Larssonin, joka odottaa postia Grönlannista marraskuisessa illassa kerrostalon pihassa. Parenteesissa<sup>267</sup> annetaan realistisen tarkkoja kuvauksia pihalla kasvavasta männystä, koiraa ulkoiluttavasta ja kännykkään puhuvasta Ellistä, Kauluksen tavasta puhallella paleleviin käsiinsä sekä saapuvan kuorma-auton äänistä ja valoista. Miljöö ja henkilöhahmojen toiminta ovat tunnistettavia ja antavat yleisölle mahdollisuuden lähestyä niitä tavallisina, arkisina ilmiöinä. Tuttu ja turvallinen alkaa kuitenkin romuttua melkein heti.<sup>268</sup> Kun kuorma-auto saapuu, sen mukana tulleet kuljetusmiehet kantavat pihalle nokkakärret ja kuvaukseen sekoittuu nyt arkirealistisille vieraita piirteitä:

Kuljetusliikkeen miehet menevät. Tulevat kohta takaisin. Kantavat välissään ARIJOUTSI PRITTISTÄ ja nokkakärriä, johon on

---

265 • Mt., 30.

266 • Mt., 67.

267 • Parenteesit eivät ole teatterikatsojan ulottuvissa, mutta Leea Klemolan ohjaamassa esityksessä tekstin sisältö tuotettiin näyttämöllä muiden keinojen avulla. Tekstin ja esityksen perusidea on sama.

268 • Baraniecka on kuvannut katsojan kokemusta subliimiksi tilanteessa, jossa katsoja

pinottu kaljatölkki-laatikkoita. Laatikoiden päällä on jääkarhun pääkallo. Koko läjä pysyy kasassa mustekalalla. Arijoutsin molemmat jalkaterät ovat paksuissa kääreissä, joista on keltaista mönjää tihkunut läpi. Kenkiä niissä ei ole. Myös Arijoutsin toinen kämmen on siteessä. Kudosnesteet ja mätä ovat tätäkin sidettä värjänneet. Arijoutsilla on yllään ryönääntynyt Canada Goosen takki. Naamansa on pahoin paleltunut, tukkansa pitkä, harva ja rasvainen. Kuljetusliikkeen miehet laskevat Arijoutsin maahan. APUMIES: Hen olla rahtia myös.<sup>269</sup>

Tuttuun kuvaan kerrostalon pihasta ja sen asukkaista sekoittuu outo tilanne, sairaalakunnossa olevan miehen kuljettaminen rahtina ja jättäminen pihaan. Samoin nokkakärkyjen sisältö ja pian pihaan tuotava grilli herättävät ennemmin ihmetystä kuin tunnistamisen kokemuksen. Kaulukselle tilanteessa ei kuitenkaan tunnu olevan mitään kummallista. Hän tunnistaa tulijan ja alkaa heti auttaa.

KAULUS: – – Annappa minä autan. (*auttaa nätisti Arijoutsin ylös maasta, pitelee Arijoutsia pystyssä*) Pystykkö jos minä piän kiinni ottaa muutaman askeleen. *Arijoutsi alkaa itkeä.*

KAULUS: Anteeks satutinko?

ARIJOUTSI: Ei ku... piäkkö vain hetken kiinni. (*Itkee ja itkee*) Ai saatana ku... et tiä kuule kuinka... huh-huh... mennään vaan tämä ei varmasti heti lopu.

KAULUS: Minulla ei oo kiirettä mihinkään.<sup>270</sup>

Heti ensimmäisessä kohtauksessa katsojille esitellään tilanne, jossa on kipua ja kärsimystä, suuria tunteita sekä ystävällisyyttä ja toisen auttamista. Realistiset piirteet, kuten kerrostalolähiö miljöönä sekä

---

ensin houkutellaan realistisen illuusion myötä uskomaan omiin kognitiivisiin kykyihinsä ja sen jälkeen rikotaan illuusio ja sen myötä myös katsojan tulkintakehys. *New Karleby* rikkoo realismin illuusion kuitenkin jo painetun näytelmän ensimmäisellä sivulla, joten illuusio ehtii hädin tuskin syntyä ennen kuin se romahtaa. Baraniecka 2013, 9–10.

269 • Klemola ja Klemola 2011, 9.

270 • Mt., 9.

henkilöhahmojen toiminta ja tunteet, luovat mahdollisuuden tunnistamiseen. Arijoutsin kyyneleet ovat nopea tie kohti sääliä ja myötätuntoa – tosin erityisesti miehen kyyneleet voivat herättää myös kiusaantumisen tunnetta ja Arijoutsin kyyneleiden vuolaus voi johtaa liikutuksen ohella myös kokemukseen tilanteen pateettisuudesta tai koomisuudesta. Kauluksen toiminta puolestaan lienee monien katsojien mielestä moraalisesti oikein ja siten hyväksyttävää ja samastuttavaa siinä mielessä, että moni toimisi samoin. Kaulus toimii tilanteessa siten kuin Howard Sklar kuvaa sympatiaa kokevan ihmisen toimivan. Hän näkee Toisen kärsivän, haluaa auttaa ja tekee sen ”nätisti”. Kohtauksen edetessä tilanne muuttuu kuitenkin monitahoisemmaksi.

116

KAULUS: Sanoppa minulle... rehellisesti Arijouts, onko minun poikani rääkäny sinut tuohon kuntoon?

ARIJOUTSI: E-e-e-e-eeeeiiii ole.

*Arijouts niistä hihaansa. Pyyhkii sitten sidekädellä nenäänsä.*

KAULUS: Perkelee perkele. (*tauko*) Se on tietysti kiusannu ja nälviny sua kuukausi tolokulla sielä.

ARIJOUTSI: Ei ei ei (*vilkuilee ympärilleen*) LÖMMARKKIIIII!

KAULUS: Saatana ku pistää niin vihaks että oikein itkettää.

Se on tietysti pilikannu ja haukkunu sua hyväuskoseks ja heikoks samalla ku sinoot sen henkiä pelastanu. (*tauko*)

Sanoppa nyt kuule mitä mieltä oot tohtiskohan sen pojan ottaa tuolta pois ja pistää sitä oikein kunnolla turpaan.<sup>271</sup>

Kärsivän Arijoutsin nähdessään Kaulus tekee tulkintansa, joka perustuu hänen omiin ennakkokäsityksiinsä Pianosta ja vaikuttaisi kertovan ensisijaisesti hänen omista kaunoistaan Pianoa kohtaan. Kaulus tuntuu uskovan, että kokemukset Pianosta yhdistävät häntä ja Arijoutsia, mikä on omiaan luomaan sympaattisen suhteen heidän vä-

---

271 • Mt., 9–10.

lilleen. Tilanne kuitenkin havainnollistaa, miten hyvää tarkoittavaan sympatiaan liittyy myös muita aspekteja, kuten väärän tulkinnan mahdollisuus ja holhoava asenne, joka alistaa Toisen. Sääli luo aina hierarkkisen suhteen sen kokijan ja kohteen välille, kun säälin kohde koetaan jollain tavalla heikoksi. Vesala-Varttalan mukaan hyvääntah-  
 toinen, toista ymmärtämään ja auttamaan pyrkivä sympatia ei ole koskaan täysin vapaa väkivaltaisista, eristävästä ja egoistisista piirteis-  
 tä. Kauluksen tapa sulkea korvansa Arijoutsilta edellä siteeratusta ti-  
 lanteesta sekä hänen toiveensa saada Arijoutsista liittolainen Pianoa  
 vastaan kertovat näistä auttamisen halun taakse kätkeytyvistä val-  
 lankäytön mekanismeista. Sen vuoksi sympatian vastaanottaminen  
 ei ole miellyttävä tilanne vaan, kuten Vesala-Varttala toteaa, sympatia  
 on prosessi, jossa kohtaavat osapuolten erilaiset tarpeet ja motiivit ja  
 jonka lopputuloksena voi olla ärsyyntymistä tai suorastaan vihaa.<sup>272</sup>  
 Näin käy myös *New Karlebyn* ensimmäisessä kohtauksessa. Kaulus tun-  
 tee sympatiana, mutta Arijoutsi ei halua ottaa sitä vastaan – hän haluaa  
 sympatian sijaan löytää kaipaamansa Lömmarkin. Vasta kun Arijout-  
 si lisää voimasanoja omaan puheeseensa, Kaulus pysähtyy kuuntele-  
 maan ja alkaa auttaa tätä siten kuin tämä itse toivoo.

Sympatia samastumisena, myötätuntona tai säälinä edellyttävät  
 kaikki, että sympatian kokija uskoo tietävänsä, miltä toisesta tun-  
 tuu.<sup>273</sup> *New Karlebyn* maailmassa tällaisia yrityksiä on useita, mutta  
 henkilöhahmot vastustavat toistensa tekemiä tulkintoja, eivätkä ha-  
 lua olla sympatian kohteina. Mitä tämä voisi merkitä katsojan kan-  
 nalta? Vesala-Varttala rinnastaa omassa tutkimuksessaan sympatian  
 ja lukemisen toisiinsa, koska molemmissa on kyse suhteesta Toiseen  
 ja Toiseen kohdistuvasta tulkinnasta.<sup>274</sup> Katsoja haluaa tulkita ja ym-  
 märtää henkilöitä ja ylipäätään oivaltaa koko teoksen merkityksen.  
*New Karlebyn* henkilöhahmojen pyrkimys ymmärtää ja tulkita toisiaan  
 epäonnistuu jatkuvasti – miten on katsojan laita?

---

272 • Vesala-Varttala 1999, 32.

273 • Mt., 35.

274 • Mt., 2.

Pianon halu muuttua mummuksi lienee sen verran epätavallinen toive, että se tuskin herättää monissa katsojissa samastumisen kokemuksen. Mutta Pianon selitys sille, miksi hän haluaa olla mummu, on jo helpommin lähestyttävä: Piano haluaisi kokea olevansa turvassa ja luoda muille turvallisuuden tunnetta. Tämä on yksi esimerkki siitä, miten näytelmän henkilöhahmot tekevät outoja asioita, mutta toiminnan taustalla olevat inhimilliset tunteet ovat ymmärrettäviä ja samastuttavia. Mutta niissäkin piilee vaara. Vaikka kyseessä olisi perustavanlaatuisia, jokaista ihmistä koskettavia tunteita, kuten kuolemanpelkoa, eivät ne ilmene kaikille samalla tavalla. Piano antaa tästä esimerkin puhuessaan omasta taidekokemuksestaan huomioimatta sitä, että hänen kokemuksensa ja tulkintansa ei ole universaali vaan henkilökohtainen. Piano soittaa bassoa ja rallattelee ihailemansa ”mummun”, Arja Havakan laulua selittäessään Ellille mummunsa tavoitteita:

118

PIANO: (*jatkaa basson soittamista*) Jos minut valitaan mummuksi, minä lupaan, että kaikilla on seurassani turvallinen olo.

ELLI: Synnyttääkö bassoa soittava Arja Harakka sinussa turvallisuuden tunnetta?

PIANO: Arja Havakka, niinku muutki mummut synnyttää turvallisuuden tunnetta.

ELLI: Paappa se basso pois. (*tauko*) Ymmärrätkö sinä, että vaikka Arja Vakka luo sinulle voimakasta turvallisuuden tunnetta, hänen sisällään saattaa asua heikko pelkäävä ihminen.

*Piano ja Lömmarkki naureskelevat epäuskoisena.*

PIANO: Et sinä voi väittää että Arja Havakka... tuo on ihan naurettavaa että joku vois muka välittää turvallisuutta muille jos sillä itellä on koko aika paskat housuissa.

ELLI: Mummun ruumis on vanha. Mummun runko on hauras. Jos mummua lyö, lonkka halkeaa.<sup>275</sup>

---

275 • Klemola ja Klemola 2011, 30.

Pianon itsevarma ja yleistävä toteamus mummujen synnyttämästä turvallisuudentunteesta tulee kumotuksi. Ikääntyneen naisen kokemus on toinen. Vastaavalla tavalla kuin ensimmäisessä kohtauksessa Kauluksen tulkinta Arijoutsin kokemuksesta osoittautui vääräksi, nyt Pianon tulkinta joutuu kyseenalaistetuksi. Molemmissa tapauksissa on myös ilmeistä, että tulkinnan tekijän omat tunteet ja tarpeet vaikuttavat siihen, miten he lähestyvät Toista ja millainen tulkinta kohtaamisessa syntyy.

Ihminen kokee yleensä sympatiaa sellaista kohtaan, jonka kokee itsensä kaltaiseksi.<sup>276</sup> Tässä piilee vaara siitä, että Toinen alistetaan minän kaltaiseksi ja perustavanlaatuinen toiseus jää havaitsematta. Näytelmän maailmassa näin käy toistuvasti, mutta tilanteet aina myös puretaan, jolloin sekä henkilöhahmo että katsoja havahtuu huomaamaan, että koettu yhteydentunne on vain sen kokijan itsensä luoma tulkinta tilanteesta. Toisen toiseus tulee ilmi ja kyseenalaistaa käsityksen totuudesta tai subjektin kyvystä tietää ja tulkita. Samalla pyrkimys ymmärtämiseen osoittautuu vähintään potentiaalisesti väkivaltaiseksi ja epäoikeudenmukaiseksi.<sup>277</sup>

Sympatian luoma yhteyden tunne ei kuitenkaan aina ole eettisessä mielessä ongelmallista. Vesala-Varttalan jaottelun kolmas kohta, sympatia magneettisena yhteytenä, tarjoaa mahdollisuuden yhteyden kokemiseen ilman alistavaa tulkintaa. Sympatia on magneettista, kun jotkut asiat – ihmiset, eläimet ja jopa elottomat oliot – ovat yhteydessä toisiinsa:

Sympathy in this sense has a certain magnetic quality to it; certain things tend towards each other and exist in relation to each other. Things or persons are connected to, attracted by, or dependent on each other in such a way that a change in the condition of one necessarily leads to a corresponding change in the other. – – The idea of be-

---

276 • Vesala-Varttala 1999, 41.

277 • Vrt. Jokinen 1997, 113.

ing affected and influenced by the other, and thus becoming vulnerable to otherness, is foregrounded here; sympathy in this magnetic, and strangely magic, sense defies the idea of autonomous 'self' in full control of its condition and undertakings.<sup>278</sup>

Kun samastumisessa ja säälissä sympatiana tunteva subjekti voi olla hierarkkisesti sympatian kohdetta ylempänä ja säilyttää koskemattomuuden, kääntää magneettinen sympatia tilanteen päinvastaiseksi. Siinä sympatian kokemus herkistää toiseudelle, asettaa minän alttiiksi Toisen vaikutukselle ja rikkoo asetelman, jossa subjekti uskoo tietävänsä, kuka Toinen on. Tämä on toistuva teema näytelmässä, kun yritykset tulkita, sääliä tai jollain muulla tavalla asettua Toisen yläpuolelle tulevat aina kumotuiksi.

120

Magneettinen sympatia perustuu kokemukseen samankaltaisuudesta (similarity), joka on eri asia kuin edellä käsitelty kokemus samuudesta (same). Kysymys samankaltaisuudesta ja erosta on merkittävä sympatian kokemuksessa, koska liiallinen samankaltaisuus kadottaa yksilöllisyyden ja eron kun taas liian vahva erillisyyttä hävittää yhteyden kokemuksen. Magneettinen sympatia liikkuu näiden kahden ääripään välillä luoden yhteyttä tavalla, joka kuitenkin säilyttää välimatkan. Se rinnastuu dialogiseen lukutapaan, jolloin lukija säilyttää arvioivan etäisyyden tekstiin mutta on kuitenkin dialogissa – siis yhteydessä ja vuorovaikutuksessa – sen kanssa.<sup>279</sup> Teksti ymmärretään arvaamattomaksi Toiseksi, joka voi vaikuttaa lukevaan subjektiin yllättävällä tavalla ja jättää jälkensä pitkäksi aikaa.<sup>280</sup>

Magneettiseen sympatiaan kytkeytyvä kokemus samankaltaisuudesta ja samanarvoisuudesta voi horjuttaa minän yhtenäisyyttä, hämärtää henkilöiden välisiä rajoja ja luoda uudelleen sosiaalisia rakenteita.<sup>281</sup> Esimerkiksi sosiaalisesti alempiarvoiseksi mielletyn henkilön samankaltaisuuden korostaminen voi herättää kysymyksiä sosiaali-

---

278 • Vesala-Varttala 1999, 36–37.

279 • Mt., 39.

280 • Mt., 4–5.

281 • Mt., 37.



sesta tasa-arvosta tai sen puutteesta. Tätä voi hyödyntää poliittisesti esimerkiksi korostamalla yhtäläisyyksiä yhteiskunnan ”toisien” ja valtaväestön kanssa tai magneettista riippuvaisuussuhdetta heidän välillään. Levinasin filosofiassa yhteiskunnan oikeudenmukaisuus edellyttää juuri sitä, että subjekti tuntee yhteyttä Toiseen, kokee Toisen omassa itsessään.<sup>282</sup> Toisaalta Levinasin keskeinen käsite, Toiseen kohdistuva halu, joka mahdollistaa subjektin sosiaalisen ja eettisen suhteen Toiseen, on mahdollinen vain sellaista kohtaan, jonka subjekti kokee itsestään erilliseksi.<sup>283</sup>

Levinasin käsitys eettisestä suhteesta, kohtaamisesta ja Toisen kutsuun vastaamisesta ei sisällä toimintaohjeita. ”Oikeaa” reagoititapaa ei ole, vaan olennaista on alttiiksi asettuminen, sosiaalisuus ja Toista varten oleminen.<sup>284</sup> *New Karlebyssä* tämä toteutuu usein, sillä näytelmän henkilöhahmot suhtautuvat toistensa erilaisiin tavoitteisiin, toiveisiin ja tunteisiin sallivasti. Esimerkiksi Pianon halu muuttua mummuksi ei kaikkia miellytä, mutta sitä ei kyseenalaisteta ja kaikki tukevat Pianoa tässä prosessissa. Ja se on tarpeen. Pianon muutos mummuksi tapahtuu teatterin keinoin – mummu rakennetaan kuin roolihenkilö, joten Piano voi muuttua mummuksi vain, jos toiset suostuvat näkemään hänet mummuna. Pianon ystävät eivät kuitenkaan katso suljettua mummu-representaatiota ja pura sen koodia vaan keskittyvät siihen, mitä Piano tarvitsee ja mihin hän pyrkii. Ymmärtäminen ei ole olennaista vaan se, että muut henkilöhahmot menevät mukaan leikkiin ja antautuvat sille, vaikka eivät sitä täysin käsitäkään. *New Karlebyn* omalaatuista maailmaa seuraava katsoja voi kokea kuulevansa samankaltaisen kutsun. Kuten Elzbieta Baraniecka on todennut, katsojan on pelattava esityksen säännöillä ja antauduttava sen toiseudelle, jos hän haluaa olla mukana teatteritapahtumassa.<sup>285</sup> Ja todennäköisesti haluaa. Riku Roihankorpi on esittänyt, että teatterin voi ymmärtää eettisenä kaipauksena. Erillinen subjekti kaipaa yhteyden Toisten kanssa,

---

282 • Jokinen 1997, 24.

283 • Mt., 27.

284 • Kts. Grehan 2009, 13.

285 • Baraniecka 2013, 11. Vrt. Kirkkopelto 2010, 74.

kokemusta ymmärtämisestä ja jakamisesta, saman juonen seuraamisesta – sanalla sanoen samuudesta.<sup>286</sup> *New Karleby* synnyttää paljon jakamisen ja yhteisöllisyyden kokemuksia, mutta ei salli katsojan jäädä nautiskelemaan niistä, vaan muistuttaa aina myös eron läsnäolosta.

*New Karlebyn* laulut ovat hyvä esimerkki yhteisöllisyyden ja erillisyyden kokemusten syntymisestä teoksessa. Kun henkilöhahmot laittavat musiikin soimaan, katsoja kuulee ja kuuntelee samaa laulua kuin kohtauksen henkilöt. Koko teatteriin saapunut yhteisö on samassa tilassa, saman laulun ympäröimänä ja mahdollisesti samassa musiikin synnyttämässä tunnelmassa. Mutta laulut voivat myös korostaa eroa. Useissa kohtauksissa tulee ilmi, että henkilöhahmo haluaa kuunnella itselleen merkityksellistä laulua tietyssä hetkessä. Se on yksi keino tuoda esiin minän ja Toisen välillä vallitseva ero, joka Levinasin mukaan liittyy juuri jokaisen omaan historiaan. Vaikka kaikki kuuntelevat samaa laulua, sen saama merkitys ja sen herättämä tunnelma voi olla hyvin erilainen katsojan, tämän vieruskaverin ja henkilöhahmojen kesken. Näytelmän henkilöhahmot kuuntelevat todellisia muusikoita, kuten Rexiä ja Arja Havakkaa, joten katsojillakin voi olla omia henkilökohtaisia muistojaan, joita laulut nostavat mieleen. Näytelmässä kuuluvat laulut ovat pääosin 1970- ja 1980-lukujen hittejä, joten eri ikäisten katsojien suhde niihin voi poiketa toisistaan.

Rexi ja Arja Havakka ovat erityisen suosittuja Pohjois-Suomen tanssilavoilla ja näytelmän henkilöhahmot puhuvat pohjanmaan murretta, joten myös katsojien asuinpaikka tai juuret nousevat merkittäväksi tekijäksi. Kyseessä ei kuitenkaan ole ensisijaisesti paikalliselle yleisölle suunnattu teos, sillä Pohjanmaalle sijoittuva esitys sai kantaesityksensä Tampereella. Paikallisuuden korostamisen voi *New Karlebyn* yhteydessä liittää yhteisöllisyyden luomisen sijaan monikollisuuden ideaan, joka purkaa totalitarismia. Totaliteetti perustuu universalismiin, ajatukseen eurooppalaisen ihmisen ja tämän arvojen universaalista luon-

---

286 • Roihankorpi 2010, 174, 186. Kts. myös Ziarek 2001, 80.

teesta, mutta paikallisuuden korostaminen tuo esiin totaliteetin takana olevaa pluraalisuutta ja kulttuurista monimuotoisuutta.<sup>287</sup>

123

Levinas on tarjonnut universalismin vaihtoehdoksi myös ajatus-  
ta relationaalisesta subjektista. Kuten jo edellisessä luvussa todettiin,  
Levinasin käsityksen mukaan subjekti syntyy vain suhteessa Toiseen.  
Ajatus linkittyy kiinnostavasti edellä esitettyyn luonnehdintaan magneettisesta sympatiasta, jossa ihmiset altistuvat vuorovaikutukselle,  
sekä edellisessä luvussa esiteltyyn posthumanistiseen maailmankuvaan.  
Subjekti ei ole autonominen yksikkö vaan jatkuvasti muuttuva ja riippuvainen toisista ja ympäröivästä todellisuudesta. Riikka Jokinen kuvaa Levinasin pluraalista subjektiä ja sen etiikkaa näin: ”Hyvä tahto tai hyvyys onkin Levinasin mukaan sitä, että subjekti hyväksyy oman olemassaolonsa sisältämän vieraan elementin, toivottaa Toisen tervetulleeksi ja asettaa hänet etusijalle.”<sup>288</sup>

#### 4.2. Hyeenat ja posthumanistinen eläinkysymys

Leea Klemola kertoo näytelmän esipuheessa, miksi näyttämöllä nähdään eläimiä:

Tahdoimme trilogian kolmannessa osassa ottaa eläimet ihmisen vertaisina. Käsittämättöminä, vieraina, toisenlaisina, mutta ei viettien ja vaistojensa ajamina meitä alkeellisimpina otuksina, vaan toisina lajeina, joilla on toisenlainen kulttuuri. Sanomattakin on selvää, että eläimistä on mahdotonta väittää mitään aidosti näytelmän keinoin. Eläimet edustavat näytelmässä aina jotain, näytteleväthän heitä ihmiset. Kukaan meistä ei tiedä, miltä tuntuu olla eläin, miten eläin kokee maailman. Eläin edustaa ikään kuin äärimmäistä toista.<sup>289</sup>

Ihmisen ja eläimen välinen suhde on ollut mukana koko trilogian ajan ja voimistunut jokaisen osan myötä huipentuen *New Karlebyn* täplä-

---

287 • de Schjiver 2010, 170.

288 • Jokinen 1999, 102–103.

289 • Klemola 2011, 4.

hyeenoihin. *Kokkolassa* Marja-Terttu toivoi olevansa hylje kunnes lopulta meni hylkeen nahkoihin. Marja-Terttu tuli näytelmässä myös ulos nahoista, joten metamorfoosi ei ollut todellinen, mutta näytelmässä kuitenkin mainitaan hylje-Marja-Tertun sukeltavan niin pitkään, ettei se olisi ihmiselle mahdollista. *Kohti kylmempää* -näytelmässä Marja-Tertulla on koiria, joilla on *Kokkolan* henkilöhahmojen nimet ja jotka ovat grillissä asuessaan muuttuneet varsin inhimillisiksi. Kun yleisö kohtaa ensimmäisen koiran, astelee tämä grillistä ulos tupakka suussaan ja kahvikuppi kädessään.

124

Myöskään *New Karleby* ei pyri minkäänlaiseen mimeettiseen uskotavuuteen eläinten kuvaamisessa vaan herkuttelee luomallaan fantasiaa. Tapa, jolla täplähyeenat esitellään katsojille, tarjoaa mahdollisuuden tulkita heidät maahanmuuttajiksi. Näkemys alkaa kuitenkin tuntua liian ahtaalta näytelmän edetessä, joten heidän tulkitsemisensa esipuheessa mainitulla tavalla eri kulttuurin edustajiksi mahdollisimman väljässä merkityksessä tuntuu toimivan paremmin. Hyeenoista puhutaan eläiminä ja heidän ajatus- ja toimintatapansa poikkeavat ihmisten tavoista mutta joissain suhteissa he ovat varsin inhimillisiä. Näytelmän hyeenat muodostavat perheen, johon kuuluu äiti Afrikka, ensin neljä ja myöhemmin kolme isää ja yksi teini-ikäinen poika. Urokset ovat naaraalle täysin alistettuja, tottelemattomuudesta seuraa väkivaltaa ja jopa kuolema. Hyeenat ovat pimeissä hommissa hajottamalla ja syövät ”Ainin grilliltä niinku muutki”<sup>290</sup>. *Kohti kylmempää* -näytelmän ihmiset eivät ymmärtäneet koiriensa puhetta, mutta *New Karlebyssä* lajien välillä ei ole kielimuuria, vaan kaikki pystyvät kommunikoimaan toistensa kanssa. Tosin erilaisen kulttuurin tai vain poikkeavien näkökulmien vuoksi väärinymmärryksiä syntyy runsaasti.

Leea Klemola kertoo näytelmän esipuheessa, että näytelmän kirjoittajia kiehtoi ajatus siitä, että eläimet katsovat ihmistä. Länsimaisessa ihminen on vuosituhansien ajan katsonut eläintä ja määritellyt sen

---

290 • Klemola ja Klemola 2011, 15.

alempiarvoiseksi toiseksi. Mutta mitä tapahtuu, kun asetelma muuttuu, eläin ei pysy katseen objektina vaan katsookin takaisin? Katsojan ja katseen kohteen roolien vaihtaminen on Levinasin filosofian valossa iso teko. Levinasin mukaan koko länsimaista filosofiaa aina antiikin Kreikasta alkaen leimaa linja, jossa Sama määrittää Toisen mutta Toinen ei koskaan määritä Samaa.<sup>291</sup> Kun eläin katsoo ihmistä, kulttuurissamme vahvana elävä dikotomia ihmisen ja eläimen välillä sekä lajien välinen hierarkkinen suhde murtuu ja tipauttaa ihmisen valta-asemastaan katsovien kohteeksi. Filosofi Jacques Derrida on kertonut kokemuksestaan omassa kylpyhuoneessaan, kun hän tajusi kissan katselevan häntä:

It has its point of view regarding me. The point of view of the absolute other, and nothing will have ever given me more food for thinking through this absolute alterity of the neighbor or of the next(door) than these moments when I see myself seen naked under the gaze of a cat.<sup>292</sup>

Derrida jatkaa kuvaustaan ja käyttää kohtaamisesta ilmaisuja, jotka ovat tuttuja Levinasin filosofiasta. Katse herkisti Derridan havaitsemaan kissan erityisyyden, sen ettei kyseessä ole vain jokin kone, joka reagoi tiettyllä tavalla, vaan olento, joka on ainutlaatuinen ja korvaamaton. Kohtaamisessa kissan katse toimii aivan samoin kuin Levinasin kuvauksessa Toisen ihmisen katse: se ylittää ilmiön muodon, ilmaisee oman ainutkertaisuutensa ja katsoo kohti. Myös katseen seuraukset ovat Derridan mukaan samat, sillä kohtaamisen myötä Derrida oivalsi eläimen toiseuden ja siten oman vastuullisuutensa tätä kohtaan. Kohtaamista kuvaillessaan Derrida viittaa Levinasiin ja esittää myös epäilynsä tämän filosofiaa kohtaan suhteessa eläimiin. Derrida kommentoi Levinasia:

In looking at the gaze of the other, Levinas says, one must forget the color of his eyes; in other words, see the gaze, the face that gazes be-

---

291 • Pönni 1996, 13.

292 • Derrida 2008a, 11.

fore seeing the visible eyes of the other. But when he reminds us that the "best way of meeting the other, is to not even notice the color of his eyes," he is speaking of man, of one's neighbor as man, kindred, brother; he thinks of the other human and this, for us, will later be revealed as a matter for serious concern.<sup>293</sup>

Derrida luettelee useita filosofeja, Levinas mukaan lukien, jotka ovat kyllä katsoneet eläintä, mutta eivät ole tulleet ilmeisesti edes ajatelleeksi, että eläin voisi katsoa heitä.<sup>294</sup> Yhtenä *New Karlebyn* eettisenä ominaisuutena voi pitää sen kykyä tuoda tämä ajatus esille. Vaikka näytelmän eläimet ovat silkkaa fantasiaa, tuovat ne kuitenkin mukanaan ajatuksen siitä, että eläin katsoo ihmistä. Hyeenojen näkökulma ihmiseen on usein yllättävä ja itsevarmuus, jolla hyeenat näkemyksensä esittävät, tekee tilanteista koomisia. Mutta sama koskee myös ihmisiä. Tapa, jolla eläimet katsovat ihmistä, ei juuri poikkea siitä, miten ihmiset näytelmässä katsovat toisiaan: kaikki tekevät tulkintansa omista lähökohdistaan käsin usein siinä epäonnistuen. Sen sijaan että näytelmä keikauttaisi dikotomian pääläelleen se rikkoo koko dikotomian ja siihen sisältyvän hierarkian. Lopputuloksena ei ole valta-asemien vaihdos vaan ennemminkin yhdenveroisuus ihmisten ja eläinten välillä.

Derrida kritisoi Levinasia tämän tavasta asettaa raja ihmisen ja eläimen välille. Warwickin yliopiston opiskelijat Tamra Wright, Peter Hughes ja Alison Ainley haastattelivat Levinasia kesällä 1986 ja halusivat tämän kommentoivan asiaa. He kysyivät Levinasilta suoraan, voiko eläimellä olla kasvot. Levinas ei kuitenkaan antanut heille tyhjentävää vastausta, vaan totesi oman epävarmuutensa: "The human face is completely different and only afterwards do we discover the face of an animal. I don't know if a snake has a face. I can't answer that question." Samassa haastattelussa hän toteaa myös: "The phenomenon of the face is not in its purest form in the dog. In the dog, in the animal, there are other pheno-

---

293 • Mt., 12.

294 • Mt., 13.

mena. For example, the force of nature is pure vitality. It is more this which characterizes the dog. But it also has a face.”<sup>295</sup> Luonto ja vitaaliisuus viittaavat Levinasilla tässä yhteydessä olemiseen, jonka suurin päämäärä on oleminen. Elävä haluaa elää ja taistelee oman elämänsä puolesta. Levinas jatkaa jaottelua ihmisen ja eläimen välillä toteamalla eläimen olemisen tavan olevan yhteneväinen Heideggerin Daseinin kanssa.

Heidegger says at the beginning of *Being and Time* that Dasein is a being who in his being is concerned for this being itself. That’s Darwin’s idea: the living being struggles for life. The aim of being is being itself. However, with the appearance of the human – and this is my entire philosophy – there is something more important than my life, and that is the life of the other. That is unreasonable. Man is an unreasonable animal.<sup>296</sup>

Vaikka fenomenologit ovat kyseenalaistaneet humanismin järkeen ja logiikkaan perustuvan ihmiskuvan, on antroposentrismi edelleen sen olennainen piirre.<sup>297</sup> Myös Levinas korostaa tiedon sijaan ihmisen ruumiillisuutta, kuten haavoittuvuutta ja aistimellista kohtaamista Toisen kanssa, mutta asettaa ihmisen kuitenkin selkeästi erityisasemaan suhteessa muihin eläviin. Levinas on täysverinen antihumanisti korostaessaan tuotannossaan, ettei kasvoissa kohdattava toiseus viittaa eroon: nenän muotoon tai hiusten väriin. Kyse on äärettömästä toiseudesta, jota ei voi rajata kuuluvaksi vain tietyille ihmisille. Jokaisella ihmisellä, yhtä hyvin latinolla, afrikkalaisella, naisella, lapsella, vammaisella ja sairaalla on kasvot. Miksi ihmisen ja eläimen – ruumiillisten, kärsimykselle ja haavoittumiselle alttiiden olentojen – välillä oleva ero on kuitenkin niin merkittävä?<sup>298</sup> Levinasin perusteluna toimii hänen näkemyksensä siitä, että vain ihminen on moraalinen toi-

---

295 • Wright ja Hughes ja Ainley 2002, 169.

296 • Mt., 172.

297 • Charles S. Brown kuvaa fenomenologian oppi-isän Edmund Husserlin suhdetta humanismiin ja ekologiaan. Kts. Brown ja Toadvine 2003, xiii-xiv.

298 • Diehm 2003, 182–183. Vrt. Eagleton 2008, 241.

mija.<sup>299</sup> Derrida puolestaan epäilee rajauksen liittyvän myös Levinasin uskonnolliseen ihmiskuvaan, jossa ihmiset ovat saman Isän lapsia ja siten toistensa veljiä, eikä eläimillä ole pääsyä tähän veljeskuntaan.<sup>300</sup> Mahtaako olla naisillakaan, ovat useat tutkijat epäilleet Levinasin patriarkaalisia muotoiluja lukiessaan. Monet ovat tulkinneet Levinasin kieltävän naiselta kasvot aivan samoin kuin hän tekee eläinten kohdalla.<sup>301</sup> Levinasin voi tulkita jatkavan tiukasti länsimaisen humanismin perintöä tehdessään selvän jaon ihmisen ja eläimen välille ja arvottaen ihmisen eläimen yläpuolelle – ihmisessä on jotain enemmän kuin eläimessä.

Länsimainen ihminen on määritelty itsensä erilaiseksi kuin eläin ja tämän eron myötä antanut itselleen oikeuden käyttää eläimiä omiin tarkoituksiinsa. Tavallisimmat piirteet, jotka ovat puoltaneet ihmisen erityisyyttä, ovat olleet ihmisen kognitiiviset kyvyt, jotka ilmenevät esimerkiksi propositionaalisen kielen, itsetajuisuuden, valehtelun sekä estetiikan ja leikin tajun muodossa.<sup>302</sup> Näiden erojen perusteella on vedetty johtopäätös, että eläintä voi kohdella toisin kuin ihmistä. Derridan mukaan ihmisen ja eläimen suhdetta pohtivassa etiikassa ei kuitenkaan pitäisi keskittyä eroon vaan ensisijainen kysymys kuuluu: kärsiikö eläin?<sup>303</sup> Suhteessa Levinasin ajatteluun Derridan kysymys osuu etiikan ytimeen, ja osoittaa samalla Levinasin oman epäjohdonmukaisuuden, sillä juuri ruumiillisuus, haavoittuvuus, kärsimys ja kuolema ovat ne tekijät Toisessa, jotka esittävät subjektille vastuun vaatimuksen.

Samalla kun näytelmä synnyttää ajatuksen eläimen katseesta ja kasvoista, ja siten eläimestä eettisen vastuun kohteena, se kutsuu

---

299 • Wolfe 2008, 105. Kts. myös Wright ja Hughes ja Ainley 2002, 172.

300 • Kts. Derrida 2008b, 12, 131–132.

301 • Kts. esim. Sikka 2001. Erityisesti Levinasin teoksessa *Totalité et Infini* oleva kuvaus miehen ja naisen välisestä eroottisesta suhteesta antaa paljon aihetta tulkita nainen kasvottomaksi eläimeksi: "The beloved is opposed to me not as a will struggling with my own or subject to my own, but on the contrary as an irresponsible animality which does not speak true words. The beloved, returned to the stage of infancy without responsibility -- has quit her status as a person. The face fades, and in its impersonal and inexpressive neutrality is prolonged, in ambiguity, into animality. The relations with the Other are enacted in play; one plays with the Other as with a young animal." Levinas 2012, 263. "L'aimée ne s'oppose pas à moi comme une volonté en lutte avec la mienne ou comme soumise à la mienne, mais, au contraire, comme une animalité irres-



pohtimaan sitä, mikä on eläin ja mikä ihminen. *New Karlebyssä* ihmisen luoma ihmiskuva asettuu toisen katseen alaiseksi ja siihen tulee mukaan uusia ja usein yllättäviä piirteitä. Hyeenojen mielestä ihmismummu on erityisen inhimillinen, samoin kyky tulla humalaan on ihmistä määrittävä tekijä. Kaulus, jolla voi kuvata olevan posthumanistinen suhde eläimiin – tai teinitytön maailmankuva, kuten esipuhe häntä luonnehtii – näkee ihmisen olevan sikaa alempana. Kauluksen mukaan siat ovat ”yläluokkaa nyt ku on niitä tryffeleitä löytynyt Suomesta. Mettissä niitä ettivät. Ja ihminen vain kantaa koria ja silittää.”<sup>304</sup>

Länsimaisen filosofian, taiteen ja uskonnon luomaan ihmiskuvaan on valikoitunut joitain piirteitä kun taas osa on rajattu ihmiskuvan ulkopuolelle ei-inhimillisinä ominaisuuksina. Rationaalinen ihminen ei mielellään sisällyttänyt esimerkiksi ruumiillisuutta ja aggressiivisuutta osaksi omakuvaansa. Tai jos hyväksyi ne, ajatteli pitävänsä ”sisäisen eläimensä” kurissa järjen avulla ja säilyttävän siten inhimillisen arvokkuutensa.<sup>305</sup> Levinasin mukaan etiikka tarkoittaa ihmisen kykyä toimia luontoaan vastaan, sillä ihmisen luonto on jatkuvaa kamppailua olemassaolosta ja paikasta auringossa. Sen vuoksi etiikka tarkoittaa Levinasille pakoa luonnosta.<sup>306</sup> Tällä ihmiskuvalla on ollut valtava poliittinen merkitys eikä se suinkaan rajoitu vain eläimiin, sillä monet ihmisetkin on määritelty ei-ihmisiksi esimerkiksi jonkin fyysisen ominaisuutensa, kuten vamman tai ihonvärin perusteella. Orjakauppa ja natsismi ovat esimerkkejä siitä, kuinka osa ihmisistä määritellään ei-ihmisiksi ja sen myötä he menettävät asemansa eettisen vastuun piiriin kuuluvina subjekteina. Posthumanismin ”eläinkysymyksellä” on siten taipumus laajentua koskemaan ylipäätään eroja sekä niiden

---

ponsable qui ne dit pas de vraies paroles. L'aimée, revenue au rang de l'enfance sans responsabilité – a quitté son statut de personne. Le visage s'émousse, et dans sa neutralité impersonnelle et inexpressive, se prolonge, avec ambiguïté, en animalité. Les relations avec autrui se jouent – on joue avec autrui comme avec un jeune animal.” Levinas 1987, 295.

302 • Lummaa ja Rojola 2014, 20.

303 • Derrida 2008a, 27. Kysymys ei kuitenkaan ole Derridan keksintö vaan hän kertoo filosofi Jeremy Benthamin esittäneen sen jo 200 vuotta aikaisemmin. Kts. myös Donna Harawayn pohdinnat Derridan kokemuksesta ja sen menetetyistä mahdollisuuksista, Haraway 2008, 19–23.

304 • Klemola ja Klemola 2011, 16.

305 • Teittinen 2014, 159–161.

306 • Alford 2002, 4–5.

määrittelyä ja seurauksia. Tulkintani mukaan myöskään *New Karleby* ei käsittele ensisijaisesti eläinten oikeuksia vaan ylipäätään ihmisen suhdetta eläimeen, eroon ja toiseuteen.

Näytelmässä hyeenat saavat edustaa ihmiskunnan itsestään torjumia puolia, kuten aggressiivisuutta ja seksuaalisuutta, mutta eivät nämä piirteet ole näytelmän ihmisillekään vieraita. *New Karlebyssä* ihmiset ja eläimet esitetään korostetun ruumiillisina olentoina, yhtä hyvin haavoittuvina kuin väkivaltaisinkin. Juuri ruumiillisuus yhdistää ihmistä ja eläintä, mutta tätä yhteyttä humanismin ihminen ei ole halunnut nähdä, kun se on korostanut mieli-ruumis-jaottelussaan mieltä ja samalla myös henkisten kykyjen luomaa eroa ihmisen ja eläimen välillä.<sup>307</sup> Korostamalla kaikkien fyysisiä ominaisuuksia, kärsimystä, ruumiillisuutta ja kuolemaa, näytelmä luo sellaista ihmiskuvaa, joka kuroo umpeen railoa rationaalisen ihmisen ja materiaalisen luonnon välillä.

*New Karleby* tuntuu lähinnä leikkivän erilaisilla jaotteluilla ja henkilöt, niin ihmiset kuin hyeenatkin, liukuvat toistuvasti rajojen yli kategoriasta toiseen. Kaulus näyttää voivan paremmin hyeenojen kuin ihmisten seurassa ja Pianoa verrataan useita kertoja sikaan. Hyeena Euroloordi iloitsee, kun voi humalassa ”lentää” ilman että on ”joku vitun paarma tai homo ampiainen” – eläimilläkin näyttäisi olevan alempiarvoiset toisensa. Eläintä tai ihmistä edustava henkilöahmo on samalla myös jotain muuta, esimerkiksi sukupuolensa edustaja, tai johonkin ammattikuntaan kuuluva. Esimerkiksi eläinten kanssa läheisyyttä kokeva Kaulus pettyy, kun Afrikka korostaakin olevansa eläimen sijaan naaras ja ystävystyy sen vuoksi Sihdin kanssa. Ystävystyminen yli lajirajojen ja toisaalta uusien ryhmien luominen korostaa rajojen tilannesidonnaisuutta ja sopimuksenvaraisuutta. Kun Arijoutsi ystävystyy teinipoikahyeenan Euroloordin kanssa ja Kaulus vanhempien hyeenojen, ”täpläukkojen” kanssa, muodostuu yhdistäväksi ja erottavaksi tekijäksi muut kuin inhimilliset tai eläimelliset piirteet:

---

307 • Wolfe 2009, 72.

*Kaulus ja täpläukot kävelevät hajottamon aidan takaa ohitse.*

*Täplähyyeemat tönivät toisiaan.*

EUROLOORDI: *(isilleen)* Elukoita!

KAULUS: Saatanan taiteilijat. *(menevät)*<sup>308</sup>

131

Taidetta pidetään usein inhimillisenä toimintana, joka erottaa ihmisen luomakunnan muista olennoista, mutta *New Karlebyssä* taide ei enää ole ihmisen yksinoikeus. Hyyeemat laulavat Kaulukselle serenadin ja tekevät sen vankasti länsimaiseen taide-elämään kiinnittyen. Heillä on siistit vaatteet, he säästävät itseään soittimilla, ”laskeutuvat toisen polvensa varaan kuin Romeot jotka aikovat lausua parvekkeella seisovalle Julialle runon”<sup>309</sup> ja laulavat sitten laulun *Jokainen ihminen on laulun arvoinen*, jonka sanoja ovat osittain muuttaneet. Tätä varsin inhimillistä toimintaa Kaulus kommentoi: ”Minun täytyy kyllä sanoa että tuo teidän äskeinen triio tuolla pihalla oli ehdottomasti hienoin luon-tohavainto mitä minä oon nähäny ehkä ikinä tai ainakaan tällä pihalla. Minä kirjaan sen oikein havaintovihkooni ylös.”<sup>310</sup> Keskustelu eri lajien mahdollisuudesta taiteeseen menee erityisen kiehtovaksi, kun Piano tuo hyyeemille tupaantuliaislahjaksi norsun maalaaman taulun, koska tämä ei ole vain näyttelmän fantasiaa vaan norsujen maalaamia tauluja on todella olemassa. Keskustelu norsujen taiteesta luo hauskesti yhtäläisyyksiä ja eroja lajien kesken:

PIANO: – – Minulla olis tässä tänne tämmönen tupaantuliaislahja.

Se on norsun maalaama taulu. *(Tauko)*

Minä sen Sepolta hankitutin Thaimaasta. Siellä on semmonen farmi, semmonen norsujen taiteilija-ateljee.

KAULUS: Kyllä minä sen tiiän. *(hyyeemat ovat aukaisseet taulun)* Näyttäkäs. *(katsoo taulua)* Ei nyt jumalauta Martti. Nyt perkele poika sinä... kiitos. Tästä ei taulu parane. Kattokaa. *(näyttää taulua yleisölle)*

---

308 • Klemola ja Klemola 2011, 38.

309 • Mt., 26.

310 • Mt., 31.

JOOSEF: Niin nei tietysti täplähyeenoita maalaa ollenkaan, Intiannorsut?

GEORGE: Norsujen käsitys norsuista on aina ollu tuommonen että ne on muka laihoja.<sup>311</sup>

Lajien välillä on rajoja ja eroavaisuuksia, mutta niiden merkitys hämärtyy. Hyeenat ovat eri asia kuin norsut mutta toisaalta hyeenat tietävät (tai ainakin uskovat tietävänsä) jotain norsujen omakuvasta toisin kuin ihmiset. Hyeenoista puhutaan nimenomaan täplähyeenoina ja norsut ovat intiannorsuja - lajeillakin on omat alalajinsa. Mikä on inhimillistä, mikä eläimellistä, mikä ominaista norsuille tai erityisesti intiannorsuille, entä hyeenoille tai ihmisille?

132

Näytelmä purkaa ihmisen ja eläimen välisiä rajoja luomalla uudenlaista, sympaattista suhdetta eri lajien välille. *New Karlebyssä* tunnetaan sekä henkistä että fyysistä kipua, kärsitään, satutetaan ja jopa tapetaan. Tässä suhteessa näytelmän henkilöahmot ovat samalla viivalla lajista riippumatta. Se ei väitä eläinten olevan ihmisten kaltaisia vaan päinvastoin tuo esiin eroja niin ihmisten kuin eläintenkin välillä. Mutta ero on häilyvä ja - mikä oleellisinta - usein täysin merkityksetön. *New Karleby* antaa niin ihmisten kuin ei-ihmistenkin välisten erojen kukoistaa ilman, että eroavaisuuksista olisi eettisiä seurauksia. *New Karleby* on tässä mielessä hyvin posthumanistinen teos, sillä posthumanismi kyseenalaistaa eroon ja erotteluun perustuvan humanistisen maailmankuvan sekä sen luoman totaliteetin. Posthumanistit eivät pyri poistamaan eroja tai kieltämään niiden olemassaoloa, mutta kyseenalaistavat erotteluun perustuvan etiikan, joka sulkee ison osan ihmisistä ja kaikki ei-ihmiset etiikan ulkopuolelle, koska heiltä joko puuttuu jokin ominaisuus tai heissä on jotain ”epäinhimillistä”. Posthumanistien tavoitteena on tunnistaa institutionaalinen lajismi, jossa yksilön arvo on sidottu siihen, mihin lajiin hän sattuu kuulumaan. La-

---

311 • Mt., 45.

jismi on läsnä monissa instituutioissa, jotka luovat poliittista, väkivallan mahdollistavaa diskurssia.<sup>312</sup>

133

Eettisesti ja poliittisesti posthumanistien lajismien vastustaminen on linjassa Levinasin ajatusmaailman kanssa niin kauan kuin puhutaan eri ihmislajeista. Länsimaiden rauha perustuu yhtenäisyyden ideaaliin ja vieraiden elementtien ”kotouttamiseen” tavalla, joka perustuu universalistiseen ajatukseen länsimaisten arvojen ja ihmiskuvan yleispätevyydestä. Järjestelmään sisältyy väkivaltaisia elementtejä, joille länsimainen ihminen on herkästi sokea. Samat ideaalit ovat synnyttäneet suhteellisen rauhallisia ja väkivallattomia yhteiskuntia mutta mahdollistaneet myös kansanmurhia ja imperialismia.<sup>313</sup> Yhtenäisyyden, järjen, tiedon ja totuuden korostaminen ovat johtaneet samalla siihen, että Toista lähestytään jonkin määreen, kuten luokan tai rodun kautta, mikä synnyttää vihaa. ”Indeed, it is evident that it is in the knowledge of the other (autrui) as a simple individual – individual of a genus, a class, or a race – that peace with the other (autrui) turns into hatred; it is the approach of the other as ”such and such a type.”<sup>314</sup>

Rosi Braidotti on pohtinut, miksi ero on länsimaissa negatiivisesti latautunut käsite. Jos sinussa on ero, joudut marginaaliin. Jos erojen merkitys aletaan ymmärtää uudella tavalla, toisin sanoen poistaa niiden aiheuttama poissulkemisen logiikka, ovat seuraukset suuret. Cary Wolfe kuvaa, kuinka ihmisen maailma silloin muuttuu:

This is simply to say that it will take all hands on deck, I think, to fully comprehend what amounts to a new reality: that the human occupies a new place in the universe, a universe now populated by what I am prepared to call nonhuman subjects. And this is why, to me, posthumanism means not the triumphal surpassing or unmasking of something but an increase in the vigilance, responsibility, and humility that accompany living in a world so newly, and differently, inhabited.<sup>315</sup>

---

312 • Lummaa ja Rojola 2014, 20. Kts. myös Teittinen 2014, 156–157.

313 • Levinas 1996c, 162–164.

314 • Mt., 166. ”Il est évident, en effet, que c’est dans la connaissance d’autrui comme d’un simple individu – individu d’un genre, d’une classe, d’une race – que la paix avec autrui s’invertit en haine ; c’est l’abord d’autrui comme d’une «espèce de ceci ou de cela». Levinas 1995, 143. Kts. myös Fagan 2013, 46–47.

315 • Wolfe 2009, 47

Monimuotoisuus ja yhteisöllisyys ovat tulkintani mukaan *New Karlebyn* henkistä ydintä. Se ei kuitenkaan tarjoa kuvaa yhteiselon harmoniasta vaan päinvastoin yksilöiden elämä on jatkuvaa kamppailua ja kärsimystä. Näytelmä on täynnä ristiriitoja ja konflikteja, jotka joskus ratkeavat, mutta toisinaan taas eivät. Näytelmän maailmankuva tuntuu siten aidosti monikolliselta, totaliteetin vastakohtalta, tavassaan hyväksyä porukkaan mitä erilaisimmat henkilöhahmot ja usein juuri heidän eroistaan johtuvat konfliktit ilman länsimaista draamaa leimaavaa pyrkimystä eheyteen, harmoniaan ja konfliktien ratkeamiseen. Erilaiset maailmankuvat, eri sukupuolet ja eri lajit elävät samassa yhteisössä eikä kukaan nouse toisen yläpuolelle. Hierarkian sijaan henkilöhahmot ovat samalla tasolla ja luovat horisontaalisen, monikollisen yhteisön. Leea Klemola kiteyttää näytelmän eläinkysymyksen: ”Minkä takia fantasia siitä, että jos vain me emme katsoisikaan eläimiä, vaan myös eläimet meitä, tuntui niin tavattoman tenhoavalta? Ei se tietysti lopullista yksinäisyyttä kuoleman edessä poistaisi, mutta näkökulman koko elämään se kyllä muuttaisi.”<sup>316</sup>

134

#### 4.3. Groteski ja metamorfoosi

Ihmisen eläimellisyys sekä ihmisen ja eläimen sekoittuminen kuuluvat taiteessa groteskin ytimeen. Sana groteski tulee Italiasta 1400-luvulla luolasta (la grotta) löydetystä antiikin roomalaisesta ornamentista, jossa kasvi- eläin- ja ihmishahmot sekoittuvat ja muuttuvat toisikseen. Ornamenttien hahmot ovat usein vääristyneitä, rumia ja outoja ja ne uhmaavat luonnonlakeja, symmetriaa ja mittasuhteita.<sup>317</sup> Groteskin tutkimuksessa hahmottuu kaksi erilaista päälinjaa, joista ensimmäistä edustaa groteskin synnyttämää iloa ja yhteyttä painottava Mihail Bahtin. Bahtinin tutkimukset keskittyvät keskiajan ja renessanssin aikaiseen kansan naurukulttuuriin, jossa groteskille on ominaista kaiken ylevän ja henkisen alentaminen ruumiillis-materialistiselle tasol-

---

316 • Klemola 2011, 4.

317 • Pankakoski 2007, 236; Kayser 1963, 21.

le. Erityisesti ruuansulatus ja sukupuolielämä ovat keskeistä kuvas-  
toa, koska ne yhdistävät ihmisen maailmaan. Ihminen nielee, ulostaa,  
synnyttää ja on sukupuoliyhteydessä – kaikissa toiminnoissa yksilön  
rajat hämärtyvät, ihminen tunkeutuu maailmaan tai maailma ihmi-  
seen. Taustalla on ajatus kaiken ykseydestä, groteskista, joka synnyttää  
”maailman ruumiin”. Bahtinin sanoin ”[s]iinä kosminen, sosiaalinen ja  
ruumiillinen ovat erottamatta yhtä, jakamaton elävä kokonaisuus. Tuo  
kokonaisuus on iloinen ja hyväntahtoinen”.<sup>318</sup> Teatterissa karnevalisti-  
nen kansan naurukulttuuri ja siihen sisältyvä groteski sai ilmaisunsa  
ennen kaikkea *commedia dell’arten* riemukkaissa esityksissä.

Toinen linja syntyi jo antiikin aikana, kun silloin uusi tyyliisuunta  
järkytti esimerkiksi arkkitehtuurin asiantuntijoita. Rakennusten ko-  
risteiksi ilmaantuneet groteskit ornamentit olivat heidän mielestään  
barbaarisia ja hirviömäisiä. Wolfgang Kayser, joka on tutkinut grotes-  
kin ilmenemismuotoja eri aikoina, kuvaa groteskin tuoneen muka-  
naan järjen ja järjestyksen takana piilleen uhkaavan maailman. Ku-  
ten subliimi, groteski aiheuttaa yllätyksen ja kauhun tunteita tutun  
maailman romahtaessa ja muuttuessa saavuttamattomaksi. Ihminen  
tuntee olonsa vieraantuneeksi fantasiamaailmassa<sup>319</sup>, jossa yhdistyvät  
toisiinsa sopimattomat elementit. Ihmisten ja ei-ihmisten sekoittumi-  
nen hirviömäisellä tavalla on ollut groteskin keskeistä sisältöä erityi-  
sesti 1600-luvulta alkaen, jolloin groteskin luomassa vinksahaneessa  
maailmassa elottomat oliot eivät enää erotu kasveista, eläimistä ja ih-  
misistä. Samaan aikaan karnevaalin hyväntahtoinen nauru muuttui  
huumoriksi, sarkasmiksi ja ironiaksi. Romantiikan aikana groteskiin  
yhdistettiin myös ajatus kaaoksesta, jossa oli sekä kauhua herättäviä  
että naurettavia piirteitä. Groteski sekä viihdyttää että inhottaa, on  
puoleensavetävä ja vastenmielinen. Tämä yhdistelmä näkyy hyvin  
1900-luvun teatterissa, jossa groteski on saanut ilmaisunsa esimerkiksi  
absurdin ja tragikomedian muodossa.<sup>320</sup>

---

318 • Bahtin 2002, 19.

319 • Termi fantasia tulee latinan sanasta *phantasticus*, joka tarkoittaa esimerkiksi näkyväksi  
tehtyä, visionaarista ja epätodellista. Pekka Kuusisto toteaa, että fantasiakirjallisuudelle on omi-  
naista uusintaa porvarillista maailmankuvaa ja kritisoida sen pyhiä arvoja, ajan, tilan ja koheren-  
tin henkilöhahmon ykseyttä. Kts. lisää Kuusisto 1991, 8–10, 19–20, 24.

320 • Kayser 1963, 19–53; Bahtin 2002, 35–43; Pankakoski 2007, 236.

*New Karleby* vilisee groteskeja, ruumiintoimintoihin ja sukupuolisuuteen liittyviä ilmaisuja ja tilanteita. Piano tavataan yltä päältä ulosteen peitossa ja poikansa kohtaavan Kauluksen toteamuksessa korostuu groteskiin kuuluva rajojen katoaminen, ”liikamäärä” ja ”muodon villiintyminen”<sup>321</sup>: ”Enhän tuota tunne minäkään sielähän voi olla kuka tahansa tuola paskan alla. Vaikka kaks.”<sup>322</sup> Vastaavasti Arijoutsin tavataan tilanteessa, jossa hänen ruumiinsa rajat hämärtyvät, kun varpaattomat jalkaterät tihkuvat siteiden läpi ”keltaista mönjää”.<sup>323</sup> Pianon mummu Nancy vertaa itseään Frankensteinin hirviöön ja toteaa, että hänellä on ”kuolleen ihmisen kroppa”.<sup>324</sup> Nancy toimii edelleen huorana, joten hänessä yhdistyvät seksuaalisuuden, rappeutuvan ruumiin ja kuoleman kuvasto. Hyeenoja kuvataan näytelmän esipuheessa sanoilla, jotka kuuluvat groteskin alueelle: ”hyeenat kuitenkin selvästi edustavat ’toista’. Jotain jopa vistoa ja vastenmielistä.”<sup>325</sup>

Kun ihmiskuva valistuksen ja romantiikan myötä muuttui yksilön erityisyyttä korostavaksi, sellaiseksi mitä olen edellä kuvannut humanismin ihmiskuvaksi, ruumiillisuus menetti Bahtinin kuvaaman iloisen, kuolemassakin uutta luovan luonteensa. Materiaalis-ruumiillinen elämä käsitettiin ”alhaiseksi olemassaoloksi”. Tässä suhteessa näytelmän ihmiskuva on moderni – jokainen henkilöahmo on yksilö, kuolema hahmottuu tuhoavana, pelottavana voimana ja ruumiin toiminnoissa korostuvat uudistumisen ja sikiämisen sijaan rappeutuminen ja mädäntyminen. Yksilön vieraantuneisuus ja maailman kokeminen uhkaavana ovat näytelmässä läsnä voimakkaammin kuin naurukulttuuriin kuuluva ilottelu ja vallattomuus. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Piano harjoittelee toisiin turvautumista eläinten haudausmaalla kaivossa, yksinäisyys, kuolema ja kauhu väijyvät taustalla. Arijoutsin soittaa hänelle Rexin *Puhtaita purjeita*, joka alkaa näin: ”Kerran päättävä on päivä viimeinen, silloin silmäni sulkea voin. Kerran vierelläin on joukko hiljainen, joka peittelee mun neilikoin.” Pianon

---

321 • Lyytikäinen 1999, 29.

322 • Klemola ja Klemola 2011, 12.

323 • Mt., 9.

324 • Mt., 33, 35.

325 • Klemola 2011, 3.



nieläissut kaivo ei ole naurukulttuurin uutta luova alapuoli vaan kylmä hauta. Mutta haudan ympärillä on ystäviä ja Pianon tapauksessa kuolema ei vielä ole saanut hänestä otetta – yhteisöllisyyden ja toisiin turvaamisen teeman mukaisesti Piano nousee haudastaan takaisin elämään toisten ihmisten avulla.

137

Yksinäisyys kuoleman edessä sekä henkilöhahmojen yritykset luoda turvallisuuden ja merkityksen tunnetta varsin väkivaltaisessa todellisuudessa korostavat yksilön vieraantuneisuutta ja ahdistuneisuutta. *New Karlebyssä* tähän yhdistyy kuitenkin piirteitä naurukulttuurin elämänilosta ja yhteisöllisyydestä. Magneettinen sympatia sekä rajojen rikkoutuminen ihmisten ja hyeenojen väliltä korostavat ihmistä osana luomakuntaa. Mukana on myös naurukulttuurille ominainen teema, uutta luova alapuoli. Hauta ei sellaisena näyttäytynyt, mutta Pianon voi tulkita syntyvän uudelleen samalla, kun hän peseytyy kaikesta ulosteesta: ”täältä ei sama mies tule ulos joka tänne meni”<sup>326</sup>. Naurukulttuurin kuvastossa toistuva sukupuolielinten alue merkitsee sekä ulosteita että syntymää, mikä Bahtinin mukaan kertoo sen tavasta ymmärtää ne toisistaan erottamattomiksi. Alentamiseen sisältyi aina myös uutta luova puoli.<sup>327</sup> Lisäksi erityisesti hyeenojen mukanaan tuoma fantasiaelementti teoksessa tuottaa taiteellista vapautta ja leikin keveyttä – molemmat piirteitä, jotka Bahtin liittää nauravaan groteskiin.<sup>328</sup> Näytelmän tunnelma ei ole kammottava tai kauhua herättävä mutta ei myöskään puhtaan koominen eikä varsinkaan naurukulttuuria leimaavan iloinen ja hyväntahtoinen. Sen luomaa tunnelmaa kuvaa parhaiten sana ambivalenssi. Kuten dramaturgi ja ohjaaja Pauliina Hulkko on kuvannut, groteski aiheuttaa katsojalle epävarmuutta, koska se on ailahtelevaa ja epämääräistä. Se on samanaikaisesti koomista ja traagista, hauskaa ja surullista, järjetöntä ja merkityksellistä, realistista ja fantastista.<sup>329</sup>

---

326 • Klemola ja Klemola 2011, 16.

327 • Bahtin 2002, 132.

328 • Mt., 31.

329 • Hulkko 2013, 263–264.

*New Karlebyssä* toiminta syntyy henkilöhahmojen puuhastellessa erilaisten muutosprosessien kimpussa, joten groteskille ominainen metamorfoosin eli muodonmuutoksen teema on siinä olennainen. Metamorfoosi on yksi keino tuoda edellisessä alaluvussa käsiteltyä kysymystä erosta ja sen eettisestä merkityksestä taiteen kontekstiin, koska metamorfoosin traditio rakentuu juuri erojen varaan.<sup>330</sup> Metamorfoosissa ihminen muuttuu eläimeksi, kasviksi tai joksikin luonnon elementiksi, Jumala eläimeksi, eläin ihmiseksi ja niin edelleen. Kuten Pekka Kuusisto toteaa, metamorfoosi avaa maailmankuvan perusteita, kun se saa lukijan pohtimaan ”mikä erottaa kaksijalkaiset nelijalkaisista ja siivekkäistä, miten on suhtauduttava puuhun joka valittaen huokailee kohtaloon?”<sup>331</sup> Arkaaisessa kertomusperinteessä ja modernissa kerronnassa metamorfoosin merkitys ei ole sama, koska taustalla oleva maailmankuva on toinen. Puun sielukkuus näyttäytyy eri tavoin luonnonkansojen kertomusperinteen kuin modernin kaupunkikulttuurin yhteydessä.<sup>332</sup>

*New Karlebyssä* metamorfoosi toistuu useita kertoja. Pianon toivoma metamorfoosi miehestä mummuksi jäänee puolitiehen mutta täplähyeenä Euroloordin kerrotaan näytelmän viimeisessä kohtauksessa muistuttavan ”eläimen, ihmisen, miehen ja naisen sekasikiötä”.<sup>333</sup> Samassa kohtauksessa vanha bussi muuttuu hyeenojen uudeksi ”akaksi”, kun Kaulus tekee siitä räjähdysherkän ja hyeenat sisustavat sitä muun muassa verhoilla, kukilla ja ”Haista Vittu” -sormimerkeillä. Kohtauksen aikana ”ukot” kuuntelevat hulluksi akaksi nimittelemäänsä Nina Hagenia, joka on tunnettu muun muassa musiikin lajirajoja rikkovana, eläinten oikeuksia puolustavana punkkarina. Kun bussi on jo liikkeellä, Kaulus laittaa soimaan Rexin kappaleen ”Naiseksi muutut niin”. *New Karlebyn* metamorfooseissa on kuitenkin tärkeä huomata, että ne tapahtuvat korkeintaan henkilöhahmojen mielissä. Piano pysyy Pia-

---

330 • Kuusisto 1991, 4.

331 • Mt., 35.

332 • Mt., 35–36.

333 • Klemola ja Klemola 2011, 45.

nona ja bussi bussina, mutta niiden rooli yhteisön sisällä muuttuu, koska henkilöhahmot suhtautuvat niihin uudella tavalla.

139

Muutos ja metamorfoosi synnyttävät Bahtinin mukaan groteskiin olennaisesti kuuluvan ambivalenssin, kun ”muutoksen molemmat navat – vanha ja uusi, kuoleva ja syntyvä, metamorfoosin alku ja loppu” ovat samanaikaisesti läsnä.<sup>334</sup> Rosi Braidotti on huomauttanut tämän olevan konseptuaaliselle ajattelulle ja tiedolle, Saman logiikalle, vierasta ja vastakohtaista. On paljon helpompaa määritellä, mikä on A tai B tai sanoa, että B on ei-A kuin puhua siitä, mitä näiden kahden käsitteen väliin jää.<sup>335</sup> Groteski on keino lähestyä tätä välitilaa, muutosta ja transformaatiota. Braidotti käyttää ilmaisua nomadinen subjekti, jonka hän on lainannut Gilles Deleuzelta, kuvatessaan yhtenäisen, koherentin subjektin muutosta avoimeksi ja alati muuttuvaksi. Silloin subjektin ymmärretään olevan jatkuvassa vuorovaikutuksessa muiden kanssa. Kun subjekti muuttuu, osa hänelle ominaisista piirteistä häviää ja tilalle tulee jotain muuta, jotain sellaista, joka on tai on aikaisemmin ollut jonkin toisen piirre. Raja minän ja toisen välillä hämärtyy tai ainakin muuttuu. *New Karlebyssä* varpaat toimivat tästä koomisen konkreettisenä esimerkkinä. Näytelmän loppupuolella yleisö saa tietää, että Piano on leikannut Arijoutsin varpaat irti heidän vielä ollessa jäätiköllä, koska muutama varvas oli paleltunut. Piano on ottanut varpaat omikseen ja kantaa niitä kaulassaan roikkuvassa pussissa kunnes Arijoutsi vaatii niitä takaisin. Tämä tapahtuu Pianon ollessa haudassa, jossa hän vuorostaan paleluttaa jalkansa.

Kristina Svensson on todennut metamorfoosin teeman olevan kirjallisuudessa merkittävä keino tutkia kieltä ja sen rajoituksia, koska metamorfoosi ja sen kokeva metamorfi ovat inhimillisen kokemuksen ulottumattomissa, mutta niistä voi keskustella vain inhimillisen kielen keinoin. Metamorfoosi tekee kielen ja todellisuuden välisen suh-

---

334 • Bahtin 2002, 24.

335 • Braidotti 2002, 1–2.

teen keinotekoisuuden näkyväksi.<sup>336</sup> Pekka Kuusisto on todennut fantasian ja metamorfin suhteesta kieleen seuraavaa:

Metafora jää perustaltaan kielelliseksi ilmiöksi, mutta metamorfin fyysisen muutoksen kautta teksti tuntuu kurkottavan jonnekin toisaalle, ikään kuin pyrkien irti viimeisistäkin siteistä kieleen. Pyrkimys tuohon kielen takaiseen, non-signifikoivaan tilaan on fantasialle ominainen, kirjallisuuden kielellisestä luonteesta johtuen koskaan toteutumaton tavoite, jolla itse metamorfin kannalta on hyvin paradoksaalisia seurauksia. Kysymys keskittyy siihen, otammeko hänet subjektina vai jonakin muuna.<sup>337</sup>

140

Metamorfoosia ja siihen sisältyvää kuvaamisen ongelmaa voi tarkastella pelkän kielellisen ilmiön ohella myös näyttämöllistä representatiota koskevana kysymyksenä. Näyttämöllä kielessä tapahtuva kuvaus saa rinnalleen myös näyttelijäntyön ja skenografian avulla tuotetun representaation. Osa *New Karlebyn* metamorfooseista, kuten inhimillistyneitä täplähyeenoja kuvaava ilmaisu täpläukot, löytyy vain parenteeseista, ja toisaalta kaikki näyttämön suomat mahdollisuudet eivät ole tekstissä läsnä. En kuitenkaan havaitse ristiriitaa kirjallisen teoksen ja esityksen välillä. Erilaiset ilmaisutavat tuottavat samankaltaisia kokemuksia. Esimerkiksi eettisesti kiinnostava kysymys hyeenojen elämellisyydestä, inhimillisyydestä ja asemasta osana yhteisöä syntyy sekä dialogissa että näyttelijäntyössä. *New Karlebyn* kohdalla on kiinnostavaa pohtia, kuka henkilöihahmoista on subjekti ja millä perusteella. Voiko hyeenalla olla kasvot? Entä täpläukolla tai bussilla? Missä vaiheessa metamorfoosia raja ylittyy ja jokin olemassaoleva saa subjektin statuksen tai menettää sen?

Metamorfoosia voi pitää esimerkkinä Lyotardin kuvaamasta ilmaisutavasta, jossa representaatio viittaa johonkin, mitä ei voi repre-

---

336 • Svensson 1999, 86.

337 • Kuusisto 1991, 86–87.

sentoida ja joka on jossain määrin ymmärrettävä mutta ei otettavissa haltuun käsitteellisesti. Se muistuttaa myös sanomisen ja sanotun välisestä erosta, jossa sanottu on kuin pysähtynyt kuva, jonka voi ottaa katsellaan haltuun. Metamorfoosi sen sijaan kurkottaa sanotun taakse ja tuottaa liikettä sanotun ja sanomisen välille. Helena Grehanin luetelmista ei-sanomisen keinoista siinä ovat mukana erityisesti kieltäytyminen suljetusta merkityksestä sekä aistimellisen kommunikoinnin korostaminen. Metamorfoosissa kuva ei pysähdy, se ei manifestoi, eikä sen merkitys ole tyhjentävästi määriteltävissä. Metamorfoosi laittaa konseptit, kielen ja vakaat merkitykset liikkeelle. Silloin merkitsijä korvautuu ilmaisulla, kuten Braidotti kuvaa:

It is about the transcendence of the linguistic signifier. What it asserts is the potency of expression. Expression is about the non-linguistically coded affirmation of an affectivity whose degree, speed, extension and intensity can only be measured materially, pragmatically, case by case.<sup>338</sup>

Braidottin tekemä jaottelu merkitsijän ja ilmaisun välillä assosioituu Levinasin tapaan kuvata eroa representaation ja kasvojen ilmaisun välillä. Levinasin mukaan representaatio ilmenee tietoisuudelle kokonaisena ja suljettuna kun taas kasvojen ilmaisulla ei ole tarkkaa sisältöä. Kasvot suuntautuvat kohti subjektin tietoisuutta, mutta ne eivät sulkeudu tiettyyn muotoon ja merkitykseen vaan ylittävät saamansa muodon.<sup>339</sup> Metamorfoosi pakenee representaation sulkeutuneisuutta ja kapinoi samalla eheää tulkintaa vastaan. Tuomalla esiin, että A:n ja B:n välillä on jotain muuta, se nostaa esiin totaliteetin ulkopuolelle jäävän todellisuuden, sen, mistä Lyotard puhui subliimin yhteydessä marginaalina. Groteskin poliittisuus liittyy sen kykyyn luoda uusia näkökulmia ja tuoda esiin toiseutta uudella tavalla. Se muistuttaa

---

338 • Braidotti 2002, 119.

339 • Mt., 119. Kts. myös Robbins 1999, 58. Levinas 1996a, 73-75.

siitä, että kielijärjestelmä ei ulotu kaikkialle ja representaation tuolla puolen on olemassa olevia asioita, joille ei hegemonisessa merkkijärjestelmässä ole merkkiä. Groteski figuuri, kuten metamorfi, on kuin merkki, joka pysyy liikkuvana ja avoimena toisudelle. Sen vastaanottaminen vain tietoisena ja järjen tasolla tuntuu riittämättömältä ja kaipaava rinnalleen esitietoista sekä avointa, intentioista vapaata mieltä.

Kulttuurintutkija Annamari Vänskän mukaan groteskilla voi tuottaa radikaalia muutosvoimaa yhteiskunnalliseen keskusteluun.<sup>340</sup> Groteskin poliittisuus liittyy sen tapaan näyttää asiat muutoksen tilassa, jolloin ne eivät mahdu mihinkään vakiintuneeseen kategoriaan. Silloin tiedon ja ymmärtämisen mahdollisuus tulee kyseenalaistetuksi. Groteski hahmo on tietoisuuden marginaalissa, tunnetun ja vieraan välillä, ja kutsuu siten katsojaansa pohtimaan vallitsevia tapoja organisoida maailma ja jatkuva kokemusten virta ymmärrettäviksi palasiksi.<sup>341</sup> Hulkko puhuu samasta asiasta kirjoittaessaan groteskin tavasta epäluonnollistaa kuvaamansa asiat ja oliot luomalla niiden välille uusia, arvaamattomia ja epäolennaisia yhteyksiä. Hulkko mainitsee esimerkkeinä poliittisten kategorioiden, kuten ruumiillisuuksien ja sukupuolisuuksien kuvien murtamisen oman *Mirriseni*-esityksensä<sup>342</sup> yhteydessä. Hulkko korostaa groteskin dramaturgian synnyttämää ambivalenttia, hyvin ruumiillista katsomiskokemusta. Hulkon mukaan groteski ilmenee ennen kaikkea ”seurauksena, aistimuksena vastaanottajan ruumiissa”.<sup>343</sup>

Leea Klemola kirjoittaa näytelmän esipuheessa, että yksi näytelmän lähtöajatuksista oli kuoleman tematiikan käsitteleminen ennen kaikkea Pianon kehon kautta. Näytelmän lähtökohtana on hetki, jolloin ihminen tajuaa oman kuolevaisuutensa ja alkaa kuunnella omaa ruumistaan, jotta elämä voisi vielä jatkua.<sup>344</sup> Teeman käsittely juuri groteskin keinoin asettaa katsojan tilanteeseen, jossa myös oma keho on voimakkaasti läsnä. Myös subliimille kokemukselle on ominaista, että

---

340 • Vänskä 2006, 56.

341 • Mt., 79.

342 • Kts. myös Riina Maukolan analyysi *Mirriseni*-esityksen karnevalistisista piirteistä: Maukola 2011, 160.

343 • Hulkko 2013, 263–264.

344 • Klemola 2011, 7.

kokijan tietoisuus omasta kuolevaisuudesta herää, mutta se tapahtuu enemmän suhteessa johonkin äärettömään, kuten aikaan tai tuonpuoleiseen. Groteski sen sijaan on kiinnittynyt vahvasti aikaan ja paikkaan, materiaaliseen, fyysiseen todellisuuteen. Siinä ruumis nähdään osana sosiaalista ja ekologista verkostoa.<sup>345</sup> Groteskiin sisältyvä kuva ihmisen yhteydestä eläimiin ja ”elämellisyys” on Cora Diamondin mukaan omiaan herättämään ihmisessä tunteen haavoittuvuudesta:

The awareness we have of being a living body, being ”alive to the world,” carries with it exposure to the bodily sense of vulnerability to death, sheer animal vulnerability, the vulnerability we share with them. This vulnerability is capable of panicking us.<sup>346</sup>

Helena Grehan on esittänyt, että Levinasin filosofian läpi ymmärretty teatterin eettisyys kytkeytyy juuri katsojan ruumiillisuuteen, moniaistisuuteen ja erilaisten henkilökohtaisten pelkojen ja traumojen mukaantuloon katsomiskokemuksessa. Groteskissa katseen merkitys pienenee muiden aistien ja ruumiillisen vastaanoton korostuessa. Näytelmä, joka korostaa ruumiillisuutta ja käsittelee kuolemanpelkoa groteskin keinoin, puhuttelee katsojaansa enemmän aistien ja esitietoisuuden kuin järjen tasolla. Painopisteen siirtyminen sekä esiintyjien että katsojien ruumiiseen muuttaa teoksen merkityksen muodostumisen tapaa ja johdattelee ajatukset kohti ruumiin materiaalisuutta, haavoittuvuutta ja kuolevaisuutta.

Toisen pelkoon sisältyy usein pelko väkivallasta. Toisaalta toiseuden aiheuttama hämmennys ja turvattomuus voivat aiheuttaa aggressiivisuutta toiseuden kohtaavassa subjektissa. *New Karlebyn* tapa herättää katsojan aistit ja tietoisuus omasta ruumiillisuudesta yhdistettynä näytelmän väkivaltaisuuteen ja kuolemiin näyttämöllä voi tuottaa voimakkaan kokemuksen katsojan oman ruumiin haavoittu-

---

345 • Wawrzinek 2008, 46.

346 • Wolfe 2009, 72.

vuudesta. Kun subliimi kantilaisessa merkityksessään nostatti esiin saman pelon, oli järki tuomassa tunnetta hallinnasta, mutta groteski toimii tässä päinvastaisella tavalla. Aivan kuten Lyotardin subliimi, groteski voi tuottaa tunteen omasta pienuudesta ja haavoittuvuudesta ja sen myötä niin vihan, pelon kuin nöyryyden kokemuksia. Eläimellisyys, aggressiivisuus tai toiseus erilaisuutena, vieraana ja käsittämättömänä, ovat epämiellyttäviä ja herättävät herkästi torjuntaa, minkä vuoksi toiseudet on haluttu sulkea länsimaisen totaliteetin ulkopuolelle. Niiden kohtaaminen näyttämöllä voi aiheuttaa allergisen reaktion, mutta kuten jo subliimin kohdalla tuli esiin, taide tarjoaa paikan, jossa toiseuden aiheuttamia reaktioita voi käsitellä turvallisesti. *New Karlebyn* vinksautanut, väkivaltainen mutta samaan aikaan ihmeellisen lämmin ja yhteisöllinen maailma tarjoaa väylän kohdata toiseus groteskin ambivalentissa tunnelmassa. Groteski tarjoaa mahdollisuuden tarkastella ihmisluonnon piileviä puolia ja kokeilla vaihtoehtoisia maailmanjärjestyksiä, jolloin kauhun tunne saa rinnalleen naurun ja karnevalismin vallattomuuden.<sup>347</sup> Se tarjoaa myös mahdollisuuden nähdä oma väistämätön kuolema yksilön tragedian sijaan osana maailmanruumiin jatkuvaa kiertokulkua.

#### 4.4. Kieli ja kommunikoinnin mahdollisuus

”Kyllä meidän elämän tarkoitus on pillun vonkaaminen.”<sup>348</sup>

Karnevalistisen kansan naurukulttuurin ominaisin piirre, ylevän alentaminen materiaalis-ruumiilliseksi, on jatkuvasti läsnä *New Karlebyn* kielessä. Karnevalistinen kieli on torikieltä, jota leimaavat tuttavallisuus, rivoudet, kiroukset ja manaukset sekä ulosteiden ja sukupuolielimien jatkuva läsnäolo ilmaisussa. Se on kieltä, jota kuullaan Shakespearen näytelmissä ja monissa muissa kansanomaisissa teatte-

---

347 • Maukola 2011, 150.

348 • Klemola ja Klemola 2011, 19.



rimuodoissa, jotka eivät alistu noudattamaan klassisen draaman tyyli-ihanteita. Bahtinin mukaan ”[k]arnevaalikielen kaikista muodoista ja symboleista huokuu muutoksen ja uudistumisen henki, tietoisuus siitä, että hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia.”<sup>349</sup> Kuvaus kertoo, millainen yhteys karnevalistisella kielenkäytöllä voi olla sanotun totalitarismiin ja miksi näen *New Karlebyn* kielessä paljon eettisiä mahdollisuuksia.

Yksi tärkeimmistä naurukulttuurin ominaisuuksista on sen tapa murtaa hierarkkiset asetelmat ja kyseenalaistaa hegemonia. Juhlatoirilla piispat ja narrit kohtaavat vapaana kaikesta virallisesta ja voivat puhutella toisiaan tavalla, joka ei muulloin ole mahdollista. Kaikki nauravat ja nauru on ”ylikansallista”.<sup>350</sup> *New Karlebyn* karnevalistisessa todellisuudessa eläimet, ihmiset ja niiden välimuodot ymmärtävät toisiaan ja puhuttelevat toisiaan vapaana lajirajoista tai muista hierarkioita synnyttävistä rakenteista. Edellisissä luvuissa esitetyt pohdinnat lajismien ja erilaisten hierarkkisten rakennelmien purkamisesta toistuvat siten myös näytelmän kielessä. *New Karlebyn* maailmassa juhliiva torikulttuuri on muuttunut ”juubassa” olevien henkilöhahmojen kohellukseksi, mutta vapaus, leikki, ”alapuoli” ja virallisen totuuden kyseenalaistaminen yhdistävät näytelmän kieltä ja kansan naurukulttuuria.

*New Karlebyn* kieltä ja sen mahdollisuuksia sanotun rikkomiseen voi tarkastella myös subliimille draamalle ominaisen metakommunikoinnin näkökulmasta. Näytelmä tekee näkyväksi ihmisten kyvyttömyyden kohdata ja ymmärtää toinen toisiaan kielen tasolla, kun tavalliset tutut sanat voivat merkitä toisille jotain muuta kuin mitä ne itselle merkitsevät. Toisen lähestymiseen liittyy riskejä väärinymmärtämisestä, haavoittamisesta ja haavoittumisesta. Erityisesti Kaulus on tietoinen kommunikaation rajoituksista ja on usein huolissaan siitä, että hänet ymmärretään väärin ja hän tulee vahingossa loukanneeksi

---

349 • Bahtin 2002, 12.

350 • Mt., 13.

toisen tunteita. Henkilöhahmojen välisten kommunikointiongelmien lisäksi näytelmä tuottaa katsojilleen nautintoa leikkimällä sanojen monimerkityksisyydellä ja sillä, että ne merkitsevät eri henkilöille eri asioita. Tässä kolme esimerkkiä sanoilla ja niiden merkityksillä leikitelystä:

PIANO: Meillä oli järkiavioliitto.

146

KAULUS: Nii että siinä ei mitään rakkautta ollu alunperinkään... olemassakaan. Just. Että semmonen avioliitto. No se ei ollu iso menetys.

PIANO: Oli siinä rakkautta. (tauko) Minoon aina rakastanu järkee.

Sikäli se tuntu hyvältä yhistemältä. Järki ja avioliitto.<sup>351</sup>

SIHTI: Tervetuloa aamupalapöytään Martti. Minoon nyt tässä sitten kasannu tätä aamupalapöytää.

PIANO: No siltä näyttää.

KAULUS: (*Sihdille*) Se on ilimiselevä aamupalapöytä. Jos minä laitan tähän vielä vähän ruokaa?<sup>352</sup>

AFRIKKA: Ja tämä teijän pullottama mies. (näyttää kodin putkimiestä) Tämä KODIN putkimies, pieninä annoksina, karvasta, niinku miehet onki, mutta lämmittää sitte kuitenkin niin mukavasti.<sup>353</sup>

Vaikka edellä siteeratut repliikit ovat lähinnä hauskoja ja oivaltavia sanaleikkejä, tuovat ne esiin myös sen, ettei ole olemassa yhteistä kieltä, jonka avulla ihmiset voivat välittää ajatuksiaan toisilleen luottaen toisen ymmärtävän viestin toivotulla tavalla. Toisaalta edellä lainatuissa repliikeissä käytetyissä käsitteissä, kuten aamupalapöytä tai järkiavioliitto, on häilyvyyttä, mutta se ei estä henkilöhahmojen välistä yhteisymmärrystä. Käytettyjen sanojen takana oleva ajatus, tai esimerkiksi Sihdin hyväntahtoinen ele, tuntuu välittyvän. Tätä

---

351 • Klemola ja Klemola 2011, 16.

352 • Mt., 23.

353 • Mt., 25.

voisi kutsua sosiaalisuudeksi Levinasin tarkoittamassa merkityksessä. Silloin ihmisten välinen yhteys ei merkitse tietoon ja tietämiseen perustuvaa yhteyttä vaan läheisyyttä, kasvokkain oloa ja astumista yhteisöön.<sup>354</sup> ”Oleellinen välitty”<sup>355</sup>, toteavat ilmeisen hämmentyneet hyeenat Kaulukselle tämän pitkän ja sekavan selityksen jälkeen. Sanottua tärkeämpää on sanominen.

147

Henkilöhahmot ovat korostetun ruumiillisia, jolloin kielikin tuntuu usein konkretisoituvan, muuttuvan totuttua enemmän materiaaliksi. Kodin putkimies on mies ja aamupalapöytä on pöytä. Koska Pianon kariutunut avioliitto aiheutti ”paskan kasautumista”, on eronnut Piano yltä päältä ulosteen peitossa. Tämä on Klemolalle ominaista ”surrealistista äärikonkretiaa”, termi, jolla hän on itse kuvannut teostensa realismia.<sup>356</sup> Se on myös yhteydessä naurukulttuurin kieleen, joka alentaa ylevän ja tekee käsitteellisestä tai ylevästä jotain materiaalista. Sanojen merkityksen muuttuminen ”äärikonkreettiseksi” tekee kielen näkyväksi, tuo esiin sanojen ja niiden viittauskohteen välisen suhteen sopimuksenvaraisuuden sekä havainnon sanan merkityksen mahdollisesta erosta minän ja toisen kielenkäyttötapojen välillä. Siten koko symbolinen järjestelmä asettuu uuteen valoon.

Näytelmän esittämä kysymys, voivatko ihmiset (ja eläimet) oikeasti ymmärtää toisiaan toistuu myös kysymyksenä subjektin itsensä ymmärtämisestä. Miten kieli toimii silloin, kun subjekti yrittää määritellä itseään tai ymmärtää omia tarpeitaan ja ajatuksiaan. Tuntuu kuin kieli ja sen käsitteet olisivat jatkuvasti liian kömpelöitä tavoittamaan henkilöhahmojen sisäiset maailmat ja heidän välisen vuorovaikutuksen. Piano jatkaa edellä siteerattua kertomustaan järkiavioliitosta näin:

PIANO: Mutta ku siinä järkiavioliitossa, johon minä hyvin voimakkaasti uskoin, ei näyttäny olevan mitään järkeä, nii minulta meni pikkuhilijaa usko koko järkeen ja sitä kautta

---

354 • Pönni 1996, 17.

355 • Klemola ja Klemola 2011, 31.

356 • Säkö 2012, 297. Klemolan varhaisten näytelmien yhteydessä hänen tyyliään on kutsuttu myös absurdiksi naturalismiksi, ronskiksi alatyyliseksi ja trash-estetiikaksi.

Kts. Seppälä ja Tanskanen 2010, 414.

usko myös OMAAN järkeen. Tätä nyt ei tän enempää varmaan tarvi enää jatkaa.<sup>357</sup>

Pianon kielenkäyttö ja sen avulla tehdyt ratkaisut elämässä ovat toimineet huonosti, kieli ei ole vastannut todellisuutta. Kielen suhde identiteettiin tulee esiin myös näytelmän tavassa nimetä henkilöihahmot. Sitä voi pitää eräänlaisena variaationa sanojen merkityksen häilyvyydestä sekä eri ihmisten kielenkäyttötapojen eroista. Nimen ja henkilön/henkilöihahmon välinen pysyvä suhde on itsestään selvä oletus, joka ei kuitenkaan toteudu *New Karlebyssä*. Martti Piano Larsson on vanhemmilleen Martti ja muille Piano. Euroloordi haluaa käyttää ihmisnimeä Harri Lömmarkki, joten esityksessä on hetkellisesti kaksi samannimistä hahmoa. Henkilöihahmot myös puhuvat toisistaan huolimattomasti: Arijoutsu on Sihdille Jousimies, Harri Lömmarkkia kutsutaan myös Harjaksi vastoin hänen omaa tahtoaan ja Arja Havakan nimi vääntyy useisiin muotoihin Ellin ja Pianon keskustelussa. Samalla tavalla kuin sanan ja sen viittauskohteen välinen suhde tuli edellä mainituissa esimerkeissä esiin, myös nimen ja sen viittauskohteen välinen suhde on epämääräinen ja vaihtelee eri henkilöiden välillä.

148

Metakommunikointi on korostuneesti esillä *New Karlebyssä* tekemässä kieltä ja kielenkäyttötapoja näkyviksi. Siten sen voi todeta tuovan esiin sanomisen aktin, joka voi rikkoa sanottua ja representaatiota. Näytelmän tapa leikkiä kielellä, tuoda sanoihin yllättäviä merkityksiä tai käyttää niitä totutusta poikkeavalla tavalla ei anna mahdollisuutta kielen koodin purkamiseen. Edellisessä alaluvussa toin esiin metamorfoosin kyvyn ei-sanoa sanottua, kun metamorfi toimii suljetun representaation sijaan ilmaisun kaltaisesti jättäen tilaa ja liikettä metamorfin ja sen viittauskohteen välille. Sama ilmiö on esillä läpi näytelmän myös kielessä ja erilaisissa kategorioissa, joihin näytelmä viittaa.

---

357 • Klemola ja Klemola 2011, 16.

Sukupuolet ja niiden representaatiot ovat yksi esimerkki näytelmän tavasta rikkoa tuttuja kategorioita. Täplähyeenat toimivat tässäkin hyvänä apuna, koska niiden sukupuoliroolit poikkeavat ihmisten hegemonisista rooleista. Täplähyeenat elävät matriarkaatisissa, naaraat ovat uroksia isompia, vahvempia ja aggressiivisempia, naarailla on penis, joka tosin ei sovellu siirtämiseen, ja naaraat parittelevat vain ei-aggressiivisten urosten kanssa.<sup>358</sup> Seuraava sitaatti, jossa naarashyena Afrikka purkaa turhautumistaan, antaa esimerkin näytelmän tavasta sekoittaa perinteisiä sukupuolirooleja.

AFRIKKA: Sepolla ei oo kohta työntekijöitä enää ollenkaan ku en minä pysty niitä täällä tappamatta kattoa. Minä en saa niistä apua enkä iloa. Ne viihtyy porukassa, nauraa toistensa jutuille, ja vonkaa minulta pillua. Ja kun minä sitä niille annan, ja hetken jotain yhteyttä koen välittömästi ku paneminen loppuu ne häipyvät takasi toistensa luo, ja yksin minä taas nikkaroin hyllyjä keittiöön ja kuuntelen ukkoporukan kusenlorinaa naurunseasta pihalta. Minä en aijo niitä enään tarvita en ees panemiseen minulla on oma muna (*kaivaa valtavan munan housuistansa*) minä panen tästälähin ite ittiäni ja kuuntelen Eva Dahlgreenia! (*uhoaa metrinen valtikka kädessäsä*)<sup>359</sup>

Repliikissä sekoittuu kulttuurissamme tunnistettava kuva naisesta, joka kokee olevansa vain miesten seksuaalisen tyydytyksen väline ja jää paitsi todellista rakkautta. Keittiö ja sisustaminen ovat myös feminiiniseen liitettyjä stereotyyppioita kun taas nikkarointi kuuluu maskuliinisen alueeseen samoin kuin väkivaltaisuus ja uhoaminen. ”Oma muna” ja toisaalta lesboikoni Eva Dahlgren tekevät kuvan sukupuoli-suudesta kirjavan. Repliikissä tiivistyvät monet tunnistettavat elemen-

---

358 • Klemola 2011, 4.

359 • Klemola ja Klemola 2011, 20.

tit, mutta niiden yhdistelmä luo siitä vieraan. Tuttujen ja vieraiden ja toisaalta tutturen mutta toisiinsa sopimattomien piirteiden välille syntyy liikettä.

Kategorioiden rikkoutuminen ja metakommunikointi horjuttavat subjektin tietoon ja samastumiseen perustuvan tulkintatavan. Realismille ominainen tulkinta keskeytyy, kun illuusio rikkoutuu ja sanotun sijaan sanomisen akti nousee esiin. Kun erilaiset kategoriat tai yksittäisten sanojen merkitykset horjuvat, lukija ja katsoja joutuu ymmälleen. Teoksen etiikkaa voi kuvailla tulkinnan keskeyttämiseksi. Kun katsoja tekee eheän tulkinnan teoksesta, hän kokee ymmärtävänsä sen ja mahdollisesti nauttii sen suomasta kauneuden kokemuksesta. Toiseuden kohtaaminen ei kuitenkaan salli tätä vaan toiseus keskeyttää katsojan nautinnon. Levinasin mukaan samalla keskeytyy subjektin itseriittäinen ja vastuuton esteettisen olemisen tapa.<sup>360</sup>

150

## 5 *Jotain toista.*

### *Henkilökohtaisen halun näyttämö*

---

151

Milja Sarkolan kirjoittama ja helsinkiläiseen Q-teatteriin vuonna 2015 ohjaama näytelmä *Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttämö* kuvaa hetero- ja homoseksuaalista halua ja sen ilmenemistä sosiaalisissa tilanteissa. Näytelmä rakentuu kohtauksista, jotka kuvaavat sen päähenkilöä, Naista, erilaisissa seksuaalisesti värittyneissä tilanteissa – joskus kotona oman puolison kanssa mutta useimmiten töissä, baareissa, elokuvissa tai muissa julkisissa tiloissa ja muiden kuin puolison seurassa. On teinien kannista hipelöintiä, aikuisten naisten keskinäistä seksiä, orgasmeja ja pylyyn panemista. Teksti on häkellyttävän suorasuora kuvatessaan himoja ja akteja ja toisaalta kuvatessaan myös seksuaalisuuteen kuuluvia vaikeita tilanteita, kuten estoja, torjuttuksi tulemistä tai vallankäyttöä. Intiimien ja usein häpeällisten tilanteiden vastaanottaminen julkisessa teatteritilassa on emotionaalisesti vaikeaa ja *Jotain toista* lisää vaikeutta kuvaamalla päähenkilön kirjailija-ohjaajan alter-egoksi. Mikä on totta ja mikä fiktiota? Mikä jotain siltä väliltä?

Edellisissä luvuissa toiseus viittasi toisiin ihmisiin, eläimiin, maapalloon – johonkin subjektin ulkopuolella olevaan. *Jotain toista* kääntää katseen suunnan ja tarkastelee, mitä toiseus merkitsee ihmisessä itsessään. Humanismin autonominen subjekti on jälleen kriisissä, kun rajat minän ja Toisen välillä hämärtyvät ja tiedostamattomat psyyken rakenteet astuvat mukaan kuvaan. Subliimi rajanylitys ei tapahdu niinkään suhteessa johonkin ylevään tai alhaiseen vaan rajat ovat ihmisten ja toisaalta ihmisen psyyken eri kerrosten välillä. Nämä rajat ovat tulkinnanvaraisia, joustavia ja läpäiseviä.

*Jotain toista* käyttää useita dramaturgisia keinoja, jotka tuottavat kysymyksen katsojan tulkintatavoista sekä katseesta teatterissa. Ana-

---

lysoin näitä keinoja tarkastelemalla näytelmää autofiktion, vastenkasvoja -teatterin, queerin sekä subliimin käsitteiden avulla ja pohdin, millaisia eettisiä ja poliittisia merkityksiä näihin dramaturgisiin strategioihin kytkeytyy. Kysymys kielestä ja representaatiosta, autenttisen ja aistimellisen suhteesta kulttuuriin ja sen käytäntöihin, on luvun keskeistä sisältöä. Lopuksi pohdin vielä teoksen metateatterillisiä piirteitä ja katsojan asemaa henkilökohtaisen halun näyttämön laidalla.

152

### 5.1. Toden ja fiktion leikki

Näytelmän *Jotain toista* päähenkilö on Nainen, jolla on paljon yhteistä Milja Sarkolan kanssa. Hän kirjoittaa näytelmää seksuaalisesta halusta ja ohjaa sitä, hänellä on puoliso ja lapsi, hänen isänsä ja veljensä ovat tunnettuja näyttelijöitä. Käsiohjelmassa ei kuitenkaan mainita teoksen omakohtaisuutta vaan päinvastoin kerrotaan teoksen syntyvaiheista tavalla, joka korostaa työryhmää. Q-teatterin nettisivuilla olevassa kuvauksessa kerrotaan vain esityksen teemoista. Yleisön ajatukset teoksen henkilökohtaisuudesta perustuvat siten tietoon, joka on peräisin Sarkolan haastatteluista, kritiikeistä ja Sarkolan edellisen teoksen *Perheenjäsenen* kohdalla käydystä julkisesta keskustelusta.<sup>361</sup> Monet myös tietävät tekijän kuuluvan teatterisukuun ja voivat pohtia, mikä suhde teoksen Veljellä ja jo *Perheenjäsenessä* tavatulla Isällä on todellisiin vastineisiinsa.

Lukuisten yhtymäkohtien sekä Sarkolan julkisuudessa antamien kommenttien perusteella tulkitseen *Jotain toista* -näytelmän edustavan autofiktion genreä, vaikka se ei toteuta lajityypin ensimmäistä tunnusmerkkiä – päähenkilön nimeämistä tekijänsä mukaan. Autofiktio lasketaan elämäkerrallisen kirjoittamisen genreen, mutta se myös poikkeaa perinteisestä (oma)elämäkerrasta<sup>362</sup>, koska sen suhde todellisuuteen on monimutkaisempi. Autofiktion henkilöhahmot ovat yhtä

---

361 • *Perheenjäsenen* käsiohjelmassa Sarkola kertoi norjalaisen Karl-Ove Knausgårdin autofiktiivisen teoksen *Taisteluni* (*Min Kamp* 2009) olleen hänelle merkittävä lukukokemus. Teos vakuutti hänet siitä, että ”näinkin voi kirjoittaa, siis näin avoimesti, omat haavat, viat ja noloudet paljastan”. Knausgårdin häpeämättömyys intiimien ja kiusallisten asioiden, kuten teinipojan seksuaalisen heräämisen sekä vaikean isäsuhteen ja alkoholismin käsittelyssä, teki Sarkolaan vaikutuksen ja rohkaisi kokeilemaan jotain samankaltaista teatterin lavalle. *Taisteluni* 1 julkaistiin suomeksi syksyllä 2011 ja sittemmin koko kuusiosainen sarja.

362 • Ranskalainen kirjallisuudentutkija Philippe Lejeune on luonut klassikon asemaan



aikaa todellisia ja fiktiivisiä korostaen sellaista käsitystä subjektista, joka ei ole ehjä ja kokonainen vaan fiktiivinen ja alati muuttuva rakennelma. Autofiktion henkilöhaamot tuovat usein esiin konstruktiivisuutensa ja osittaisen fiktiivisyytensä ja kerronta korostaa kertomista tekona, mikä tuottaa klassista elämäkertaa suuremman kuilun todellisuuden ja kerrotun välille. 1970-luvulla autofiktion käsitteen luonut Serge Doubrovsky on kuvannut sitä näin:

Unlike autobiography, which explains and unifies, which wants to get hold on and unravel the threads of someone's destiny, autofiction doesn't perceive someone's life to be a whole. It is only concerned with separate fragments, with broken-up chunks of existence, and a divided subject who doesn't coincide with him or herself.<sup>363</sup>

Elämäkerralliseen kirjallisuuteen liittyvä olennaisesti kysymys ihmiskuvasta, koska lajityyppi rakentuu kulttuurissa vallitsevien ihmiskuvien varaan. Ne ovat kulttuurisia representaatioita, jotka kertovat yksilöllisen elämän ohella myös siitä, millaisia subjekteja vallitseva kulttuuri sallii.<sup>364</sup> Elämäkerrallisia teatteriesityksiä tutkineet Sidonie Smith ja Julia Watson puhuvat samasta asiasta todetessaan: "The autobiographical is a performative site of self-referentiality where the psychic formations of subjectivity and culturally coded identities intersect and 'interface' one another."<sup>365</sup> Pirkko Saision autofiktiivistä tuotantoa tutkineen Päivi Koiviston luonnehdinnan mukaan autofiktion "voi ajatella yrityksenä omaelämäkerraksi subjektin kuoleman jälkeisenä aikana".<sup>366</sup> Se on 1900-luvun lopun ilmiö, joka korostaa minuuden konstruktiivisuutta sekä muistojen epäluotettavuutta.

---

nousseen autobiografisen teoksen määritelmän: "Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality." Hän tarkentaa vielä kirjailijan, kertojan ja henkilöhaamon välisen suhteiden olevan identtiset: "the author (whose name refers to a real person) and the narrator are identical – – the narrator and the principal character are identical". Lejeune 1989, 4. Lejeunen teoria ja määritelmä koskevat proosaa.

363 • Jones 2010, 176. Doubrovskyn sanat ovat peräisin hänen teoksensa *Laissé pour compte* (1999) takakansitekstistä. Englanninosa on ilmeisesti Jonesin.

364 • Hughes 1999, 2–4.

365 • Smith ja Watson 2002, 11.

366 • Koivisto 2011, 23.

Ranskalaiset Marguerite Duras, Roland Barthes ja jo edellä mainittu Doubrovsky ovat kirjoittaneet autofiktion klassikkoteoksia ja Doubrovsky myös vaikutusvaltaisen teoreettisen esseen *Autobiographie/Vérité/Psychoanalyse* vuonna 1988. Suomessa esimerkiksi Henrik Tikkasen, Christer Kihlmannin, Pentti Holapan, Anja Snellmanin (Kauranen) ja Pirkko Saision tuotannosta löytyy autofiktiivistä proosaa. Suomessa koettiin 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä elämäkerrallisten esitysten buumi,<sup>367</sup> mutta viime vuosina autofiktiiviset esitykset ovat yleistyneet. Niitä ovat tehneet Sarkolan lisäksi esimerkiksi Heini Junkkaala, Tuomas Timonen ja Paavo Westerberg. Myös Saara Turunen on kirjoittanut omakohtaisista lähtökohdista, mutta hänen teoksensa eivät edusta autofiktion genreä, koska niissä ei pyritä tuottamaan tunnetta todellisuuden läsnäolosta.

Elämäkerrallista kirjoittamista tutkineen Lea Rojolan mukaan minästä kirjoittaminen on yleistynyt sellaisissa historiallisissa vaiheissa, joissa yhteiskunta on käymistilassa ja perinteiset identiteetit asettuvat kyseenalaisiksi. Usein tähän liittyy positiivinen vapautuminen vanhoista rajoitteista, mutta samalla monet kokevat turvattomuutta tai vähintäänkin tarvetta itsereflektioon ja identiteettityöhön muuttuvissa olosuhteissa.<sup>368</sup> Autofiktion tutkija Elizabeth H. Jones on puolestaan todennut, että lajityypin tämänhetkinen suosio voi olla seurausta siitä, että viime vuosina on ilmestynyt taiteellisesti kunnianhimoisia autofiktiivisiä teoksia ja lisäksi lajityypistä on tehty tutkimuksia, jotka ovat osoittaneet sen taiteellisen potentiaalin. Aikaisemmin on suhtauduttu epäilevästi kaikkien (oma)elämäkerrallisten teosten kykyyn olla myös esteettisesti kiinnostavia, mutta sekä tutkimus että teokset ovat osoittaneet tämän olevan turha ennakkoluulo. Päinvastoin postmodernismia heijastelevana lajina autofiktio on tarjonnut mahdollisuuden etsiä ja kokeilla uusia muotoja ja ilmaisutapoja. Yksilöön keskittyvien kertomusten kautta on voitu kuvata johonkin tiettyyn paikkaan sijoittuvia kokemuksia ja toisaalta tuoda esiin ruumiillisuuteen

---

367 • Kts. Maukola 2011.

368 • Rojola 2002, 70, 78–79.

kuuluvaa tietoa sekä siihen kytkeytyviä ideologioita ja politiikkaa. Esimerkiksi Doubrovsky kuvaa omissa autofiktiivisissä teoksissaan fyysisesti ja siten myös seksuaalisesti heikoksi mielletyn juutalaisen miehen kokemuksia 1930-luvun Pariisissa, toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen sekä Pariisissa että New Yorkissa. Kysymys subjektin rakentumisesta sekä suhde kieleen ja ympäröivään kulttuuriin ovat tyypillisiä autofiktiolle.<sup>369</sup>

Paikallisuutta, ruumiillisuutta ja henkilökohtaisuutta korostamalla autofiktio voi tuottaa ihmis- ja maailmankuvaa, joka etääntyy Levinasin ja Lyotardin poliittisista kauhukuvista, totalitarismista ja universalismista, sillä autobiografia ja autofiktio ovat tyypillisesti ”marginalisoitujen subjektien”<sup>370</sup> teoksia. Doubrovskyn tavoin monet muut kulttuurin ”toisiksi” luokitellut, kuten naiset, homoseksuaalit tai kehittyvien maiden kansalaiset, ovat löytäneet elämäkerroista ja autofiktiosta väylän ilmaista omia kokemuksiaan.<sup>371</sup> Sarkola on kertonut motiiveistaan kirjoittaa *Jotain toista* Image-lehden haastattelussa näin:

Teatterin tekeminen on tietynlainen tilanraivaus, tehdä näkyväksi jotain, missä kokee olevansa vähän yksin tai marginaalissa, homoseksuaalina ja naisena. Haluan tehdä näkyväksi kokemuksia ja ihmisryhmiä, jotka eivät ole sitä päätarinaa. Turhaudun aika usein miesten maailmasta, miesten tarinoista, heteromaailmasta tai siitä, miten heterot kertovat homoseksuaalisuudesta. Voimakkaimmat tunnesyyt tulevat sieltä, syvästä ohituksen tunteesta.<sup>372</sup>

Maria Kurdin mukaan teatterin tarinankertojan identifioituminen selkeästi johonkin marginaaliseen ryhmään tekee tarinasta sekä henkilökohtaisen että poliittisen, koska se tuo esiin sen, että representaatio on tuotettu tietystä kulttuurisesta asemasta käsin. Siten marginaalisten subjektien tuottamat tarinat voivat laajentaa valtavirran luomaa näkökulmaa, joka on aina sidoksissa vallassa oleviin ideologisiin positioihin

---

369 • Jones 2007, 18, 89–95.

370 • Tämä on Elisabeth Bellin käyttämä termi, jolla hän viittaa niihin subjekteihin, jotka eivät mahdu perinteisiin länsimaisiin käsityksiin. Kts. Heddon 2008, 3.

371 • Jones 2007, 18, 89–91.

372 • Saario 2015.

sekä konventionaalisiin näkemyksiin.<sup>373</sup> Samaa tarkoitusta palvelee myös autobiografisten teosten tapa asemoida kuvattu subjekti johonkin paikkaan ja yhteiskunnalliseen asemaan.<sup>374</sup> Kokemukset ovat henkilökohtaisia mutta tiukasti sidottuja myös sosiaaliseen ympäristöön ja laajemmin yhteiskuntaan. *Jotain toista* noudattaa tätä autofiktio konventiota ja tuo ympäröivän todellisuuden voimakkaasti esiin. Nainen elää Helsingissä ja tapahtumapaikat nimetään tarkasti esimerkiksi kertomalla, millä kadulla Naisen tapaama mies asuu: ”Hän asuu tyttöystävänsä kanssa Kalevankadulla, siinä Nankingiä vastapäätä”.<sup>375</sup> Puhutaan Mankkaasta ja Töölönlahdesta, Iso Roobertinkadusta ja muista tunnistettavista, todellisista paikoista. Näytelmän ja katsojien todellinen fyysinen ympäristö sulautuu toisiinsa ja tekee näytelmän maailmasta katsojalle läheisen. Todellisuussuhdetta luodaan myös keskustelemalla teatterista todellisten näyttelijöiden kautta, mikä korostaa teosten henkilöhahmojen ja katsojien maailman olevan sama.<sup>376</sup>

Dobrovskyn luonnehdinnan mukaan autofiktio käyttää fiktiota kehyksenä, jonka sisällä voi kertoa elämäkerrallisia tapahtumia. Dobrovskylle fiktio toimii siten, että se täydentää muistin aukkoja. Tarkoitus ei siten ole käyttää fiktiota vapaasti ja esimerkiksi luoda uusi ja uljas elämä teoksen päähenkilölle, vaan välttää valheellisuus, jonka ehjä kokonaisuus ja virheettöminä esitetyt muistot tuovat mukanaan. Fiktiivisyys tuo esiin sen, että kirjailijan, kertojan ja päähenkilön välillä on aukkoja ja kertomus on kirjailijan luoma, valitsema ja manipuloima.<sup>377</sup> Sarkola on kuvannut oman teoksensa suhdetta fiktion näin:

Rajaus tekee materiaalista fiktiota. Myös näyttämö synnyttää fiktion. Olen kirjoittanut *Jotain toista* -tekstin niin, että kaikki sen henkilöt ovat tietoisia näyttämöllä olostaan. Jokaisella on joku suhde näyttämöön ja kulloiseenkin kohtaukseen. Se tekee tilanteesta toisenlaisen kuin todellisen elämän tilanteet. Se tekee siitä fiktiivisen.<sup>378</sup>

---

373 • Kurdi 2010, 104.

374 • Heddon 2008, 2.

375 • Sarkola 2015, 26.

376 • Sarkolan itse ohjaamassa esityksessä leikittiin teoksen ja todellisuuden välisellä suhteella viittaamalla myös näyttelijöiden henkilökohtaisiin suhteisiin, mutta sellaisella tavalla, joka ei liity autofiktioon. Kun Nainen keskustelelee Veljen kanssa naiskoomikoista, Tommi Korpelan näyttämällä Veli kehui Elina Knihtilää – Korpelan vaimoa. Suuri osa Q-teatterissa nähdyin esityk-

Lukijoilla on kuitenkin taipumus unohtaa teoksen fiktiivisyys ja vastaanottaa se totuutena, kuten on elämäkertojen yhteydessä oppinut. Elämäkerrallisen kirjoittamisen tutkijan Philippe Lejeunen mukaan omaelämäkerrallinen teos ehdottaa joko suoraan tai epäsuorasti lukijalle sopimusta, joka syntyy siitä tavasta, millaiseksi teksti ilmaisee tekijän, kertojan ja päähenkilön välisen suhteen. Autobiografian sopimuksen mukaan kertomus viittaa todelliseen ihmiseen ja kertoo tämän tarinan mahdollisimman totuudenmukaisesti ja lukija lukee tarinaa siihen uskoen. Lejeunen mukaan autobiografia edellyttää sekä kirjailijalta että lukijalta suurempaa henkilökohtaista panostusta kuin fiktiivinen teos. Siten autobiografia tarkoittaa yhtä paljon lukemisen kuin kirjoittamisen tapaa.<sup>379</sup> Vaikka autofiktio suhtautuu todellisuuteen ja rehellisyyteen perinteistä elämäkertaa monimutkaisemmin, perustuu myös autofiktion lukeminen pitkälti ajatukseen tekijän rehellisyydestä. Autofiktion tutkijat ovat todenneet, että teoksen todellisuussuhde toimii kuin viettelijä, joka kutsuu lukijat kritiikittömään ja luottavaiseen lukutapaan.<sup>380</sup> Eikä viettely ole vaikeaa. Lea Rojola on kuvannut yleisön, ja erityisesti median, olevan itsepintainen halusaan vastaanottaa tarinat totuutena niiden kirjoittajasta jopa kirjailijoiden vastustelusta huolimatta.<sup>381</sup>

Sarkola on julkisuudessa puhunut teoksensa henkilökohtaisista lähtökohdista mutta todennut myös lopullisen teoksen etäännyneen hänen persoonastaan: ”Ajattelen, että kerron tekstissäni itsestäni avoimesti ja paljastavasti, mutta teen niin paljon valintoja matkan varrella, etten koe paljastuvani lopullisessa näytelmässä”. Sarkola myös totesi samassa yhteydessä, ettei hänen tarkoituksenaan ollut kirjoittaa ensisijaisesti elämäkerrallista teosta vaan tutkia ihmisten sosiaalista käyt-

---

sen katsojista todennäköisesti oivalsi viittauksen ja vitsin, ovathan Korpela ja Knihtilä toimineet Q-teatterissa vuosia ja molemmat ovat myös elokuvista ja televisiosta tuttuja suuren yleisön suosikkeja. Toinen viittaus tosielämän sukulaisuuteen löytyy kohtauksesta, jossa Nainen käy puolisensa kanssa parisuhdeterapeutilla ja he toteavat, että terapeutti olisi varmasti ihana äiti. Puoliso näytteli Emmi Parviainen, joka on terapeuttia näytelleen Sanna-Kaisa Palon tytär.

377 • Jones 2007, 96.

378 • Nyberg 2015.

379 • Lejeune 1989, 13–14, 29–30. Kts. myös Jones 2007, 92–93.

380 • Jones 2007, 96–98.

381 • Rojola 2002, 74–77.

täytymistä.<sup>382</sup> *Jotain toista* ei väitä kertovansa Milja Sarkolasta, eikä se ole edes elämäkerta vaan näytelmä halusta. Yleisölle ei pyritä luomaan ehjää kuvaa, jossa tekijä, kertoja ja henkilöhahmo(t) sulautuisivat toisiinsa, vaan hahmojen suhde toisiinsa ja ylipäätään teoksen suhde todellisuuteen problematisoidaan. Kertojan epäluotettavuus tulee ilmi esimerkiksi silloin, kun muistoissa mukana olevat henkilöt, kuten Veli tai Toinen nainen, keskeyttävät tarinan ja ilmaisevat muistavansa tilanteen toisin tai kyseenalaistavat, onko sitä edes tapahtunut. Kyse voi olla tahallisesta valehtelusta tai siitä, että muistot ovat ajan saatossa vääristyneet ja alkuperäinen kokemus on saavuttamattomissa. Siten *Jotain toista* ruokkii katsojien luontaista uteliaisuutta mutta kiusoittelee samalla yleisöään antamalla ymmärtää, ettei nähty kuitenkaan ole totta. Naisen keskustelu puolisonsa kanssa kuvaa hyvin, miten ambivalentisti teos suuntautuu todellisuuteen:

TOINEN NAINEN: Mä tiedän miten sä toimit. Mä luen sieltä näyttämöltä kaiken sen, mikä sun mielessä tällä hetkellä liikkuu.

NAINEN: –

TOINEN NAINEN: Myönnä nyt, kun kerran aina olet niin rehellinen.

NAINEN: Väitän olevani. Eihän se tarkoita, että oikeasti olisin.<sup>383</sup>

Näytelmän lopussa Nainen keskustelelee jälleen asiasta puolisonsa kanssa:

TOINEN NAINEN: En mä halua puuttua mihinkään. Tulee vain vähän surullinen olo siitä, miten sä käytät meidän elämää.

NAINEN: Niin, niin.

TOINEN NAINEN: Siitä, että sä olet sellainen. Sun täytyy tehdä se.

NAINEN: Ymmärrän. Vaikka mä ajattelen, etten mä kerro kenestäkään muusta kuin itsestäni.

TOINEN NAINEN: Onhan siinä ihan suoria sitaatteja.

NAINEN: On, on. Totta.<sup>384</sup>

---

382 • Nyberg 2015.

383 • Sarkola 2015, 13.

384 • Mt., 73.

385 • Helsingin yliopiston teatteritieteen opiskelijoille pitämälläni Suomalainen nykydraama -kurssilla vuonna 2016 opiskelijat kertoivat lukeneensa ja katsoneensa näytelmää *Jotain toista* omaelämäkerrallisuuden kautta ja pohtineensa muun muassa keitä näyttä-

Vaikka esityksessä kerrottujen tapahtumien suhde todella tapahtuneeseen on epäselvä, jo ajatus siitä, että jokin voi olla totta, muuttaa katsojan tapaa olla suhteessa esitykseen.<sup>385</sup> Deirdre Heddon onkin todennut: "That I believe that something has happened -- does place my experience of the theatrical event into a different emotional register. The 'real', even if intellectually understood as contingent, nevertheless retains its pull --".<sup>386</sup>

Elaine Aston on käyttänyt ilmaisua "yearning to know" kuvatessaan elämäkerrallisen teatteriesityksen katsomista.<sup>387</sup> Perinteinen elämäkerta voi tarjota tunteen siitä, että katsoja saa kohdata autenttisen ihmisen ja saa tästä uutta tietoa, mutta autofiktio horjuttaa tätä tunnetta. Se synnyttää halun tietoon, mutta myös kyseenalaistaa tiedon mahdollisuuden. Todellisuus on jatkuvasti läsnä katsomiskokemuksessa, mutta se myös pakenee tuottaen ambivalenttia huojuntaa ja jatkuvaa liikettä fiktion ja todellisuuden välille. Autofiktiota tutkinut Alex Hughes on kuvannut autofiktiota näin: "Autofiction, in short, is a narrative practice whose immersion in generic undecidability shields its practitioners from the identifying, knowledge-seeking, would-be-classificatory, power-imbued lectorial gaze".<sup>388</sup> Hughesin sanavalinnat paljastavat, miksi autofiktiolla on myös mahdollisuuksia eettisyyteen levinaslaisessa hengessä. Elämäkerrallisen teoksen lukijat, ja teatterissa katsojat, haluavat tietää, mutta autofiktio suojaa tekijäänsä. Siinä teosten voi ajatella sekä herättävän tiedonjonon että muistuttavan katsojia tietämisen mahdottomuudesta. Teos pakenee katsojan määrittely-yrityksiä ja päähenkilön kokemusten suhde todella tapahtuneeseen jää epäselväksi. Katsojan pyrkimykset totalisoivaan, tietoa janoavaan katseeseen aktivoidaan mutta tehdään saman tien tyhjiksi.

Autofiktio on tyypillisesti myös tunnustuksellista kirjallisuutta tai teatteria. Rojolan mukaan erityisesti 1990-luvulla alkanut elämäkertakirjoittamisen buumi on suosinut tunnustuksellisuutta ja suora-

---

möllä nähdyt henkilöahmot todellisuudessa ovat. Vaikka opiskelijat suhtautuivat huvittuneesti omaan uteliaisuuteensa, kertovat kommentit kuitenkin todellisuuden voimakkaasta läsnäolosta vastaanottokokemuksessa.

386 • Heddon 2008, 10.

387 • Aston 2004, 62.

388 • Hughes 1999, 113. Vrt. Koivisto 2011, 50–51.

naisten paljastusten tekemistä. Aikaisempi häveliäisyys esimerkiksi seksuaalisten suhteiden kuvaamisessa on muuttunut lukijoiden – tai median – himoksi saada lukea intiimejä paljastuksia. Tunnustuksellisuus on kuulunut elämäkerralliseen kirjoittamiseen aina 1600-luvun uskonnollisten pohdiskelijoiden kirjoituksista lähtien, mutta 1960-luvulta alkaen psykoanalyysi ja sen käytännöt ovat alkaneet näkyä minämuotoisessa kirjallisuudessa.<sup>389</sup> Kirjailija avautuu yleisölleen kuin psykoanalyysin potilas terapeutilleen<sup>390</sup> paljastaen traumojen, vietien ja unikuvien yksityisyyden.

160

*Jotain toista* jatkaa tätä traditiota laittamalla Naisen kertomaan hyvin intiimejä muistoja, unia ja fantasioita. Koko näytelmää leimaa tunnustuksellisuus ja siihen sisältyvä (illuusio) avoimuudesta ja autenttisuudesta. Katsojan kannalta tilanne on ambivalentti. Hänelle tarjotaan sama asema kuin terapeutille, ja tässä asemassa hänellä on suuri valta. Koivisto on Michel Foucault'n jalanjäljissä tuonut esiin sen, että terapeutin on tarkoitus auttaa ja parantaa, mutta samalla hänellä on valta antaa diagnoosi ja määritellä ”normaalin” rajat. Tilanteessa valta ei ole tunnustuksen tekijällä vaan sen vastaanottajalla, joka antaa tuomionsa oman tulkintansa perusteella.<sup>391</sup> Henkilökohtaisuuksia paljastava taiteilija ottaa saman riskin kuin terapiaan tuleva potilas asettaessaan intiimit muistonsa katsojien arvioitavaksi. Reagoivatko katsojat hyväksyvästi vai saako taiteilija ”hullun” ja ”epänormaalin” tai vähintäänkin Suomessa usein käytetyn terapiataiteilijan leiman?<sup>392</sup> Autofiktio on lajina omaelämäkertaa armeliaampi, koska sen ambivalentti ja epäselvä suhde todellisuuteen tarjoaa suojan tekijälleen, kuten Hughes edellä kuvasi. Näin ymmärrettynä autofiktio voi tulkita olevan yksi keino horjuttaa yleisön vakiintuneita katsomistapoja herättäessään kysymyksiä ymmärtämiseen ja tulkintaan liittyvästä vallankäytöstä. Katsojalle ikään kuin tarjotaan analyytikon valta, mutta teoksen fiktiivisyys myös kyseenalaistaa sen.

---

389 • Rojola 2002, 91–93. Smith ja Watson ovat todenneet 2000-luvun alussa elävänsä tunnustamisen aikakaudella. Tunnustamiseen liittyy heidän mukaansa ajatus autenttisuudesta, jota pidetään nyt suuressa arvossa. Smith ja Watson 2002, 3.

390 • Janne Kurki on kommentoinut kirjallisuuden ja psykoanalyttisen käytännön yhtäläisyyksiä ja eroja, kts. Kurki 2004, 10–11. Kts. myös Koivisto 2011, 47–48.

391 • Koivisto 2011, 50.

392 • Esimerkiksi Saara Turunen on todennut, että oman itsen kuvaamiseen teatterissa sisältyy aina riski tulla tuomituksi terapiataiteilijaksi. Turunen 2012, 117.



Katsojan ei kuitenkaan tarvitse lähestyä näyttämön henkilöitä terapeutin analyttisellä asenteella. Elaine Astonin mukaan omaelämäkerrallinen teos houkuttelee katsojat myös omien muistojensa pariin ja fragmentaarinen rakenne antaa tilaa katsojan omille muistoille.<sup>393</sup> Tämä voi tarjota mahdollisuuden eettiselle kohtaamiselle, jossa subjekti havaitsee Toisen haavoittuneisuuden omien haavojensa tai traumojensa vuoksi. Tämä tulkintamalli liittyy Levinasin käsitykseen traumasta ja eettisestä subjektista. Levinas käyttää trauman käsitettä kuvatessaan, kuinka Toisen kohtaaminen voi olla väkivaltaista ja haavoittavaa. Tämän ei tarvitse tarkoittaa sellaista väkivallantekoa, mitä arki ajattelussa liitetään traumoihin, vaan trauma syntyy, kun subjekti kohtaa äärettömän toiseuden ja tämän ilmaiseman loputtoman vastuun vaatimuksen. Subjekti jää ikään kuin Toisen panttivangiksi ja menettää itsensä herruuden, kun Toinen puhuttelee subjektia. Alfordin toiseuden kohtaamisesta käyttämä ilmaisu ”breaking me open”<sup>394</sup> tuntuu kuvaavalta, koska se sisältää tilanteen väkivaltaisuuden mutta antaa mahdollisuuden myös myönteiseen avautumiseen pois yksityisestä ja yksinäisyydestä kohti maailmaa. Jopa hellä ja hyvää tarkoittava kosketus voi tuntua väkivaltaiselta teolta, kuten Nainen kuvaa kertoessaan, mitä oman puolison kosketus hänessä aiheuttaa:

PARISUHDETERAPEUTTI: Yritä kuvailla, mitä siinä hetkessä tapahtuu, kun hän koskee sua?

NAINEN: Aika äkkiä saattaa tulla sellainen olo, etten pysty liikkumaan. Ahtaan paikan kammo tavallaan.

PARISUHDETERAPEUTTI: Miltä se tuntuu, kehossa?

NAINEN: Jäykistyn. Koen, että multa vaaditaan jotain.

PARISUHDETERAPEUTTI: Mitä sulta vaaditaan?

NAINEN: Läsnaoloa kai. Kohtaamista. Pysähtymistä. Mä en tiedä, mistä se tulee, se tarve mennä pois.<sup>395</sup>

---

393 • Aston 2004, 62.

394 • Alford 2002, 28.

395 • Sarkola 2015, 42.

Teoksessa *Jotain toista* subjektin suhde Toiseen on usein vaikea ja jos-  
sain määrin myös väkivaltainen, joten levinaslaisittain ymmärretyn  
trauman käsitteen käyttäminen ei tunnu liioitellulta. Näytelmässä ei  
esitetä kauniita lapsuusmuistoja ja romanttisia tai liikuttavia ensiko-  
kemuksia vaan useimmiten tilanteita, joihin liittyy kipua, nöyryytyk-  
siä, estyneisyyttä, torjutuksi tulemista ynnä muita emotionaalisesti  
vaikeita tilanteita. Simon Critchley kuvaa levinaslaista traumaa ja sen  
vaikutusta subjektiin näin:

162

Under the effect of traumatism of persecution, the deafening shock  
or the violence of trauma, the subject becomes an internally divided  
or split self, an interiority that is radically non-self-coincidental, a ga-  
ping wound that will not heal, a subject lacerated by contact with an  
original traumatism that produces a scarred interiority inaccessible  
to consciousness and reflection – <sup>396</sup>

Trauman luonteeseen kuuluu se, että sitä ei voi palauttaa representaa-  
tioon tai tuoda tietoisuuden alueelle, vaan se ilmenee jossain tiedon,  
tietoisuuden ja intention tuolla puolen. Trauma on subjektissa, mutta  
siihen ei ole suoraa pääsyä, joten se jakaa subjektin.<sup>397</sup> Terapianäkökul-  
masta tilanteessa voisi olla jotain sairaalloista, mutta Levinasin mu-  
kaan trauma ei tee subjektista sairasta vaan kykenevän eettiseen suh-  
teeseen Toisen kanssa. Critchley selittää asian näin:

The other, which resists my attempts at comprehension, is presented  
to me in a scream that recalls me to the memory of my own scree-  
ming, my own trauma, my own 'pre-historic' experience of pain, an  
archaic memory laid down in relation to my first satisfying/hostile  
object – and allows me to understand the other insofar as their sc-  
reaming recalls me to my own memory of my own painful affect. The

---

396 • Critchley 1999, 194.

397 • Levinas 2013, 111; Eagleton, 225–227.

important point here is that ethical subjectivity is constituted in the traumatic memory of wounding.<sup>398</sup>

163 Voisiko autofiktiivisen, tunnustuksellisen teatterin katsoja olla haa-voittunut eettinen subjekti? Katsoja, joka ei tarkastele kohtaamiaan henkilöhahmoja analyytikon tavoin diagnosoiden, vaan kohdaten haavoittuneen Toisen ja kuulemalla tämän ”huudon”? Jos katsoja menee mukaan Astonin kuvaamalla tavalla liittämällä myös omia muistojaan Naisen kuvaamiin tilanteisiin ja antaen teoksen kutsua esiin traumaattisia tai muuten vaikeita muistoja, voi hän päätyä varsin lähelle Levinasin kuvaamaa eettisyyttä. Helena Grehanin kuvaus teatteriesityksen aistimellisesta, ruumiillisesta vastaanotosta, jossa katsojan omat toiveet, kivut ja traumat asettuvat vuorovaikutukseen teoksen kanssa, tuntuvat tärkeiltä juuri tämän teoksen kohdalla:

The experience of seduction and estrangement (for example) results from the complex bodily responses elicited by a work for spectators. It is an experience that is not finite, is often difficult to describe in language, and is about the ways in which each individual spectator negotiates his or her vulnerability, exposure, sadness, trauma, despair as well as joy, warmth, exhilaration and hope in responses (where discernible) of other spectators.<sup>399</sup>

Jos katsoja antautuu teokselle, altistuu hän kohtaamaan myös torjuttuun toiseuden, tai sen jäljen, omassa itsessään. Silloin kommunikointi tapahtuu tietoisesti lisäksi myös sen tuolla puolen, esitietoisessa, eettisen subjektin alueella. Juuri ruumiillisuuden, aistimellisuuden, haavoittuvuuden ja eroottisuuden vuoksi ihminen, ja tässä tapauksessa teatterin katsoja, voi kohdata Toisen eettisesti.<sup>400</sup>

---

398 • Critchley 1999, 210.

399 • Grehan 2009, 14.

400 • Critchley 1996, 30; Jokinen 1999, 98.

## 5.2. Subjekti, halu, etiikka

Autofiktio-  
tunnustuksellisuus on viime vuosikymmeninä liittynyt psykoanalyysin käytäntöihin sekä sen ihmiskuvaan.<sup>401</sup> Erityisesti kysymykset kielen ja subjektin välisestä suhteesta, visuaalisuudesta ja ruumiillisuudesta ovat teemoja, jotka yhdistävät psykoanalyysiä ja autofiktioita.<sup>402</sup> Myös Sarkola on viitannut psykoanalyysiin kertoessaan psykoanalyytikko Jacques Lacanin ajatusten halusta olleen merkityksellisiä *Jotain toista* -näytelmälle. Sara Nyberg haastatteli Sarkolaa ja kirjoitti:

164

Sarkola muistelee psykoanalyytikko Jacques Lacanin määritelleen, että halu ilmenee aina suhteessa poissaolevaan, johonkin, mitä itsellä ei ole. Toiseen kohdistuessaan se myös ilmenee samaistumisena toisen haluun. Silloin haluaa jotain, mitä joku toinenkin haluaa. Tämä mekanismi vaikuttaa meihin myös parisuhteessa. Nimi *Jotain toista* viittaa juuri tähän.<sup>403</sup>

Tässä alaluvussa pureudun tarkemmin Lacanin halun käsitteeseen ja tulkitsen, miten se näkyy näytelmässä. Lacanin teorian tuominen osaksi Levinasin filosofiasta ponnistavaa tutkimusta ei ole yksinkertaista mutta silti houkuttelevaa, koska molemmat filosofit pitävät järjen ja tietoisuuden tuolla puolen olevaa esitietoista/tiedostamatonta merkittävänä osana subjektia ja tuovat esiin aistimellisten ja ruumiillisten kokemusten merkityksen.<sup>404</sup> Molemmat myös sijoittavat eettisen subjektin tietoisuuden tuolle puolen, mutta tekevät lopulta varsin erilaiset johtopäätökset subjektista ja etiikasta. Levinas on korostanut oman filosofiansa eroa psykoanalyysiin ja erot tulevat painottumaan myös omassa luennassani, mutta esimerkiksi Terry Eagleton ja Simon Critchley ovat nähneet teorioissa olennaisia yhtäläisyyksiä. *Jotain toista* näytelmän analyysissä Levinasin ja Lacanin teorioiden törmäyttäminen tuottaa jännitteisen tulkinnan, jossa Lacan tuo poliittista särmää ja ristivetoa levinaslaiseen kohtaamiseen.

---

401 • Koivisto 2011, 74.

402 • Jones 2007, 209–210.

403 • Nyberg 2015.

404 • Eagleton, 223.

405 • Kurki 2004, 28–30. *New Karlebyn* yhteydessä esiin tullut Derridan kissa-pohdinta liittyy Levinasin lisäksi hänen vastaukseensa Lacanille ja tämän psykoanalyttiselle teorialle. Der-

Tämän tutkimuksen teeman kannalta kiinnostavin yhtymäkohta Levinasin ja Lacanin välillä on heidän tapansa kyseenalaistaa humanismin autonominen ja rationaalinen ihmiskuva. Kuten *New Karlebyn* analyysin yhteydessä tuli ilmi, Levinasin subjekti ei ole autonominen vaan relationaalinen. Subjekti syntyy suhteessa Toiseen, joten toisesta tulee olennainen osa subjektia. Siten etiikka ei merkitse ontologisen subjektin tekemiä valintoja, vaan suhde toiseen on olemassa subjektissa itsessään jo ennen tämän kykyä arvioida ja tehdä päätöksiä. Eettisyys suhteena toiseen on siten jatkuvasti läsnä subjektissa. Myös Lacanin teoriassa subjekti syntyy suhteessa Toiseen, ensin niin sanotussa peilivaiheessa vertaamalla ja samastumalla imaginaariseen toiseen ja sitten symbolisen järjestelmän kautta suhteessa ”isoon Toiseen”, siis kieleen, kulttuuriin ja ”Isän lakiin”. Identiteetti syntyy imaginaarisessa rekisterissä, kun noin 6–16 kuukauden ikäinen lapsi näkee itsensä toisten katseissa ja vertaa itseään ympäröiviin ihmisiin. Lapsi myös ymmärtää peilissä näkyvän kuvan itsekseen ja samastuu tähän kuvaan – siis johonkin itsensä ulkopuolella olevaan, jota hän voi katsoa kuin ulkopuolinen. Imaginaarinen luo pohjan identiteetille, mutta varsinainen subjekti syntyy vasta symbolisessa rekisterissä, kun lapsi oppii toimimaan kielen ja kulttuurin sääntöjen mukaisesti suhteessa Toiseen, josta tulee merkittävä osa hänen psyykkistä rakennettaan.<sup>405</sup>

Symbolisen järjestelmän olennainen piirre on ero, koska jokainen merkki saa merkityksensä vain eron kautta suhteessa toisiin merkkeihin.<sup>406</sup> Symbolisessa rekisterissä myös lapsi astuu erojen järjestelmään, jolloin imaginaarisen täyteys muuttuu eroksi ja puutteeksi, kun lapsen on luovuttava duaalisesta suhteesta hoitajaansa ja astuttava osaksi symbolista järjestelmää. Lacan kuvaa halun syntyä tarpeen ja vaateen käsitteiden avulla. Vauva kokee ruumiinsa impulsseja, esimerkiksi nälkää tai kylmyyttä, ja tarvitsee siten jotain ymmärtämättä itse, mitä tarvitsee. Häntä hoitava aikuinen vastaa hänen tarpeeseensa ja samalla

---

ridan essee ”And say the Animal Responded” on vastaus Lacanin vuonna 1953 kirjoittamaan artikkeliin ”The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis”, jossa Lacan esittää ihmisen ja eläimen välisen eron johtuvan siitä, että eläimellä ei ole pääsyä symboliseen järjestelmään. Derrida 2008b.

406 • Lacanin kielikäsitys perustuu Saussuren kieliteoriaan, mutta Lacan näkee merkitsijän ja merkityn välisen suhteen liikkuvana ja painottaa suljetun järjestelmän sijaan kulttuurin dynaamista vaikutusta. Kts. lisää Kurki 2004, 22–26.

artikuloi sen tuomalla vauvan vaateen symboliseen rekisteriin: ”sinulla on nälkä, ota maitoa”. Siten aikuinen määrittelee, mitä vauvan vaade sisälsi. Sosiaalistumisen myötä varsinaiset tarpeet väistyvät mutta edelleen isompi lapsi ja aikuinen toimii vastaavalla tavalla ikään kuin kysyen toiselta halunsa kohdetta ja sen täyttämistä. Kun vauvan ja häntä hoitavan aikuisen symbioottinen suhde rikkoutuu ja kulttuuri, tai ”isän laki”, velvoittaa lapsen osallistumaan symboliseen järjestelmään, joutuu lapsi myös luopumaan kokemuksesta, että maailma on lasta varten ja tyydyttää tämän tarpeet. Tämä puute synnyttää halun, joka ei koskaan voi saada täyttymystä. Lacanin teoriassa halu, ihmisen kaikkein yksityisin ja intiimein, syntyy symbolisen järjestelmän tullessa osaksi subjektia. Siten se on lähtöisin ulkopuolelta, kielestä ja kulttuurista. Biologinen tarve on halun taustalla, mutta Lacan kuitenkin erottaa tarpeen ja halun liittämällä halun symbolisen järjestelmän rooliin subjektin synnyssä.<sup>407</sup>

Levinas tekee saman jaon tarpeen ja halun välillä, mutta ”halu” merkitsee hänellä ja Lacanilla eri asioita (molemmilla *désir*). Lacanin halu palautuu subjektiin itseensä kun taas Levinas korostaa sen olevan intentioista vapaata suuntautuneisuutta kohti ääretöntä toiseutta. Levinasin halu tarkoittaa olemista suhteessa Toiseen siten, että Toinen säilyttää toiseutensa. Levinas kuitenkin jakaa Lacanin ajatuksen siitä, että halu syntyy suhteessa Toiseen ja on lähtöisin Toisesta. Siten se ei voi koskaan saada täyttymystä. ”Toinen” kuitenkin merkitsee heille eri asioita – Lacanille symbolista järjestelmää ja Levinasille ääretöntä toiseutta, toisen kasvoissa havaittavaa ”häneiden jälkeä”. Toinen on Lacanille mitä suurimmassa määrin poliittinen kun taas Levinasin teoriassa Toinen on irrallinen poliittisesta (mutta Toinen kohdataan poliittisessä kontekstissa).

Lacanin subjekti on jatkuvassa projisointien ja reflektointien synnyttämässä vuorovaikutuksessa toisten ihmisten ja ympäristönsä

---

407 • Kurki 2004, 81–83. Esa Kirkkopelto analysoi kiinnostavasti lacanilaisen subjektin suhdetta dekonstruktioon, teatteriin ja näyttelijäntyöhön. Kts. Kirkkopelto 201078–84.

kanssa. Fred C. Alford kuvaa tiedostamattoman luomaa dynamiikkaa ihmissuhteissa kolmen keskeisen mekanismin kautta: ”our mind transforms new relationships into old ones (transference), others into parts of ourselves (introjections), and parts of ourselves into others (projection)”.<sup>408</sup> Sarkolan näytelmän Nainen tuntuisi tekevän tätä kaikkea tavassaan olla yhdessä toisten kanssa. Naisen sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välillä ei ole selvää rajaa vaan ne ovat jatkuvassa liikkeessä ja vuorovaikutuksessa. Toisen halu ikään kuin ”tarttuu” Naiseen tai Nainen projisoi omia syyllisyydentuntojaan esimerkiksi kuvittelemalla, mitä puoliso sanoisi erotilanteessa. Nainen myös tiedostaa, miten halu synnytetään Toisessa: ”Minun pitää tuottaa hänelle hyvää oloa kaikin keinoin, siitä ihminen ihastuu”.<sup>409</sup>

Lacanian tavasta ymmärtää halu ja subjektin rakentuminen peilailmisena ja reflektointina seuraa ainakin kaksi kiinnostavaa kysymystä näytelmän katsojalle. Mikä on se subjekti, jonka katsoja kohtaa näyttämöllä? Missä ovat hänen rajansa? Teoksen dramaturgia korostaa tätä ongelmaa jakamalla Naisen kertojaksi sekä vaihtuvien näyttelijöiden esittämiksi Naisiksi 1–4. Näiden hahmojen taustalla häilyy vielä aavistus todellisen Milja Sarkolan persoonasta, jolla sekä on että ei ole jotain tekemistä Naisen kanssa. Näyttämöllä kohdattava subjekti on jakautunut ja fragmentaarinen ja siten mahdoton konstruoida selvärajaiseksi yksilöksi. Esimerkiksi 16. kohtauksessa Nainen kertojana ihmettelee Nainen 4:n haluja:

NAINEN 4: – – Haluaisin, että hän koskisi minua.

Haluaisin, että hän halaisi minua.

Rutistaisi minua.

Ottaisi minut syliin.

Koskisi rintojani.

NAINEN: Etkä?

---

408 • Alford 2002, 3.

409 • Sarkola 2015, 68.

NAINEN 4: Suutelisi rintojani.

NAINEN: Etkä?<sup>410</sup>

Autobiografisessa proosassa käytetään joskus kolmatta persoonaa keino-  
nona korostaa kertovan minän ja päähenkilön välistä konstruktiivista  
suhdetta ja toisaalta minän jakautuneisuutta puhuvaan ja puheen koh-  
teena olevaan minään. Kolmannen persoonan käyttö myös korostaa  
eroa kertomishetken ja kokemisen hetken välillä.<sup>411</sup> Sarkolan kertoja  
toimii jossain määrin samoin, koska hän toimii kertojana kohtaukses-  
sa, jossa joku toinen näyttelijä esittää häntä itseään toisessa tilantees-  
sa.<sup>412</sup> Asetelma korostaa tilanteen performatiivisuutta, aivan kuten elä-  
mäkerrallisia teatteriesityksiä tutkineet Sidonie Smith ja Julia Watson  
ovat tuoneet esiin: "autobiographical telling is performative; it enacts  
the "self" that it claims has given rise to an "I." And that "I" is neither uni-  
fied nor stable – it is fragmented, provisional, multiple, in process."<sup>413</sup>

168

Identiteetin narratiivisuuden ja fiktiivisyyden ohella tämän voi aja-  
tella rinnastuvan peilivaiheeseen. Kun lapsi näkee itsensä peilistä, hän  
samanaikaisesti identifioituu kuvaansa ja toisaalta ymmärtää, että ku-  
van ja hänen itsensä välillä on ero. Peilikuva luo pohjan minän identi-  
teetille, mutta samalla syntyy vieraantuneisuuden kokemus, sillä kuva  
on subjektin ulkopuolella. Silloin itseään katsoo samalla tavalla kuin  
joku ulkopuolinen. Peilivaiheessa luotu kuva minästä on yksi ja koko-  
nainen ja tämä luo identiteetin pohjan, joka altistuu toiseudelle lapsen  
siirtyessä intersubjektiiviseen vuorovaikutukseen symbolisen järjes-  
telmän dialektiikassa.<sup>414</sup>

Lacanilaisesta samastumisesta ja peilaamisesta seuraava toinen ky-  
symys katsojan suhteesta teokseen koskee halun tarttumista ja proji-  
sointia. Miten sama mekanismi toimii katsomon ja näyttämön välillä?  
Tarttuuko Naisen halu katsojaan? Tai projisoituvatko katsojan omat

---

410 • Mt., 68.

411 • Lejeune 1989, 31–51; Koivisto 2011, 36.

412 • Osa katsojista luuli Naista näyttelleen Iida Kuninkaan olevan Sarkola itse ohjaamassa näyt-  
telijöitä reaaliaikaisesti. Sekaannus kuvaa hyvin, miten monimutkaisesti ja kerrostuneesti henki-  
löhahmo teoksessa rakentui, ja osoittaa, kuinka voimakkaasti todellisuus oli läsnä katsojien ko-  
kemuksessa. Kts. Kemppi ja Säkö 2016, 372.

413 • Smith ja Watson 2002, 9. Lejeune puhuu bretiläisestä näyttelijäntyöstä kuvatessaan auto-  
biografisen kerronnan ja sen synnyttämän "minän" suhdetta. Lejeune 1989, 31.

414 • Lacan 1977, 1–2; Eagleton 2009, 1–3.



halut tai pelot näyttämöllä nähtyihin näyttelijöihin ja henkilöihän? *New Karlebyn* yhteydessä käsitelty kysymys sympatiasta ja siihen kytkeytyvä samastumisen ongelma tulevat tässä esiin uudella tavalla. Mikä on se Minä, joka samastuu ja tuntee sympatiaa ja mikä on se Toinen, joka on näiden reaktioiden kohteena? Kenen haluun katsoja voi samastua, kun Nainen ja hänen halunsa on näyttämöllä hajonneena ja fragmentaarisena? Mitä katsoja sisällyttää itseensä tai ulkoistaa itsestään Naista ja tämän eri versioita katsoessaan? Vaikka katsojien ja näyttämön välillä tapahtuisi identifikaatiota, ei se merkitse samastumista siinä merkityksessä kuin termiä on käytetty realistisen teatterin yhteydessä. Realistisen esityksen henkilöihän samastuminen merkitsee katsojan tunnetta tietämisestä ja samuudesta, mutta fragmentaarinen ja häilyvärajainen henkilöihän ei tätä salli. Identifikaatio ja reflektointi viittaavat tässä tapauksessa enemmän prosessiin ja vuorovaikutukseen, jatkuvaan liikkeeseen teoksen ja katsojan välillä. *Jotain toista* -teoksessa kohtaaminen muistuttaa tekstuaalista kohtaamista sellaisena kuin Kuisma Korhonen on sitä kuvannut:

Textual encounters involve a certain amount of bodily investment: we are not only imagining the other, but carry the gaze of the other inside us, in our body. We hear the voice of the other – but not only as the voice of the other, but as a voice that is played inside us, a voice that we cannot completely separate from our own voice. This does not mean that we identify with the other, but that the limits between us and others are not clear or absolute.<sup>415</sup>

Korhonen erottaa tekstuaalisen kohtaamisen kokemuksen samastumisesta mutta tuo kuitenkin esiin selkeiden rajojen lientymisen eri osapuolten välillä. Terry Eagleton on kuvannut samankaltaista tilannetta

---

415 • Korhonen 2010, 52. Baraniecka kuvaa samaa ilmiötä subliimin draaman yhteydessä: "What the audience of sublime drama undergoes in the moment of the arrival of the other is a type of near-death experience, when the boundaries of the self become blurry and it is undecidable where the self ends and the other begins. The boundaries, however, never dissolve completely." Baraniecka 2013, 10.

tanssin yhteydessä pohtiessaan Lacanin peiliteorian merkitystä esityksessä. Eagletonin mukaan katsoja heijastaa oman ruumiillisuutensa tanssijan ruumiiseen ja kokee yhteyden näiden välillä.<sup>416</sup> Yhteyden kokeminen varsin ruumiillisesti ja aistimellisesti ei merkitse tietämiseen ja tuntemiseen perustuvaa samastumista vaan tuntuisi liikkuvan enemmän esitietoisien ja aistimellisen tasolla. Siten kyse ei ole Saman tavasta samastua ja ottaa Toinen haltuunsa vaan ennemmin kohtaamisesta selkeiden merkitysten ja identiteettien tuolla puolen.

170

Päivi Koiviston luonnehdinta autofiktiivisen teoksen tyypillisestä tavasta pohtia toiseutta tuntuu kuvaavalta Sarkolan teoksen kohdalla:

Pyrkimyksessä säilyttää omaelämäkerrallisessa tekstissä fiktion tuotama vieraus on yksi vastaus kysymykseen siitä, mitä toiseus autofiktiossa tarkoittaa. Lukija ei koskaan pysty täysin tuntemaan autofiktioon kuvaamaa subjektia. Mutta toiseus tulee osaksi autofiktiota myös toista kautta: kun itsestä kerrotaan kertomus, koko maailma ja sen kaikki kertomukset asettuvat osaksi subjektin omaa kertomusta.<sup>417</sup>

Tämä tulee hyvin esiin, kun Nainen yrittää kuvata omaa puolisoaan. Läheisimmän ihmisen kuvaaminen osoittautuu mahdottomaksi ja kyseenalaiseksi teoksi:

TOINEN NAINEN: Enkä mä kyllä tätäkään roolia suostu ottamaan! Että mä täällä ykkösnäytöksen päätteeksi rupean heilumaan ja huutelemaan näyttämöltä totuuksia katsomoon, omaa näkökulmaani puolustamaan ja tuomaan esiin. Jotain ”toista” näkökulmaa! Jotain ”toisen” naisen näkökulmaa. Jotain ”korkki auki ja nyt puhuu puoliso” -monologia! Että jos näette mun roolihenkilön vielä kakkospuoliajalla, ruikuttamassa seksiä tai muuta nöyryyttävää niin se on sitten kaikki tuon Naisen kirjoittamaa, kaikki! Kaikki on hänen näkökulmaa! Koko tää projekti

---

416 • Eagleton 2009, 7.

417 • Koivisto 2011, 51.

on nöyryyttävä ja kyseenalainen, enkä tätä koko paskaa aio tulla katsomaan. Vittu tääkin, tämä tässä mitä mä nyt äsken puhuin, oli ihan... valheellista. En mä oikeasti tätä vastusta. Siis oikeasti. Mähän kannustan, ja kuuntelen, ja ymmärrän. Kai mä nyt ymmärrän, toisen taidetta, totta kai ymmärrän. Mähän olen älykäs nainen. Tää mun kuviteltu purkaus tässä, sekin on vain HÄNEN omaa syyllisyyttä ja pelkoa ja kuvitelmaa minusta. Ei hän oikeasti mun ajatuksia tavoita. Ei koskaan. Ei mitenkään. Ei se ole mahdollista. Lopettais jo, kun ei se kuitenkaan onnistu. Lopettaisit jo. Lopettaisit jo. Voitko antaa mun olla hiljaa ja poistua täältä? Kiitos.<sup>418</sup>

Kohtausta voi tarkastella jälleen yhtenä esimerkkinä Lacanin peiliteoriasta. Nainen heijastaa itsensä ja omat pelkonsa ja syyllisyydentunteensa Toiseen naiseen ja naisten välillä olevat selvät rajat horjuvat. Teoksessa todetaan toistuvasti toisten ihmisten olevan vain Naisen heijastumia, kirjailijan luomuksia, jotka kertovat enemmän kirjailijasta itsestään kuin niistä henkilöistä, joita hän yrittää kuvata.

Kohtausta voi kuitenkin tarkastella myös Levinasin filosofian läpi, jolloin se tuntuu päinvastoin korostavan eroa minän ja Toisen välillä. Toinen nainen jää mysteeriksi, tavoittamattomaksi toiseudeksi ja Naisen yritykset tietää ja tulkita, mitä tämä hänen teoksestaan ajattelee, jäävät arvauksiksi. Nainen toisaalta peilaa itseään mutta havaitsee myös sen, että Toinen on muutakin kuin peilissä näkyvä kuva, jotain joka jää tavoittamattomaksi. Toinen ei taivu kuvaksi ja representaatioksi vaan Naisen tapa muuttaa elävä ja ainutlaatuinen ihminen osaksi representaatiota näyttäytyä väkivaltaisena tekona, jota Toinen nainen pontevasti vastustaa.

Levinasin mukaan halu on mahdollista vain silloin, kun subjektin ja Toisen välillä säilyy etäisyys ja subjekti ei sulauta Toista itseensä ja omaan tietoisuuteensa. Sen vuoksi hän suhtautuu psykoanalyttikkojen kuvaamaan haluun kielteisesti, koska se palautuu aina Samaan.

---

418 • Sarkola 2015, 45.

Subjekti etsii aina toisesta/Toisesta vastausta omaan kokemukseensa puutteesta. Näytelmässä *Jotain toista* on psykoanalyttinen ihmiskuva, mutta siitä voi löytää myös levinaslaista halua, joka jättää minän ja Toisen välisen välimatkan ja vierauden kokemuksen näkyviin. Useissa kohtauksissa Nainen yrittää kirjoittaa läheisistään ja tuttavistaan, mutta joutuu jatkuvasti huomaamaan oman yrityksensä heikkoudet - ja toisinaan myös yrityksensä totalisoivan, murhaavan luonteen.

172

### 5.3. Halun representaatio

Toisen kuvaaminen on vaikeaa tai mahdotonta, mutta myös kaikkein henkilökohtaisimman kuvaaminen kielen avulla on ongelmallista. Eagleton rinnastaa kiinnostavasti peilivaiheessa tapahtuvan subjektin identifioitumisen ja kielen merkitsijän ja merkityn välisen suhteen: molempia leimaa väärintunnistaminen (misrecognition). Subjekti voi ilmaista itseään vain käyttämällä jotain itsensä ulkopuolista, jotain joka oli häntä ennen ja jota kaikki muutkin ihmiset käyttävät. Siten subjektin ainutlaatuisuuden ja kielen kyvyn tavoittaa tämä ainutlaatuisuus välillä on ero ja puute. Sarkola on luonnehtinut omaa kokemustaan: ”Muistoistani syntyy syy-seuraus-tarina. Ja samaan aikaan minun ja fiktiivisen tarinan välille syntyy valtava etäisyys. En enää koe olevani se, josta kerron.”<sup>419</sup> Kieli tai representaatio ei koskaan tavoita subjektin sisintä ja toisaalta subjekti ei myöskään voi kohdata Toista, koska tämä jää kielen luoman muurin taakse. Tässä suhteessa Levinas tuntuu olevan Lacania optimistisempi, koska hän uskoo subjektien voivan kohdata myös sanotun tuolla puolen, sanomisessa, joka kurottelee kohti ainutlaatuista Toista.

Aistimellisuuden kuvauksessa merkkijärjestelmien rajoitteet tulevat hyvin esiin. Miten kuvata yksityisiä, intiimejä ja aistimellisia tilanteita ja kokemuksia? Millaisen representaation niille voi antaa? Tina Chanter on pohtinut, mitä aistimellisuus tarkoittaa teatterissa ja millainen on sen suhde representaatioon.

---

419 • Nyberg 2015.

Since there is an ongoing fluid exchange between sensibility and representation, we cannot interpret them as if they replayed the distinction between matter and form, body and mind, or materiality and ideality. The paradoxical quality of sensibility resides in the fact that we can only gain access to it through the language of experience, and yet that very language necessarily obscures precisely the sensibility it would express.<sup>420</sup>

Levinasin näkemys sanotun ja sanomisen välisestä dynamiikasta sisältää näkemyksen sanotun välttämättömästä läsnäolosta sanomisen aktissa. Kielijärjestelmän kyky kommunikoida aistimellisuutta on rajallinen ja epätäydellinen, mutta silti tarpeellinen. *Jotain toista* hakee erilaisia ilmaisukeinoja sille, mitä ei voi ilmaista: himolle, erilaisille ruumiillisille impulsseille ja torjutuille traumaattisille puolille ihmisessä. Halu näkyy eri tavoin henkilöhahmojen puheissa, kuten lip-sahduksissa, toistoissa tai hämmennyksen aiheuttamissa kömmähdyksissä, sanoissa, joiden merkitys on jossain muualla kuin sanojen ilmeisimmässä merkityksessä. Ruumis haluineen ja tarpeineen muuttaa kielen, lauseet rikkoutuvat ja loogisuus sanan ja sen merkityksen välillä hajoaa. Siten *Jotain toista* tuntuu liikkuvan huomattavan paljon myös levinaslaisen sanomisen alueella, sillä aistimellisiä tilanteita ja hyvin intiimejä tunteita kuvaavien kertomusten kuunteleminen pelkän järjen ja tietoisien avulla tuntuu riittämättömältä. Viestin vastaanottaja voi tulkita sanottua vain luopumalla sanotun logiikasta ja olemalla vuorovaikutuksessa koko ruumiillaan, aistien ja ymmärtäen myös sen, mitä ei suoraan sanota.

Yksi kiinnostava esimerkki halun tunkeutumisesta kieleen löytyy toisesta kohtauksesta, jossa Nainen (seuraavassa sitaatissa JALKAPALLOILIJÄ 2) on jalkapallokentällä pelaamassa ja juttelee tauolla ihastuksenkohteensa kanssa. Hän kertoo ihastumisestaan ja halustaan suudella, mutta vitsailee, vetää sanoja takaisin ja puhuu varsin kömpelösti:

---

420 • Chanter 2001b, 4. Tuula Viitaniemi kirjoitti Ylen nettisivuilla teoksen kielestä ja kuvauskohteesta: ”En ole koskaan kuullut tällaista puhetta seksistä, seksuaalisuudesta, halusta. En likimainkaan. Sarkola kirjoittaa auki äärimmäisen yksityisiä, hauraita, väkivaltaisia, nolostuttavia, ruumiillisia asioita, joita ei yleensä verbalisoida. Joita ei kenties osata, tai haluta, tai ei tule mieleenkään purkaa sanoiksi.” Viitaniemi 2015.

JALKAPALLOILIJA 2: Totta kai sä nautit siitä, että mä olen vähän...  
niin siis ”vähän” suhun ihastunut.

JALKAPALLOILIJA 1: Oletko?

JALKAPALLOILIJA 2: Vähän. Mutta ihan tosi vähän. Eiku nyt mä  
vitsailen. Siis joo, musta on kiva, ”kiva”, olla lähellä sua.

JALKAPALLOILIJA 1: Oletko sä ollut pitkään jo... ihastunut muhun?

JALKAPALLOILIJA 2: Eikun se alkoi nyt äsken kun kaaduttiin tähän  
maahan. Eikun vitsi, vitsi. Tai siis joo. En mä tiedä. Totta kai se tunne  
voimistuu kun olen lähellä sua. Mä pidän sun tuoksusta. Ja miltä sä  
tunnut... lähellä. Mä olen itsekin vähän yllättynyt. Tarkoitan en mä  
ole sua aikaisemmin, tai siis sillai ajatellut aikaisemmin tai ei tässä  
ollut mitään suunnitelmallista mulla. En ole etukäteen, muistaakseni,  
tietääkseni ainakaan, haaveillut tällaisesta tilanteesta, tiedätkö?

JALKAPALLOILIJA 1: Siis...?

JALKAPALLOILIJA 2: Tai olen mä aina ollut sitä mieltä, että sä olet  
mukava, olen aina tykännyt susta, vähän enemmän, ”vähän”, ”vähän”...

JALKAPALLOILIJA 1: –

JALKAPALLOILIJA 2: Niin, että olen siis aina tykännyt susta VÄHÄN,  
ja piste, enemmän kuin monesta muusta, piti sanoa, mutta...  
Mä puhun liikaa.<sup>421</sup>

Ihastuksen kohde suhtautuu Naiseen ystävällisesti mutta ei vastaa tämän tunteisiin, joten tilanne on hankala ja kiusallinen. Nainen pyrkii samaan aikaan hurmaamaan ja toisaalta sekä paljastamaan oman halunsa että suojaamaan itseään pahimmilta kolhuilta altistaessaan itsensä Toisen reaktioille. Dialogi kuvaa hyvin, miten kommunikointi tapahtuu jossain muualla kuin kielen ilmeisimmällä tasolla. Varsinaisia sanoja merkityksellisempää on koko tilanne, jossa vuorovaikutus tapahtuu sanojen välissä ja ruumiinkielessä.

Representaation, kielen ja aistimellisuuden välinen suhde tulee

---

421 • Sarkola 2015, 6–7.

kiinnostavasti esiin näytelmän lopussa Naisen ja Toisen naisen yhteisessä kohtauksessa. Nainen kuvaa ensin, miten kaikki on muuttunut Toisen naisen kanssa tutuksi vuosien aikana:

175 Miten tuttuja nämä tavat on, ja tuttuja sinun rytmisi, tapasi reagoida kosketukseni kysymyksiin, ja miten tuttuja minun tapani vastata sinun kosketukseksi kysymyksiin. Kaikki niin monta kertaa toistettua, niin tuttua, niin läheistä, niin uskomattoman tuttua ja läheistä.<sup>422</sup>

Tämän luonnehdinnan jälkeen Toinen nainen kertoo pitäneensä Naisen teoksessa kohtauksesta, jossa ”se miesnäyttelijä panee sitä tai siis sua pyllyy”. Toinen nainen jatkaa, että kohtauksessa häntä kiinnosti se, että Nainen nauttii kivusta. ”Niin uskomattoman tuttu ja läheinen” Toinen nainen on kuitenkin tulkinnut Naisen teosta ihan toisin kuin Nainen oli kuvitellut: ”En mä kyllä ole sitä niin ajatellut, että sen voi tulkita niin.” Kohtauksen tapa kuvata läheisyyttä ja etäisyyttä korostaa aistimellisen ja tiedollisen kohtaamisen välistä eroa. Pariskunnan ruumiit reagoivat toisiinsa, rytmit ovat tuttuja, mutta Naisen luoman representaation tulkinta tuottaa vaikeuksia lähimmällekkin ihmiselle. Kohtaus tuo samalla esiin katsojan ja teoksen välisen suhteen ja problematisoi kommunikaation ja ymmärtämisen mahdollisuuden.

Puolisoiden kyvyttömyys ymmärtää toisiaan voi tuntua surulliselta, mutta on Levinasin mukaan lopulta merkki todellisesta kohtaamisesta, jossa Toista ei alisteta oman itsen peiliksi vaan Toinen kohdataan Toisena.<sup>423</sup> Puolisot löytävät myös tavan kommunikoida tavalla, jossa toiseus saa pysyä toisena mutta kohtaaminen on silti mahdollista. Sama kohtaus päättyy puolisoiden väliseen flirttailuun, jota parenteesi kuvaa ”halun tuottamaksi puheeksi”. *”He flirttailevat toisilleen, eikä ’toisuus’ ja ’rehellisyys’ ole siinä tärkeintä, vaan jännite ja olo, mitä sanat toises-*

---

422 • Mt., 74.

423 • Levinas 1989e, 54.

sa tuottavat.”<sup>424</sup> Retoriikan, representaation tai tiedonjakamisen sijaan kyse on puheesta, jota tuotetaan Toista varten. Sitä voi pitää sanomisena, sillä sanomisessa huomio ei ole siinä, joka puhuu, vaan siinä, jolle puhutaan.<sup>425</sup> Sanottua tai totuutta tärkeämpää on aistimellisuus, toista varten oleminen ja toisen ”hyväileminen” sanoilla. Hyväily (*caresse*) kuuluu Levinasin termistössä eettisen alueelle:

176

Hyväilyn olemus on etsimisessä, siinä, ettei se tiedä mitä etsii. ”Ei-tietäminen”, perustavanlaatuisen epäjärjestys on siinä olennaista. Se on kuin ehdottomasti ennalta suunnittelematonta leikkiä jonkin sellaisen kanssa, joka voi tulla omaksemme tai meiksi vaan jonkin muun, aina toisen, aina saavuttamattoman, aina tulossa olevan kanssa. Ja hyväily on tuon puhtaan, sisällyksettömän tulevan odottamista.<sup>426</sup>

Hyväily ja flirttailu ovat Toisen kohtaamista eettisesti aistimellisella tasolla ja siinä Toista varten oleminen on tärkeää. Siinä myös korostuu tietämisen ja tuntemisen mahdottomuus, joka ei kuitenkaan estä yhteyttä minän ja Toisen välillä. Vuonna 1974 julkaistussa teoksessaan *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* Levinas liittyy etiikan, aistimellisuuden ja erotiikan yhteen juuri sanomisen kautta.<sup>427</sup> Levinasin toteamus, että eettinen kohtaaminen on enemmän ihoa kuin mieltä, tuntuu kuvaavan sekä Sarkolan teoksen *Naista* että teoksen ja sen vastaanottajien välistä kohtaamista.

Levinas rajaa eroksen kodin yksityisyydessä tapahtuvaksi kahdenväliseksi kohtaamiseksi ja siten politiikan ulkopuolelle, mutta *Jotain toista* -teoksessa kahdenvälistä eettistä kohtaamista monimutkaistava Levinasin Kolmas ei ole kadonnut minnekään. Naisen suhde muihin

---

424 • Sarkola 2015, 74.

425 • Chanter 2001b, 10.

426 • Levinas 1989e, 51. Suom. Jokinen 1997, 67. ”Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce ”ne pas savoir”, ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu.” Levinas 1979, 82.

427 • Lingis 2013, xxii. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* -teosta edeltävässä teoksessa *Totalité et Infini*, johon viittasin jo *New Karlebyn* eläinkysymyksen yhteydessä, Levinas esittää erotiikan



kuin puolisoon, esimerkiksi ystäviin ja työtovereihin, sisältää myös seksuaalista halua. Kahdenvälisissä yksityisissä kohtaamisissa eros puolestaan sotkeutuu, kun Toinen ei tunnekaan halua tai leikin sijaan vallan saa henkinen tai fyysinen väkivalta. Kun seksiä harrastetaan johtajan tyttären kanssa, on kyse paljon muustakin kuin kahden välisestä eroottisesta kohtaamisesta. Yksi Sarkolan teoksen poliittisuuksista on juuri siinä, että hän näyttää, ettei eros suinkaan pysy yksityisen piirissä.

Levinas jakaa subjektin kahtia tavassaan ajatella eettinen subjekti ja poliittinen kansalainen erillisiksi. Mutta *Jotain toista* tuntuu sekoittavan nämä subjektit. Eros ei pysy kahden yksilön välisenä kohtaamisena jossain yksityisessä tilassa vaan on läsnä kaikkialla ja useimmiten tavalla, joka sekoittaa tilanteeseen kysymyksen vallankäytöstä. Silloin astutaan politiikan alueelle, jolloin kysymys oikeudenmukaisuudesta ja oikeudesta vastustaa väkivaltaa astuu mukaan kuvaan. Kielen ja representaation kautta ilmaistu ja kohdattu halu pitää mukanaan sanotun, joka puolestaan kuuluu politiikan alueelle. Aivan kuten Lacanin Toinen, joka vaikuttaa syvällä psyyken rakenteissa. Symbolinen järjestelmä on Levinasin kolmas. Mutta koska eettinen subjekti sijaitsee esitietoisessa, se ei voi olla poliittinen kansalainen. Nämä kaksi erilaista olemisen tapaa ovat olemassa samassa ruumiissa mutta jatkuvassa konfliktissa keskenään.<sup>428</sup> Ne ovat läsnä myös katsojan ruumiissa, aivan kuten Grehan on todennut kuvatessaan teatterikatsojan olevan aina myös maansa kansalainen. Katsoja voi samanaikaisesti reagoida teokseen hyvin henkilökohtaisella, aistimellisella ja siten eettisellä tavalla, mutta kuitenkin myös aikansa ja kulttuurinsa läpäisemänä poliittisena kansalaisena osana kollektiivista tapahtumaa.

---

miehen näkökulmasta tapahtumana, joka on kuin nuoren eläimen kanssa leikkimistä. Nainen on infantiili, eläimellinen, ikuinen mysteeri, joka on kyllä absoluuttinen Toinen mutta tavalla, joka poikkeaa kasvoissa havaittavasta äärettömästä toiseudesta. Tämä luonnehdinta on saanut monet feministit raivoihinsa. Mutta Levinasin näkemysten muuttuminen teosten välillä on muuttanut myös joidenkin feministien näkemyksiä Levinasista ja muutama tutkija on löytänyt hänen filosofiaan suorastaan feminististä potentiaalia juuri sanomisen, ruumiillisuuden ja aistimellisuuden yhteenliittymisen vuoksi. Eettisen subjektin paikantuminen ruumiiseen sekä ruumiillisuuden ja kielen erottamattomuus tarjoavat mahdollisuuksia, joita Levinas ei itse havainnut, mutta joihin esimerkiksi Luce Irigaray ja Ewa Pxonowska Ziarek tarttuvat. Kts. Chanter 2001a.

Lacanin teorian valossa tarkasteltuna subjektin uskollisuus omaa haluaan kohtaan on oikein ja siihen sisältyy radikaalia poliittista muutosvoimaa. Levinas taas näkee asian toisin. Hän uskoo haluun ja sen voimaan, mutta velvoittaa subjektin asettamaan Toisen omien halujen edelle. Lacanin näkökulmasta tilanne tuntuu epätydyttävältä, ja Levinasia onkin moitittu uhriuttamisesta tavassaan laittaa subjekti sellaiseen asemaan, missä tällä ei ole mahdollisuutta puolustautua tai asettua Toista vastaan. Verrattuna Lacaniin Levinasin subjektit ovat varsinaisia lampaita.<sup>429</sup> Mutta Toinen ei ole vain järjestelmä vaan myös todellisia toisia ihmisiä. *Jotain toista* tuntuu keikkuvan näiden kahden näkökulman välillä. Toisaalta siinä on huomattavan paljon lacanilaista halua, joka kapinoo rajoittavia rakenteita ja normeja vastaan. Toisaalta se tiedostaa, että halu voi todella loukata muita ihmisiä: petetty puoliso tai ohjaajan himoitsema näyttelijä eivät ehkä riemastu, jos Nainen antaa halulleen vallan. Eikä Nainen annakaan, vaan tasapainoilee oman halunsa ja oman vastuunsa välillä tiedostaen myös levinaslaisen Toisen olemassaolon.

*Jotain toista* -teoksen yhteydessä Levinasin halu tuntuu turhan ”puhtaalta” riisuessaan intentiot subjektista, joka kuitenkin sisältää myös toiseuden ja tietoisuuden tuolla puolen lymyävät psyyken rakenteet. Näytelmässä halu ei ole vain intressitöntä Toista varten olemista ja Toisen hyväilemistä vaan siihen sisältyy myös erilaisia intentioita ja vallankäyttöä. Ehkä ero Levinasiin syntyy siitä, että Levinas kuvaa rakkaussuhdetta varsin metafyyysisesti<sup>430</sup> – tavalla joka toimi hyvin *Luolaston* Miehen ja Naisen enemmän henkisen kuin fyysisen rakkauden yhteydessä – kun taas Lacanin ja Sarkolan kuvaamat haluavat subjektit ovat tiedostamattomien seksuaalisten halujen riivaamia ruumiillisia olentoja.

---

429 • On kuitenkin syytä muistaa, että Levinas asettaa subjektin tällaiseen asemaan vain etikan yhteydessä. Jos mukana on ”kolmas” eli tässä tapauksessa yhteiskunta, siirrytään politiikan alueelle, jolloin subjektillakin on oikeus puolustaa itseään ja arvostella toista. Tilanne ei kuitenkaan vapauta subjektia vastuun vaatimuksesta, kuten tämän tutkimuksen luvussa 2.3. todettiin.

430 • Levinas 2012, 50. Vrt. Critchley 1999, 207; Jokinen 1997, 27.

#### 5.4. Subliimi rikkoo tabuja

179 Tarkastelen tässä alaluvussa teoksen subliimeja piirteitä. Lähdän liikkeelle tuomalla mukaan analyysiin Lacanin jaottelussa esiintyvän psyyken rakenteiden kolmannen osatekijän, reaalisen. Sen jälkeen siirryn kahden erilaisen draaman lajin pariin, joissa on potentiaalia tuottaa subliimeja katsomiskokemuksia. Lajit ovat vasten-kasvoja -teatteri ja queer-draama. Subliimi saa tässä uuden merkityksen verrattuna *Luolaston* kosmisiin mittasuhteisiin ja *New Karlebyn* groteskiin ruumiillisuuteen. Nyt subliimi ilmenee joko subjektin sisäisenä tai kulttuurin torjumana toiseutena.

Lacanin teoriassa reaalinen on jotain torjuttua, kammottavaa ja muodotonta, mutta myös nautinnollista tai ekstaattista. Reaalinen on jotain tietoisuuden tuolle puolen työnnettyä, joka kuitenkin tunkeutuu takaisin tietoisuuteen epäsuorasti sellaisessa muodossa, joka ei taivu sellaisenaan representoitavaksi. Siten se vastustaa symbolisen järjestystä ja sotkee sen logiikan. Janne Kurki kiteyttää kolmen rakennetekijän ominaisuudet kuvaamalla imaginaarisen viittaavan kaltaisuuteen, symbolisen eroon ja reaalisen mahdottomaan. Kurki viittaa reaalisen yhteydessä myös ranskankieliseen termiin *il y a*, jota käsiteltiin *Luolaston* analyysin yhdessä.<sup>431</sup> Termin kautta Kurki liittää reaalisen subliimin kategoriaan aivan kuten Terry Eagleton, joka kuvailee sitä näin: "The Real is traumatic, impenetrable, cruel, obscene, vacuous, meaningless and horrifically enjoyable. In its impenetrability, it is a version of Kant's unknowable thing in itself; and what is ultimately beyond our knowledge is humanity itself."<sup>432</sup>

Janne Kurjen mukaan suhde symbolisen ja reaalisen välillä näyttäytyy subliiminä, rajanylityksenä tai rajan kohtaamisena, jossa muoto ja merkityksellinen horjuvat.<sup>433</sup> Näytelmää lukevan tai katsovan vastaanottajan näkökulmasta tilanne synnyttää liikettä merkityksellisen ja merkityksiä pakenevan välille. Käsitteellistettävissä oleva repre-

---

431 • Kurki 2004, 28.

432 • Eagleton 2009, 143.

433 • Lacan viittaa Kantin kategorioihin, mutta ei käytä termiä subliimi vaan kauneus. Kurki on kuitenkin esittänyt, että Lacanin kaunis on paremminkin Kantin ylevä. Sen vuoksi Kurjen luonnehdinnassa puhutaan ylevästä, josta itse käytän tähän tutkimukseen valitsemani kansainvälisempää muotoilua subliimi. Kts. tarkempi selvitys Lacanin ja Kantin käsitteiden suhteista: Kurki 2004, 155–159.

sentaatio kohtaa subliimissa rajansa, ja sen takaa paljastuu jotain sel- laista, mitä ei voi ilmaista symbolisen järjestyksen puitteissa. Teoksen vastaanottaja palautuu kuitenkin teoksen rakenteiden kautta takaisin merkitysten maailmaan, mutta jo rajalla käyminen muuttaa sitä. Janne Kurjen sanoin: ”merkityksettömän ytimen kautta merkityksellinen saa toisenlaisen merkityksen, sanoin kuvaamattoman kaiun”.<sup>434</sup>

Ihmisellä on jonkinlainen pääsy reaaliseseen esimerkiksi unissaan, mutta merkkijärjestelmät, kieli ja representaatio eivät sitä tavoita. Mutta kuten edellisissä luvuissa on jo tullut ilmi, subliimi taide voi ilmaista, että on olemassa jotain, joka ei taivu representoitavaksi. Halua ja seksuaalisuutta kuvaavana näytelmänä *Jotain toista* tuntuu kurkot- televan tähän suuntaan. Se pyrkii antamaan ilmaisun sille, mitä ei voi ilmaista, ja viittaa jonnekin representaation taakse. Kurki käyttää il- maisua artikulaation ulkopuoli kuvatessaan symbolisen järjestelmän ulkopuolelle jäävää reaalista ja juuri tämän ulkopuolen läsnäolo teok- sessa tuottaa siihen subliimia syvyyttä. Esimerkiksi edellä esitetyt aja- tukset halun tunkeutumisesta kieleen voi nähdä esityksenä reaalisen tavasta horjuttaa symbolista järjestystä.

Torjutulla ja kammottavalla on tärkeä paikkansa myös vasten-kas- voja -teatterissa. Aleks Sierz loi termin *in-yer-face theatre* samannimi- sessä kirjassaan, jossa hän kuvaa 1990-luvun brittiläisiä provokatiivi- sia ja yleisönsä shokeeranneita näytelmiä kuten Sarah Kanen ja Mark Ravenhillin teoksia. Lasse Kekki on kääntänyt termin ”vasten-kasvoja -teatteri” ja liittänyt sen Suomessa muiden muassa Jouko Turkan, Leea Klemolan ja Pentti Halosen estetiikkaan.<sup>435</sup> Vasten-kasvoja -teat- teri oli ilmiönä ohimenevä, ja joidenkin tutkijoiden näkemyksen mu- kaan vain nuorten tekijöiden naiivia halua shokeerata, mutta Sierz on jatkanut pohdintojaan ja todennut, että shokkiefektien sijaan keskei- sempää on väkivallan ja nöyryyttämisen teemat ja niiden emotionaa- liset vaikutukset.<sup>436</sup> Sarkolan *Jotain toista* ei edusta dramaturgialtaan

---

434 • Kurki 2004, 159.

435 • Kekki 2010, 214. Kekki käyttää itse enemmän termiä uusbrutalistinen draama, mutta käy- tän tässä yhteydessä suorempaa käännoästä Sierzin termistä.

436 • Aragay ja Zozaya 2007, 144; Kekki 2010, 214.

vasten-kasvoja-teatteria, eikä siinä mässäillä verellä, spermalla tai huumeiden yliannostuksilla, kuten Sierzin kuvaamissa teoksissa, mutta teemoissa ja yleisösuhteessa on yhtäläisyyksiä, joiden vuoksi Sierzin ajatukset resonoivat teoksen kanssa kiinnostavasti. Vasten-kasvoja-teatteri korostaa käsitteenä näyttämön ja yleisön välistä suhdetta, kun se asettaa katsojien silmien eteen aiheita ja tunteita, joita se ei haluaisi nähdä, koska ne ovat liian tuskallisia, pelottavia tai epämiellyttäviä. Termi ”vasten kasvoja” viittaa tilanteeseen, jossa katsoja pakotetaan katsomaan jotain. Teos hyökkää katsojan henkilökohtaiseen tilaan ja normaaleiksi mielletyt rajat rikkoutuvat.<sup>437</sup> Jos tilannetta pohtii Levinasin etiikan näkökulmasta, teos voi tuottaa samankaltaisen kokemuksen väkivaltaisesta kohtaamisesta kuin trauman yhteydessä kuvattu toiseus.

Vasten-kasvoja -teatteri on nimenomaan teatteria. Vaikka Sierz tutki nuorten näytelmäkirjailijoiden teoksia, korostui niiden vaikutus juuri esitystilanteessa ja kollektiivisessa vastaanotossa. Hyvinkin suosukaisia tai nolottavia seksuaalisia kuvauksia sisältävää romaania tai näytelmää lukiessaan katsoja voi rauhassa reagoida teokseen, mutta teatterikatsoja on julkisessa tilassa ja vastaanottaa mahdollisesti kiusaantumista, häpeää tai himoja herättäviä kohtauksia toisten ihmisten ympäröimänä. Sierz kuvaa kokemusta:

When you're watching a play, which is mostly in real time with real people acting just a few feet away from you, not only do you find yourself reacting but also you know that other others are reacting and are aware of your reaction. Subjects that might be bearable when you read about them in private suddenly seem electrifying when shown in public. Situations that are essentially private, such as sex, seem embarrassingly intimate onstage. – showing sex in public is often unsettling because it is a reminder of our most intimate feelings, and

---

437 • Sierz 2001, 4, 6. Tuula Viitaniemi kirjoitti kokemuksestaan: ”Perheenjäsen oli kenties hauskenempi, se antoi valtavasti energiaa. Jotain toista on katsomiskokemuksena toisenlainen: vaativampi, rajumpi. Esitys tunkee kyselemättä iholle ja ihon alle.” Viitaniemi 2015.

of what we most desire to keep secret. Images of sex cause anxiety because they refer to powerful and uncontrollable feelings. When sex is coupled with emotions such as neediness or loneliness, the effect can be immensely disturbing.<sup>438</sup>

*Jotain toista* alkaa vasten-kasvoja -teatterin näkökulmasta tehokkaasti kahden naisen eroottisella kohtaauksella. Dialogi on englanninkielistä ja henkilöt ovat nimeltään Näyttelijätär 1 ja 2. ja kohtauksen sanasto voisi olla suoraan pornoelokuvasta. Sama kohtaus toistuu myöhemmin, mutta silloin veli keskeyttää sen kysymällä, ”eikö tämä ole vähän kiusallista”.<sup>439</sup> Veli joutuu kiusaantumaan myös myöhemmin, kun yrittää keskustella draamasta, mutta Nainen innostuu selostamaan hyvin yksityiskohtaisesti, miten oli harrastanut seksiä puolisonsa kanssa. Veli vaikenee ja Nainen jatkaa pitkään, vuolaaseen purkaukseen, jossa hän kuvaa haluaan puolisonsa ystävää kohtaan, miettii, miten voisi hurmata tämän, ja potee itseinhoa. Nainen paljastaa yleisölle intiimit, säälittävät ja häpeälliset tunteensa.

*Jotain toista* -teoksessa sisältö on usein rankkaa, mutta se kerrotaan melko kepeästi ja usein komiikan pehmentämänä. Esimerkiksi seitsemännessä kohtauksessa Nainen kertoo ensin seksistä miesnäyttelijän kanssa, joka sattuu fyysisesti ja päättyy miehen nöyryyttävään kommenttiin ”Nyt voisi sitten sanoa, että on ollut seksiä johtajan tyttären kanssa”.<sup>440</sup> Kohtaus jatkuu ja Nainen kertoo toisesta seksisuhteesta toisen varatun miesnäyttelijän kanssa. Tällä kertaa seksi päättyy miehen huonoon omatuntoon: ”Ei kuitenkaan olla tapettu ketään”.<sup>441</sup> Seuraava tilanne kuvaa Naista ohjaajana, joka toivoo miesnäyttelijän esittävän miestä, ”joka runkkaa tässä näyttämön laidalla, ikään kuin pakotetusti, Naisen käskystä. Eikä sen tehtävä siinä kohtauksessa olisi mikään muu kuin tämä monotoninen runkkaaminen, tavallaan niinku se miehen osa tai paikka tässä, tai joku semmonen pakotettu seksuaalisuus. Tai

---

438 • Sierz 2000, 7–8. Tilanne eroaa autofiktiivisen teoksen lukemisesta myös siinä, että teksti kuullaan todellisten ihmisten, näyttelijöiden esittämänä. Häpeän ja hämmennyksen ohella tilanne voi herättää katsojassa ihailua - miten he kehtaavatkin näytellä noin kuumottavia kohtauksia, tuossa noin, nenäni edessä!

439 • Sarkola 2015, 18.

440 • Mt., 26.

441 • Mt., 28.

väkivaltainen sukupuoliedustus tai joku semmonen”.<sup>442</sup> Kohtauksen lopuksi Nainen tavataan vielä puolisonsa seurassa keskustelemassa siitä, miksi Nainen ei halua kulkea käsi kädessä ja halailia julkisesti. Nainen selittää kokevansa läheisyyden muuttuvan silloin esitykseksi muille. Paine rohkeuteen ja estottomuuteen luodaan toisten näyttelijöiden laulamalla taustalla Jenni Vartiaisen hittiä *Ihmisten edessä*, jonka kertosäkeessä rohkaistaan juuri sellaiseen avoimuuteen, jota Nainen ei halua: ”Sillä tämä ilta kävellään käsi kädessä, ihmisten edessä, älä sinä muiden katseista välitä, sillä me ollaan yhdessä – ”<sup>443</sup>

Kohtaus on täynnä alistamista, vallankäyttöä ja jopa väkivaltaa, mutta se esitetään katsojajystävällisesti. Kun Nainen kohtauksen alussa harrastaa (tahtomattaan?) anaaliseksiä, hän kertoo katsojille kivusta, mutta miestä hän pyrkii miellyttämään voihkimalla ja hymyilemällä. Kun hän keskustelee ohjaajan roolissa miesnäyttelijän kanssa, hän on hyvin kiusaantunut omasta ehdotuksestaan. Hän takeltelee ja vetää omia sanojaan takaisin, jolloin huomio kiinnittyy Naisen häpeään ja koomisia piirteitä saavaan hämmennykseen. Keskustelun päätteeksi koko suunnitelmasta luovutaan, jolloin tilanteeseen liittyneet vallankäytön kysymykset raukeavat. Tai kääntyvät ympäri, kun miesnäyttelijä kieltäytyy kohtauksesta ja saa naisen perääntymään häpeisään. Kohtauksen lopussa Naisen ollessa yhdessä puolisonsa kanssa huomio kiinnittyy ironiaan ja ristiriitaan lempeän hyväntuulisen laulun ja naisen estyneisyyden välillä.

*Jotain toista* on ulkoisesti hillitty ja usein komiikan keventämä, mutta tämä ei tarkoita, ettei se voisi tuottaa vasten-kasvoja -teatterille ominaisia reaktioita. Päinvastoin Sierz on todennut, että menestyneimmät näytelmät viettelevät yleisönsä naturalistisella otteella ja yllättävät sen sitten emotionaalisesti vaikealla materiaalilla.<sup>444</sup> Naturalismi ei sovi *Jotain toista* teoksen lajityypiksi, mutta autofiktiivisenä teoksena se tuottaa tunteen todellisuuden läsnäolosta ja vieläpä pää-

---

442 • Mt., 28–29.

443 • Mt., 32. Laulun sanat Teemu Brunila.

444 • Sierz 2001, 5.

henkilön suhteesta todelliseen ihmiseen. Henkilöhahmon jakautumisesta, fragmentaarisuudesta ja fiktiivisyydestä huolimatta taustalla häilyvä ihminen herättää naturalismille ominaisia empatian ja sympatian tunteita. Lopputulos on Sierzin kuvauksen mukaisesti eettisesti merkittävä: ”In such cases, what is being renegotiated is the relationship between audience and performers – shock disturbs the spectator’s habitual gaze”.<sup>445</sup>

184

Sierzin mukaan vasten-kasvoja -teatterin tekijöiden tavoitteena oli laajentaa ihmiskuvaa ja pakottaa yleisö kohtaamaan myös torjuttuja puolia inhimillisestä todellisuudesta:

Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown onstage; it also taps to the more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. Crucially, it tells us more about who we really are.<sup>446</sup>

Vasten-kasvoja -teatteri kysyy, mitä on ”normaali”, ”luonnollinen” tai ”todellinen”, ja haastaa samalla yleisönsä kyseenalaistamaan totutut käsityksensä asiasta. Tätä pidän myös yhtenä Sarkolan teoksen keskeisimmistä eettisistä ja poliittisista ominaisuuksista. Se paljastaa häpeämättä – tai paremminkin häpeästä piittaamatta – sellaisia puolia ihmisen seksuaalisuudesta, joita ei ole valtavirtaa edustavissa teoksissa totuttu kohtaamaan. Osana autofiktiivistä teosta efekti on erityisen voimakas, koska sympatian tunteet kohdistuvat henkilöhahmoon, joka on jossain määrin todellinen. Onko katsoja valmis tuomitsemaan tämän ”epänormaaliksi” vai suostuuko hän kyseenalaistamaan omia ennakkokäsityksiään ja laajentamaan ihmiskuvaansa?

Elzbieta Baraniecka on tulkinnut vasten kasvoja -teatterin olevan subliimia, jossa rajanylitykset viittaavat yhteiskunnan normien ja tabujen rikkomiseen, epämiellyttävien ja torjuttujen puolien kohtaa-

---

445 • Mt., 5.

446 • Mt., 4.



miseen niin Toisessa kuin itsessäkin sekä teoksen avantgardistiseen taiteen rajojarikkovaan luonteeseen.<sup>447</sup> Se voi tarkoittaa vastenmielisten ja kiusallisten aiheiden kohtaamista, mikä on yleisölle epämiellyttävää, mutta jos tilannetta tarkastelee subliimin näkökulmasta, siihen liittyy myös vapauttavia ja yleisöä energisoivia piirteitä. Salaiset ja nolottavat yksityiset tunteet, tarpeet ja kokemukset saavat tulla esiin ja niistä pyritään kommunikoimaan. Teoksen saama innostunut julkinen vastaanotto tukevat mielestäni väitettä teoksen energisoivasta ja vapauttavasta luonteesta.

Vasten-kasvoja -teatterissa katsoja kohtaa usein inhimillisiä puolia, jotka ainakin jossain määrin kumpuavat reaalista. Torjuttu voi olla myös sellaista, jonka hegemoninen kulttuuri pyrkii sulkemaan ulkopuolelle. Nämä eivät ole toisistaan irrallisia näkökulmia, koska subjekti torjuu myös itsestään niitä puolia, jotka ovat symbolisen järjestelmän kannalta ongelmallisia. Kulttuuri tarjoaa sallittuja kohteita halulle ja erilaisia representaatioita, jotka kertovat siitä, millaisia subjekteja kyseinen kulttuuri mahdollistaa. Mutta järjestelmä on puutteen leimaama eikä se tavoita erityisyyttä ja ainutlaatuisuutta. Se on myös sidoksissa ideologioihin, jotka määrittelevät hyväksytyt, normaalin ja luonnolliseksi koetun. Kulttuurin näkökulmasta torjuttua voi kutsua myös käsitteen queer avulla, sillä queer tarkoittaa valtavirtakulttuurin näkökulmasta poikkeavaa, outoa ja vierasta. Sue-Ellen Casen sanoin: "Unlike petitions for civil rights, queer revels constitute a kind of activism that attacks the dominant notion of the natural. The queer is the taboo-braker, the monstrous, the uncanny".<sup>448</sup> Tässä merkityksessä queer viittaa johonkin kulttuurin torjumaan ihmisryhmään tai inhimilliseen ominaisuuteen. Termillä viitataan usein homoseksuaalisuuteen, mutta kuten Casen luonnehdinta tuo esiin, termi tarkoittaa paljon muutakin ja toisaalta homoseksuaalisuus ei aina ole queeria.

---

447 • Baraniecka 2013, 25.

448 • Case 2009, 69.

Anu Koivunen ja Lasse Kekki ovat puhuneet sukupuolesta ”aina-jorepresentaationa” tarkoittaen tällä sitä, että sukupuoli on kulttuurisessa vallitsevien representaatioiden kyllästävä. Vallitsevan ideologian puitteissa tietyt representaatiot näyttävät luonnollisina, kun taas toiset ovat queereja – tai ”pervoja”, kuten Kekki ilmaisee asian suomeksi.<sup>449</sup> Sarkolan näkemyksen mukaan homoseksuaalisuus on edelleen Suomessa queeria: ”Koen, että homoseksuaalisuuteen liittyy jotain estyneisyyttä. Homoseksuaalisuutta on pienestä asti oppinut peittämään tai kokemaan, että se ei ole normaali tai valtavirtainen asia. Suomessa se alkaa olla poliittisesti tosi hyväksyttyä, mutta henkilökohtaisella tasolla se voi silti tuntua ristiriitaiselta.”<sup>450</sup>

Homoseksuaaleista on totuttu näkemään tietynlaisia representatioita, joista valtaosa on kuitenkin heterojen tuottamia. Valtavirran kuvauksia homoseksuaalisuudesta ei siten voi kutsua queeriksi, koska ne noudattavat vallitsevia representaatioita. Queeria on luoda näistä poikkeavia kuvauksia, jotka olemassaolollaan luovat poikkeavuutta ja halkeamia vallitseviin representaatioihin. Kekki kuvailee sitä näin:

Luonnollisten ja patologisoitujen identiteettien asymmetrisen dikotomian epäluonnollistamiseksi queer-käytänteet pyrkivät paljastamaan luonnollisuuden konstruktioaluonteen tekemällä käsitteellistettävyyteen aukkoja, välejä ja halkeamia. Tässä ovat keinoina uudelleenmerkityksellistämisen strategiat sekä tavat kumota yritykset, joissa heteronormista poikkeavat pyritään alistamaan normittavalle vallalle nimeämällä heidät halventavin termein.<sup>451</sup>

1970–1980-luvun elämäkerroissa pyrittiin luomaan spesifejä lesbo- ja homoidentiteettejä, uudenlaisia identiteettipositioita, joihin homot ja lesbot voisivat itsensä samastaa. Lasse Kekin mukaan kirjailijoiden tavoitteena oli luoda yhteinen ryhmä, jolla olisi myös poliittista voimaa.

---

449 • Kekki 2010, 17.

450 • Saario 2015.

451 • Kekki 2010, 272.

Yhtenäinen identiteetti ja kulttuuri kuitenkin kyseenalaistettiin pian, kun se alkoi saada levinaslaisittain ilmaisten totalisoivia piirteitä vapauttamisen ja moninaisuuden lisäämisen sijaan. Sekä elämäkerroissa että realistisessa draamassa luotujen homoidentiteettien on todettu lopulta noudattavan pitkälti heteronormatiivista mallia.<sup>452</sup> Homous pyritään esittämään mahdollisimman ”normaalina” ja samankaltaisena heterouden kanssa traditionaalisia narratiiveja ja dramaturgioita hyväksikäyttäen. Esimerkiksi niin sanotut ulostulokertomukset ovat usein juoneltaan kronologisia ja koherentteja. Vaikeuksien jälkeen koittaa onnellinen loppu, jossa päähenkilö on löytänyt autenttisen identiteetin ja usein myös tätä identiteettiä tukevan ystäväpiirin ja rakkaussuhteen. Kekin mukaan kaapista ulos tuleva joutui näiden tarinoiden ja representaatioiden myötä vain uuteen kaappiin.<sup>453</sup>

Queer puolestaan pyrkii toiseuttamaan eli se pyristelee irti hegemonisista rakenteista, kategorioista ja dikotomioista samoin kuin klassisesta juonimallista. Perinteisen kertomuksen rakenteen ja realismin rikkomalla queer-draama tekee representaatiot näkyviksi ja epäluonnollistaa sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tavat.<sup>454</sup> *Jotain toista* -näytelmää voi kutsua queer-draamaksi, sillä se tarjoaa totuttua moninaisempia kuvia sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Teoksessa sukupuoli on läsnä voimakkaasti, mutta se ei näyttäydy mies/nais- tai hetero/homodikotomiana vaan monikollisena ja ilman dualismiin kuuluvaa hierarkkista asetelmaa. Nainen on suhteessa naisiin ja miehiin, femmeihin ja butcheihin, eikä tilanteiden ero liity niinkään sukupuoleen kuin henkilöihin persoonina, erilaisiin haluihin, manipulointiin ynnä muihin piirteisiin, jotka eivät ole sidoksissa biologiseen sukupuoleen. Teoksessa on rinnakkain hetero- ja homo-seksuaalista halua, jotka näyttäytyvät samankaltaisina ja kuitenkin ratkaisevasti erilaisina.

Pervous toimii teoksessa mahdollisuutena paeta kulttuurin totalisoi-

---

452 • Mt., 251.

453 • Mt., 43–48.

454 • Kts. Mt., 251–259; Koivisto 2011, 70, 188–189.

via normeja, rikkoa kategorioita ja epävakauttaa sukupuolen representaatioita. Kun pervoutta tutkitaan osana näytelmää, on Kekin mukaan tarkasteltava henkilöahmoja suhteessa ympäristöönsä, koska pervous määrittyy suhteessa vallitseviin kulttuurin normeihin. Esimerkiksi Kekin kuvaamassa Leea Klemolan *Kokkolan* sisäisessä maailmassa monet ”pervot” piirteet näyttäytyvät täysin normaaleina aivan kuten ne olivat myös *New Karlebyssä*. *Jotain toista* -näytelmässä taas tuntuu leijuvan jatkuvasti kysymys siitä, missä pervouden rajat menevät.

188

Sarkolan teos vilisee erilaisia sukupuolikategorioita mutta niiden sisältö tuntuu jäävän avoimeksi. Nainen pohtii heterojen ihastumisia ja kysyy, ”Niin, mikä sen homoseksuaalisuudenkin määrittelee, mikä on riittävä määrä halua?”<sup>455</sup> Myös toinen määrittely-yritys, kun entinen ihastus soittaa Naiselle kysyäkseen, onko tämä homo, saa vastaukseksi vain hiljaisuuden. Nainen pohtii homoseksuaalisuutta usein juuri heterojen kanssa, joita asia tuntuu häiritsevän. Kolmas kohtaus, jossa homoseksuaalisuudesta keskustellaan, on kohtaus, jossa Nainen kertoo isälleen seksuaalisesta suuntautumisestaan. Keskustelu isän ja tyttären välillä on hellyttävän kömpelöä, kun isä yrittää parhaansa mukaan ilmaista hyväksyntänsä ja ymmärtää asian oman ammatti-identiteettinsä kautta, mutta tulee samalla kuvanneeksi homoseksuaalisuutta vähän oudosta kulmasta. Teos tuo esiin erilaisia sukupuolisia määreitä mutta kuvaamisen sijaan purkaa ja kyseenalaistaa niitä.

Queer kieltäytyy noudattamasta hegemonisia representaatioita, ja siten se voi horjuttaa Lacanin symbolista järjestystä, mikä on poliittisesti merkityksellinen teko. Lacanin etiikkaa on kutsuttu reaalisen etiikaksi, jossa subjektin uskollisuus omaa autenttisuuttaan kohtaan ymmärretään eettisyydeksi. Lacanin näkökulmasta ongelma ei ole Naisen halu ja sen suuntautuminen kulttuurin normeista poikkeavalla tavalla vaan poliittinen järjestelmä, joka tukahduttaa halun. Mari Ruti jatkaa ajatusta tuomalla esiin tapoja, joilla yhteiskunta pyrkii hal-

---

455 • Sarkola 2015, 49.

litsemaan yksilöiden halua ja siten yksilöitä itseään. Kulttuuri tarjoaa halulle hyväksyttäviä kohteita ja kertoo, mitä sen jäsenten tulisi tavoitella – heteroavioliitto ja menestys työelämässä ovat vallitsevat ideaalit länsimaisissa yhteiskunnissa.<sup>456</sup> Lacanin mukaan halu on elämää ylläpitävä voima, joka on täysin piittaamaton kulttuurin säännöistä. Näytelmässä Naisen halu on kuriton ja suuntautuu milloin minnekin tilanteesta ja siihen sisältyvistä kulttuurisista normeista piittaamatta.

*Jotain toista* toimii poliittisena häirikkönä tavassaan näyttää halun läsnäolo paikoissa ja tilanteissa, missä sen ei kuuluisi olla. Halu tunkeutuu tilanteisiin, joissa symbolisen järjestyksen kuuluisi vallita. Samalla se laventaa kulttuurissa vallitsevien samastuttavissa olevien halujen piiriä tuomalla esiin hegemonian takana piileskeleviä uusia vaihtoehtoja – uusia kuvia ja representaatioita, joihin identiteettiään rakentava minä voi itseään peilata. Symbolinen järjestys on täysin sidottu vallitsevaan kulttuuriin, joten ympäristö vaikuttaa voimakkaasti subjektin syntyyn. Millaiseen haluun voi samastua ja millainen halu täytyy häveten torjua? Minämuotoisen esityksen tapa korostaa ympäröivää todellisuutta palvelee myös tässä keinona tuoda esiin juuri tietyn yhteisön mahdollistamat subjektiudet.<sup>457</sup> Teoksen kyky rikkoa erilaisia sukupuolikategorioita ja laajentaa kuvaa sukupuolisuudesta ja seksuaalisuudesta toimii kuten subliimi Lyotardin määritelmän mukaan toimii: se antaa äänen marginaalille ja tuo esiin todellisuuden ja ihmiskuvan monikollisuutta.

### 5.5. Metateatteri ja katsojan katse

Feministit ovat jo vuosikymmenten ajan tarkastelleet teatterin käytänteitä, niin esittämisen tapoja kuin klassisen draaman muotojakin, jotka ovat heidän mukaansa rakentuneet heteromiehen katsetta varten.<sup>458</sup> Toisaalta queer-tutkijat ovat huomauttaneet koko taiteenlajin olevan huomattavan queer ristiinpukeutumisine ja muine konventioi-

456 • Ruti 2015, 143–149.

457 • Veikko Nuutisen *Pasi was here* (KOM-teatteri 2016) on tästä oiva esimerkki kuvatessaan homoseksuaalin pojan kasvua itäsuomalaisessa pikkukaupungissa 1980-luvulla.

458 • Bert O. States on kutsunut tutkimustaan draaman rakenteista viettelemisen käsikirjaksi ja väittää kulkevänsä tässä Aristoteleen jalanjäljissä. Feministi voisi lisätä tarkennuksen, että vietteleminen tarkoittaa tässä nimenomaan heteromiehen viettelemistä. Kts. States 1994, 10.

neen.<sup>459</sup> Molemmissa näkökulmissa tulee esiin se, että teatterin traditiot ovat kytköksissä sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Näitä kytköksiä avataan teoksessa *Jotain toista*, joka tuo esiin sekä draaman traditioon sisältyviä sukupuolisuuksia että teatterin käytäntöihin liittyviä seksuaalisuutta ja valtaa sisältäviä ongelmia. Teatterista keskustellessaan teos tekee myös katsojan tietoiseksi omasta roolistaan esitystilanteessa ja erityisesti katsojan katseesta, siihen kytkeytyvästä vallasta ja mahdollisista motiiveista, joita ei ole tapana sanoa ääneen. Metateatteri asettaa peilin katsojien eteen ja kysyy epämiellyttäviä ja kiusallisia kysymyksiä, kuten mitä katsoja katsoo ja mistä hän nauttii.

190

Näytelmän *Veljellä* on käsitys siitä, miten draamaa kirjoitetaan: millaisia aiheita tulisi käsitellä ja paljonko siihen kuuluu henkilöhahmoja. Veli tuntuu viittaavan klassiseen taidekäsitykseen, jota myös aristoteeliset draaman ihanteet edustavat. Siihen kuuluu sääntöjä, joita noudattamalla taiteilija pyrkii kauneuteen ja harmoniaan. Kaunis representaatio antaa katsojan nauttia tunnistamisen ja ymmärtämisen tunteesta, jota mikään vieras ei häiritse. Taiteen kategoriana subliimi rikkoo tämän nautinnon tekemällä kohteesta haltuunottoa ja tulkin-  
taa pakenevan. Subliimi taide rikkoo Lyotardin mukaan klassisen taiteen säännöt ja kyseenalaistaa representaation mahdollisuuden. Sekä Naisen ilmaisemat taidekäsitykset että ylipäätään koko näytelmän dramaturgia edustavat tässä mielessä subliimia. Nainen haluaa kirjoittaa toisin kuin säännöt määräävät, koska perinteinen draama ei vastaa hänen kokemustaan ja maailmankuvaansa. Ja miten voisikaan vastata. Feministiset psykoanalyysistä ammentavat kirjallisuudentutkijat ovat tarkastelleet länsimaissa vallitsevaa kertomuksen perinnettä miehi-  
senä mallina. Esimerkiksi Luce Irigaray, Hélène Cixous ja Julia Kristeva ovat tulkinneet aristoteelisen juonirakenteen noudattavan miehen seksuaalista tyydytystä, jossa alkua seuraa nautintoa pitkittävä kiihottava kohta ja lopussa jännite puretaan. Feministitutkija Susan Winnett

---

459 • Kts. esim. Solomon 1997, 2-3.

on ehdottanut alku, keskikohta ja loppu -rakenteen rinnalle feminiinisempää, vähemmän suoraviivaista muotoa, jossa alut ja loput vaihtelevat ja lopusta voi seurata jälleen uusi alku.<sup>460</sup> *Jotain toista* on kaukana perinteisestä juonivetoisesta draamasta, koska se koostuu irrallisista kohtauksista, hyppii nykyajan ja menneisyyden välillä ja toistaa ja varioi joitain kohtauksia. Näytelmässä Veli kritisoi Naisen kirjoitustapaa:

191

VELI: Ei. Minusta se on vähän itsensäpaljastavaa ja ehkä vähän toisteista. Jos kerrot yhden asian yhdessä kohtauksessa niin voisit tarkistaa, ettet kerro samaa asiaa seuraavassa kohtauksessa. Että jokainen kohtaaminen kertoo jotain uutta näistä henkilöistä yleisölle. Että jokaisessa kohtauksessa tapahtuu jokin muutos. Uskoisin, että siitä olisi hyötyä. Ihan kerronnallisesti.

NAINEN: Mm. Se ei vain ole mun tyyliä oikein. Kertoa sillä lailla.<sup>461</sup>

Toinen naisille ongelmallinen piirre draamassa on kieli, koska kieli on patriarkaalinen järjestelmä, iso Toinen. Voidakseen siirtyä kulttuurissa toimijaksi naisen on omaksuttava itselleen vihamielinen ja väkivaltainen järjestelmä ja toimittava sen puitteissa. Irigaray, Kristeva ja Cixous ovat etsineet kieltä, jonka avulla naiset voisivat ilmaista itseään, ja todenneet sen löytyvän patriarkaalisen kielen ”rivien välistä”, metaforista ja lipsahduksista. Edellä on jo tullut toistamiseen esiin, että *Jotain toista* pakenee sanottua, horjuttaa symbolista järjestelmää ja tuottaa usein tunteen siitä, että olennaisin on sanotun rivien välissä.

*Jotain toista* kieltäytyy noudattamasta taiteen sääntöjä, jotka edustavat valtavirran, lähinnä heteroseksuaalien ja patriarkaatin kokemusta ja tavoitteita. Se myös rikkoo representaation malleja, joihin nainen on länsimaissa tavallisesti tungettu. Antiikin Kreikassa mieskirjailijoiden mieskatsojia varten luoma naiskuva on vuosituhansien ajan saanut määritellä, millaisia naisen representaatioita länsimaisessa teatterissa

---

460 • Koivisto 2011, 67–68.

461 • Sarkola 2015, 24.

on nähty. Useimmiten naiset ovat saaneet olla joko hirviön tai passiivisen uhrin asemassa. Maria Kurdin mukaan naisen esiintymisessä on aina mukana mahdollisuus siihen, että esitys on miehen katsetta varten luotu spektaakkeli. Naiset ovat oppineet tekemään itsestään heteroseksuaalisen miehen katseen ja samalla tämän halun kohteen.<sup>462</sup> Traditionaalisia muotoja käyttävissä teoksissa tilanne on täysin sama, vaikka tekijöinä olisivat naiset, koska heillä on käytettävissään samat patriarkaattia tukevat kulttuuriset representaatiot ja rakenteet. Päätökseen osaksi taidemaailmaa naistaiteilijoiden on täytynyt omaksua kulttuurin vallitseva kuvaustapa.<sup>463</sup>

*Jotain toista* esittää naiset jossain määrin maskuliinisen katseen alaisina mutta samalla katse on kyseenalaistettu ja problematisoitu. Näytelmän Nainen tuntuisi homoseksuaalina naisena kykenevän samastumaan molempiin osapuoliin. Hän on hyvin tietoinen ”maskuliinista” katseestaan ja sen ongelmista. Jopa Veli huomauttaa hänelle naiskuvan yksipuolisuudesta: ”Sitä paitsi monesko nainen tää nyt on, jota sä kuvaat viehättäväksi, kauniiksi? Nää on niin yksipuolisia nää kuvaukset –”<sup>464</sup> Nainen onkin haaveillut heti näytelmän toisessa kohtauksessa kohtaamisesta viehättävän naisen kanssa, isän naisystävän tuoksua hän kuvaa lumoavaksi ja Toinen nainen kuvaa parisuhdeterapeuttia viehättäväksi, mutta kuvauksia on paljon muitakin. Ja Veljen kritiikkiin Nainen vastaa: ”Enhän mä mitään sellaista sanonut! Sehän on butch! Eihän se ole mikään femme. Siksi tämä on nyt eri tarina kuin edelliset! Mä kerron tässä mun suhteesta butch-naisiin!”<sup>465</sup> Naiskuvasta on keskusteltu myös aikaisemmin, kun Veli määritteli kaikki naiskoomikot ”hulluiksi”. Näyttelijä Miitta Sorvalia koskevan pitkän keskustelun päätteeksi Veljen kanta saa Naiselta selvän tuomion:

NAINEN: Mutta sehän on sovinistista.

VELI: Onko?

---

462 • Kurdi 2010, 70. Tämä linkittyy kiinnostavasti lacanilaiseen haluun, jossa subjektin halu on seurausta toisen/Toisen halusta. Naiset ovat oppineet samastumaan patriarkaalisen kulttuurin tuottamaan haluun.

463 • Smith ja Watson 2002, 14–15.

464 • Sarkola 2015, 65.

465 • Mt., 65.



NAINEN: On. Jos naiset saavat olla vain yhdellä lailla, etteivät ole hulluja! Onhan se sovinnostista.

VELI: Niin, se näyttää provosoivan.

NAINEN: Totta kai, koska musta Miitta on ihan loistava! Lahjakas, poliittinen, radikaali.

VELI: Kyllä kyllä, enhän mä sitä kiellä. Sanon vain, että hän on vähän hullu myös.

NAINEN: Okei, olen eri mieltä.<sup>466</sup>

Kurdi kirjoittaa, että kulttuurin normit edellyttävät naisia olemaan joko miehen katsetta varten tai muuttumaan näkymättömiksi. Näytelmässä *Isän ja Veljen*, miehen, patriarkaatin tai heteronormatiivisen kulttuurin katse on läsnä myös Naisessa, kun tämä toimii erilaisissa tilanteissa tai kirjoittaa näytelmää. Veli toimii usein Naisen keskustelukumppanina ja vastavoimana, mutta silloinkin hän on lähinnä Naisen sisäinen ääni eikä todellinen persoona. Nainen kuvittelee, mitä ”miehet” ajattelevat hänen tavastaan kirjoittaa. Miehen katse on läsnä silloinkin, kun kukaan mies ei oikeasti katso. Se on syvään juurtunut kulttuurinen rakennelma, josta on vaikea irrottautua, vaikka olisi itse marginaalissa ja näkisi asiat toisin.<sup>467</sup> Draaman ja representaation normit rikkomalla *Jotain toista* pyristelee irti tästä asetelmasta ja etsii naisille uutta tapaa olla näyttämöllä. Uudenlainen dramaturgia auttaa irtautumaan vanhasta kuvaustavasta, jolloin perinteisen representaation ongelmat tulevat ainakin esiin elleivät voitetuiksi. Kurdin mukaan representaation tekeminen näkyväksi ja (maskuliinisen) katseen manipulointi ovat tärkeitä strategioita, kun naisille raivataan uudenlaista tilaa ja olemisen tapaa näyttämöllä.<sup>468</sup>

Tilannetta voi pohtia myös Lacanin teorian valossa. Kieli ja perinteinen draaman malli ovat molemmat osa symbolista järjestelmää, joka edustaa Lacanin mukaan heteropatriarkaalista järjestystä.<sup>469</sup> *Jotain*

---

466 • Mt., 23.

467 • Kurdi 2010, 70, 74–75.

468 • Mt., 74–75.

469 • Ruti 2015, 130.

*toista* antaa tilaa halulle ja reaalille, jotka häiritsevät ja horjuttavat symbolista järjestelmää ja siten myös Lacanin isoa Toista. Symbolinen järjestelmä opettaa subjektiksi kasvavalle ihmiselle, mitä on sopivaa haluta, ja useimmat omaksuvat kulttuurin vallitsevat käsitykset. Lacanin mukaan eettisyyttä on kuitenkin pyrkiä olemaan uskollinen omalle halulle ja uskaltaa asettua normeja vastaan. Tämä ei ole helppo tehtävä, koska symbolinen on osa psyykkistä järjestelmää, ja siten alkuperäisen oman halun tunnistaminen voi olla vaikeaa. Siihen tulisi kuitenkin pyrkiä ja tarvittaessa irtaantua hegemoniasta.<sup>470</sup> Mari Ruti kuvaa subjektin mahdollista kapinaa:

194

I always retain the freedom to say No! to my predicament. This is the "negativity of freedom" I possess, which is why I have a degree of autonomy even when I feel overwhelmed by the webs of power that surround me. However, I can only activate this autonomy if I am willing to surrender my symbolic supports, if I am willing – even temporarily – to genuinely not give a damn about what is expected of me.<sup>471</sup>

Mielestäni Naisen voi tulkita toimivan tai ainakin pyrkivän toimimaan juuri näin. Isän ja Veljen äänet ovat osa häntä itseään, mutta näiden äänten alta nousee oma ääni, jolle Nainen on uskollinen.

Naisen kurittomuus dramaturgian suhteen saa Veljen turhautumaan, kokemaan teoksen suhteen miehiin olevan aggressiivinen ja lopulta toteamaan, että "En koe olevani kohdeyleisö tässä"<sup>472</sup>. Myös hetero nainen voi kokea saman ulkopuolisuuden tunteen kuin näytelmän Veli, sillä teosta ei ole tehty hetero- vaan homoseksuaaliselle katseelle.<sup>473</sup> *Toiseus 101 – näkökulmia toiseuteen* julkaisussa Koko Hubara on tuonut esiin kysymyksen siitä, kenelle kukakin kirjoittaa. Hän on kertonut kirjoittavansa Ruskeat tytöt blogiaan ennen kaikkea ruskeille tytöille aivan kuten Toni Morrison on kuvannut kirjoittavansa omat

---

470 • Mt., 127–128.

471 • Mt., 106–107.

472 • Sarkola 2015, 67

473 • Kemppi ja Säkö 2016, 371.

romaaninsa värillisille. Valkoiset heterot kuitenkin olettavat herkästi olevansa ensisijaista yleisöä myös toisiksi luokittelemiensa ihmisten teoksille.<sup>474</sup> Mutta *Jotain toista* häiritsee heteron hybristä. Useissa homonäytelmissä on ollut pyrkimys tuottaa tunnetta samankaltaisuudesta heterojen kanssa, mutta *Jotain toista* ei toimi näin, vaan antaa eron näkyä.

195

Jos tilannetta tarkastelee Levinasin etiikan valossa, on tilanne miesten ja heterojen näkökulmasta eriskummallinen. Toinen ei puhuttelekaan minua vaan vieruskaveriani. Mitä silloin tapahtuu eettiselle subjektille, tai ylipäättään subjektille? Subjekti syntyy kohtaamisessa ja eettisyys tarkoittaa Levinasille sitä, että subjekti on valittu vastuuseen – vain minä voin vastata Toisen kutsuun. Mutta entä jos Toinen ei kutsukaan minua? Mari Ruti on pohtinut Levinasin valituksi tulemiseen sisältyvää ylimielisyyttä, jonka Levinas tosin kieltää toteamalla kaikkien olevan valittuja<sup>475</sup>, mutta mielestäni Sarkolan teoksen kohdalla kysymys on relevantti. Kun Toinen kääntyy kohti ja puhuttelee, subjekti kokee vastuun vaatimuksen, ja kohtaaminen voi tuntua suorastaan väkivaltaiselta. Mutta onko se, ettei subjektiä puhutella, lopulta helpotus? Vai onko se väkivaltainen loukkaus, ohitus, joka kieltää Toisen subjektiuden? Katsoessaan *Jotain toista* -teosta miehet ja heterot joutuvat kokemaan, mitä merkitsee se ”syvä ohittamisen tunne”, jonka Sarkola mainitsi aikaisemmin siteeratusta lehtihaastattelussa teoksensa motiiviksi.

Levinasin filosofia vastustaa universalismia, mutta ei toisaalta huomioi sitä, että subjekti on mitä suurimmassa määrin tietyssä kulttuurisessa positiossa. Esimerkiksi sukupuoli ja sosioekonominen status vaikuttavat siihen, miten subjektiä puhutellaan (tai ei puhutella) ja millaisia mahdollisuuksia tällä on yhteiskunnassa.<sup>476</sup> Tietyt subjekti-positiot mahdollistavat enemmän kuin toiset. *Jotain toista* keikuttaa asetelmaa muuttamalla valittujen joukkoa siten, että tavallisesti mar-

---

474 • Hubara 2016, 8.

475 • Ruti 2015, 31.

476 • Mt., 78, 87–88. vrt. Rojola 2002, 83.

ginaalissa olevat saavat nauttia hegemonisesta asemasta kun taas siihen tottuneet tuntevat eron, etäisyyden ja torjunnan.

Kulttuurin valta-asetelmat näkyvät myös siinä, millaisia representaatioita tuotetaan ja kuka niitä tuottaa. Näytelmässä Nainen keskustelee teatterinjohtajan, keski-ikäisen miehen kanssa tulevasta teoksesta ja sen yhteydessä näyttelijöiden valinnasta. Nainen toivoisi, että tulevan esityksen näyttelijät olisivat homoseksuaaleja.

196

TEATTERINJOHTAJA: Vaikka uskon kyllä, että siihen voi saada uskottavuutta... Ja yleisöhän ei tiedä näyttelijän seksuaalista suuntautumista välttämättä eikä sitä varmaan mieti.

NAINEN 4: Ei niin, tai siis voihan se mieltä tietenkin. Mä kyllä mietin, yleisössä, sellaistaakin. Se on... sellainen energia-asia. Ja just siihen representaatioon liittyy, mun mielestä. Kun suurin osa kaikesta sekä hetero- että homoseksuaalisesta halusta näytellään heterojen voimin, niin siinä on melkein aina se heteromiehen näkökulma seksuaalisuuteen ja sukupuoleen, niin... Tämä on vain niin paljon juuri tätä aihetta, jota yritän käsitellä. Siksi näyttelijän seksuaalinen suuntautuminen on mulle niin tärkeää.<sup>477</sup>

Keskustelu jatkuu ja ohjaaja puhuu siitä, kuinka paljon teatterissa on kyse seksuaalisesta energiasta, ohjaajan halusta ja valta-asemasta. Myöhemmin Nainen vielä jatkaa keskustelua siitä, onko näyttelijän seksuaalisella suuntautumisella merkitystä ja voiko se olla perusteenä roolittamisessa. Hän toteaa, ettei suuntautumisesta voi kysyä.

NAINEN 4: Joo, voi hyvänen aika. Siinä menisi maine kyllä ohjaajana lopullisesti. Mutta sitä mä just tarkotan, että miksi se on niin? Kun toisaaltahan ne keski-ikäiset miehet aivan iloisesti roolittavat juttunsa seksikkäillä nuorilla naisilla ikään kuin siksi,

---

477 • Sarkola 2015, 47.

että he ovat lahjakkaita näyttelijöitä vaikka kyse saattaa olla jostain aivan muusta. Tiedätkö?

TEATTERINJOHTAJA: Niin. Ehkä.

NAINEN 4: Niin tätä mä haluaisin käsitellä. Että miksen mä saa olla se keski-ikäinen miesohjaaja, joka toimii samalla tavalla? Joka roolittaa juttunsa sellaisilla näyttelijöillä, joita se haluaa nussia?

197

TEATTERINJOHTAJA: –

NAINEN 4: Ehkä siksi, etten kehtaa. Tai kehtaan, mutta olen mielestäni paljon tietoisempi tästä kuin ne miehet ja ongelmoin sitä ihan eri tavalla. Onhan sitä käsitelty tietenkin myös, mutta ohjaustilanteessa se on mielestäni tabu.<sup>478</sup>

Ohjaajan tabuja rikkova avautuminen koskee ohjaamista mutta ohjaajana hän puhuu siitä, mikä ”siellä näyttämöllä kiihottaa”. On kyse katseesta ja katsojan halusta – oli katsojana sitten teoksen ohjaaja tai sen yleisö. Vaikka Nainen puhuu vain itsestään, omasta katseestaan niin ohjaajana kuin katsojanakin, on katsojan vaikea sivuuttaa pohdinnat vain Naista koskevana. Seksuaalisuus ja katse teatterin ominaisuuksina sidotaan tiukasti yhteen ja niin ohjaajien kuin katsojienkin katseen viattomuus kyseenalaistetaan ja esitetään kulttuurin valheellisena normina. Teoksen alaotsikko *Henkilökohtaisen halun näyttämö* sekoittaa henkilökohtaisuuden ja näyttämön, yksityisen ja julkisen, ja herättää kysymyksen niin tekijöiden kuin katsojienkin tavasta toimia julkisesti. Mitä näytetään ja millaisia motiiveja teoille annetaan? Miten halu on kanavoitu osaksi kulttuurin sallimaa symbolista järjestystä? Ohjaaja vetoaa näyttelijän lahjakkuuteen, vaikka kyse olisi ”jostain aivan muusta”. Entä katsoja? Mitä hän teatterissa katsoo ja mistä hän nauttii?

Vaikka kohtaus on fiktiivinen, on todellisuus jälleen vahvasti läsnä katsojan vastaanottokokemuksessa. Kohtauksessa keskustellaan näy-

---

478 • Mt., 49.

telmästä, joka voisi olla se sama, mitä katsoja juuri katsoo. Teatterin käytännöistä keskustellaan viittaamalla esimerkiksi Jouko Turkkaan. Lehmann on todennut draaman jälkeiselle teatterille olevan ominaista horjuttaa fiktion ja todellisuuden välistä rajaa, ja tästä horjuttamisesta seuraa merkittäviä vaikutuksia katsojan asemassa. Katsoja on tottunut ajattelemaan, että hänen oma roolinsa teatterissa on ongelmaton sosiaalista käyttäytymistä. Kun teos kutsuu katsojan miettimään, pitäisikö näyttämön tapahtumia katsoa ensisijaisesti fiktiona vai totena, katsoja joutuu samalla kyseenalaistamaan oman tapansa katsoa esitystä. Lehmannin mukaan todellisuuden kanssa leikkiminen merkitsee teatterin eettisyyden tematisoimista, eikä tämä koske vain teatterin tekijöitä. Lehmann toteaa, että esitys kääntyy katsojan suuntaan, jolloin ”[k]atsoja joutuu kasvotusten oman läsnäolonsa kanssa ja on samanaikaisesti pakotettu näennäiseen riitaan teatteriprosessin luojaan kanssa: mitä hänestä halutaan?”<sup>479</sup>

Subjekti syntyy suhteessa Toiseen ja katsojasubjekti syntyy suhteessa teokseen. Dramaturgia sisältää aina jonkinlaisen yleisöposition, implisiittisen katsojan, johon katsoja kutsutaan samastumaan. Freddie Rokem on tuonut esiin teatterille, ja erityisesti metateatterille, ominaisen piirteen, jossa teoksen henkilöihahmoja ja tapahtumia seuraa myös fiktiivisen maailman sisäinen katsoja. Tämä synnyttää – lacinilaisia konnotaatioita herättävän – katsomisen peilitilanteen. Katsoja katsoo henkilöä, joka katsoo samoja tapahtumia kuin hän itse. Fiktion sisällä oleva katsoja sysää teoksen katsojia kohti tiettyä katsomisen tapaa. Rokemin mukaan tämänkaltaisen teatterillisuus kutsuu katsojan katsomaan ja kommunikoimaan teoksen kanssa tietyllä tavalla ja samalla refleктоimaan itseään katsojana.<sup>480</sup> *Jotain toista* -näytelmässä Veli katsoo usein Naisen toimia ja tämän luomia kohtauksia ja rinnastuu siten katsojaan. Sen sijaan, että katsoja samastuisi Naiseen tämä voikin samastua teosta katsovaan Veljeen ja tämän hämmennykseen

---

479 • Lehmann 2009, 179–184.

480 • Rokem 2003, 109–112.

kiusallisten aiheiden ja perinteisiä rakenteita rikkovan dramaturgian äärellä. Toinen teoksen sisällä oleva katse on edellä mainittu kohta, jossa Nainen puhuu ohjaajan ja samalla katsojan seksuaalisesti virityneestä tavasta katsoa näyttelijöitä.<sup>481</sup> Kumpikaan katsojalle tarjottu positio ei ole erityisen mairitteleva ja juuri sen vuoksi se voi olla eettisesti tehokas. Omahyväinen ja omasta valta-asemastaan nauttiva katsoja joutuukin refleктоimaan itseään patriarkalisena katsojana, joka odottaa teoksen tarjoavan nautintoa ja tyydytystä. Teos tuntuu paljastavan katsojan salaiset halut – ne samat, jotka hän on oppinut kanavoimaan kulttuurin hyväksymällä tavalla kohdistamalla ne esimerkiksi sivistyneeseen teatteriharrastukseen.

Tässä yhteydessä on kiinnostavaa pohtia Levinasin mielikuvaa taideoksen vastaanottajasta osallistujana, joka vain vastaanottaa passiivisesti ja ”marssii” teoksen tahdissa. Perinteinen draama tai tuttu ja turvallinen valtavirtaelokuva, joka noudattaa aristoteelista juonirakennetta, tarjoaa mahdollisuuden ryhmän mukana marssimiseen ja itsensä unohtamiseen. Siihen voi olla nautinnollista syventyä: nauttia kauneudesta (tai jostain ihan muusta) ja unohtaa hetkeksi itsensä. Levinas on kuvannut nautintoa tavaksi paeta olemisen painoa, joka syntyy subjektiin vastuullisuuden myötä. Nauttiessaan ihminen voi hetken luulla pääsevänsä pakoon vastuusta, mutta tämä on pettävä. Nautinto ei vapauta ihmistä itsestään, oman ruumiinsa ainutlaatuisuudesta ja oman vastuunsa painavuudesta. Kun Toinen keskeyttää nautinnon, seuraa siitä Levinasin mukaan häpeän tunne. Häpeä tekee subjektin erityisen tietoiseksi siitä, ettei pakomahdollisuutta ole.

Teatteriin mennessään katsoja voi odottaa saavansa nauttia hetken kauneudesta ja harmoniasta omassa penkissään pimeässä piilossa Toisen katseelta. Riku Roihankorpi on kirjoittanut helpotuksesta, jonka teatteri voi katsojilleen suoda. Vaikka katsomossa on muita ihmisiä ja jokainen katsoja on heistä tietoinen, on esitykseen syventyminen

---

481 • Bert O. States kirjoittaa, että teatterin ainutlaatuisuus taiteenlajina perustuu näyttelijöiden tapaan asettua vapaaehtoisesti näyttämölle tuottaakseen katsojille nautintoa. States 1994, 27–28. Vaikka harva ilmaisee asian näin suoraan, lienee tämä varsin tavanomainen tapa ymmärtää näyttelijöiden ja katsojien roolit esitystilanteessa. *Jotain toista* tuo esiin nautinnon, mutta kutsuu myös pohtimaan käytäntöä ja sen mahdollisia eettisiä ongelmia.

silti mahdollista kokea vapautuksena välittömästä sosiaalisesta kanssakäymisestä ja vastuusta.<sup>482</sup> Tämä on kuitenkin näennäistä ja meta-teatteri muistuttaa katsojia siitä. Se ei salli katsojan unohtaa itseään ja uppoutua nautintoa tarjoavaan kertomukseen. *Jotain toista* tunkeutuu katsojan rauhaan, keskeyttää nautinnon ja herättää takaisin vastuuseen tekemällä katsojat tietoisiksi omasta katseestaan. Tästä seuraa häpeän tunne, joka puolestaan vahvistaa ihmisen tietoisuutta olemassaolostaan ja vastuustaan ja muistuttaa pakenemisen mahdottomuudesta. Häpeän myötä marssijalla voi mennä askelet sekaisin, ja kompurointi suuntaa huomion marssiin itseensä. Ja samalla myös ympärillä oleviin ihmisiin – huomasiko kukaan?

*Jotain toista* tekee katsojansa hyvin tietoisiksi itsestään, omasta ruumiillisuudestaan ja seksuaalisuudestaan keskellä muita ihmisiä. Kuumottavia kohtauksia seurattaessa katsoja voi seurata muiden reaktioita ja tulla samalla tietoisiksi siitä, että myös häntä voidaan tarkkailla. *Jotain toista* kutsuu pohtimaan katsojan katsetta, mutta aiheuttaa myös tunteen siitä, että katsojakin voi olla katseen kohde. Roihankorpi pitää tätä yhtenä teatterin keskeisenä poliittisena piirteenä.<sup>483</sup> Filosofi Hagi Kenaan ei puhu teatterista, mutta tuo esiin, kuinka merkittävä katse on poliittisesti ja eettisesti. ”To be in the world means to live at the intersection of seeing and been seen, to be part of a visual space whose characteristics are intimately connected to who we are (our identity, corporeality, sexuality at the personal, social, political, cultural levels)”.<sup>484</sup> Subjekti on tavallisesti suuntautunut maailmaa kohti, mutta kasvokkain-kohtaaminen muuttaa toiminnan suunnan, kun subjekti havaitsee olevansa katseen ja puhuttelun kohde. Kenaan kuvaa, kuinka havaitsemme itsemme Toisen katseessa ja reagoimme katseeseen häpeällä.<sup>485</sup> Teatterin katsoja saa usein vain katsoa, suunnata itsensä kohti esitystä, mutta *Jotain toista* asettuu peiliksi, josta katsoja näkee itsensä ja ympärillään olevat toiset.

---

482 • Roihankorpi 2010, 35–40.

483 • Mt., 2010, 103–104.

484 • Kenaan 2013, 31.

485 • Mt., 73–74.



## 6 Johtopäätöksiä

---

201 Taidehistorioitsija Annamari Vänskä on käyttänyt ilmaisua ”vikurointi” halutessaan korostaa taideteoksen kykyä niskuroida normatiivista katsomistapaa vastaan.<sup>486</sup> Mielestäni termi sopii hyvin luonnehtimaan tämän tutkimuksen näytelmiä. Vikuroiva teos korostaa teoksen monimerkityksisyyttä, sen katsomisen vaatimaa aktiivisuutta sekä katsomisen poliittisuutta. Termiin sisältyy ajatus, että teokseen jää aina jotain sanoilla tavoittamatonta. Tutkimieni näytelmien dramaturgioissa on useita ominaisuuksia, jotka murtavat kulttuurin hegemonisia käsityksiä ja konventionaalisia katsomistapoja. Teosten suhde vallitsevaan kulttuuriin ja yhteiskunnan normeihin on vikuroiva ja purkava, joten teosten haltuunotto ja yksiselitteinen tulkinta vaativat suurta väkivaltaa teoksia kohtaan.

Levinasin etiikan kesyttäminen on yhtä mahdoton tehtävä. Jokainen päätelmä ja ilahduttava löytö tuntuu lopulta pakenevan ja esittävän kysymyksen, onko asia todella näin. Johdannossa ja toisessa luvussa esittämäni kysymykset taideteoksen kasvoista tai eettisestä kielestä ovat tulleet esiin jokaisen teoksen kohdalla ja kysymyksiä on siten pyöritelty hyvin erilaisissa yhteyksissä, mutta vastaus jää tavoittamatta. Levinas on usein varsin ehdoton, idealistinen ja toisaalta ilmaisutavassaan suorastaan runollinen. Kun hänen ajatteluaan tuo osaksi jotain konkreettista, kuten näytelmää, tarkastelun kohde ei herkästi taivu käsitteiden sisällöksi. Toisaalta hänen tekstiensä tulkinnanvaraisuus tarjoaa tilaisuuden käyttää niitä hyvin erilaisten tulkintojen tukena, kuten totesin jo johdannossa Levinas-efektin mai-

nitessani. Jill Robbins on huomauttanut, että esimerkiksi sanominen on termi, jota on käytetty varsin laajasti, ja toteaa, ettei pelkkä kielen runollisuus tai muu tulkinnanvaraisuus tee siitä vielä sanottua. Siten yhtäläisyysmerkkien vetäminen Levinasin teorian ja näytelmien välille on kyseenalaista puuhaa. Ne voivat kuitenkin keskustella ja tuottaa uusia näkökulmia kohdatessaan toisensa.

Tämän tutkimuksen yhteydessä ei ole tärkeintä löytää vastausta kysymykseen, millaista on eettinen kieli tai voiko taideteos (tai maapallo tai eläin) olla toinen ja voiko sillä olla kasvot. Kuten Levinas kuvaa, kasvot ovat määrittelemättömät ja ne saavat jäädä sellaisiksi. Sen sijaan tärkein kysymykseni, miten taideteos ja erityisesti dramaturgia voivat herättää katsojansa pohtimaan toiseutta ja suhdettaan siihen, sai joitain vastauksia tutkimieni näytelmien tarjoaman esimerkin avulla. Vaikka katsoja ei kohtaisi näyttämöllä kasvoja, jotain kasvojen tapaista representaation takaa kuitenkin pilkisti ja tämä jokin houkutteli katsoja pois turtumuksesta tai, Levinasin ilmaisu mukailen, esteettisestä olemisen tavasta. Tutkimani teokset asettavat haasteen katsojalle, joka pyrkii analysoimaan niitä tuttujen kaavojen avulla ja luomaan niistä ehjän tulkinnan. Vikuroiva teos ei suostu katsojan ohjastettavaksi vaan pyristelee irti suitsistaan. Katsoja saattaa tässä tuoksinassa pudota satulasta tai saada kaviosta kunnon tällin. Silloin huomio kääntyy katsojaan itseensä ja siihen, ettei tilanne ja teos ole hänen hallinnassaan. Hämmennys, sekasorto ja nolostuminen, ambivalenssi kaikessa moninaisuudessaan, astuvat mukaan katsojan kokemukseen, samoin korostunut tietoisuus itsestä ja omasta suhteesta teokseen ja muihin katsojiin. Teos on keskeyttänyt katsojan omahyväisen nautinnon.

Subliimi eri muodoissaan tarjosi keinon tuoda näyttämölle sekä jotain ihmistä suurempaa että alhaisena torjuttua. Subliimi estetiikka kyseenalaisti rationaalisen ja autonomisen ihmiskuvan. Valitsemani

näytelmät edustavat sattumalta kaikkia niitä kolmea kriisiä, jotka Sigmund Freudin mukaan ovat horjuttaneet humanismin ihmiskuvaa. *Luolasto* on kuin kopernikaaninen vallankumous draaman historiassa muistuttaessaan ihmisen pienuudesta osana mittaamatonta kosmos-ta. *New Karleby* kulkee Darwinin jalanjäljissä ihmettelemässä lajeja ja niiden eroja ja yhtäläisyyksiä tuoden samalla esiin antroposentrisen ihmiskuvan rajoittuneisuuden. Näiden kahden kriisin jälkeen Freud väittää oman teoriansa ihmisen psyyken kerroksista luovan vielä kolmannen kriisin, joka vie pohjan autonomiselta subjektilta. *Jotain toista* kuvaa subjektin rakentumista suhteessa toisiin ihmisiin ja ympäristöön tavalla, jossa rationaalisuus ja tietoinen kommunikointi on vain pieni osa monimutkaista prosessia.

Subliimille draamalle ominainen kysymys kielen, representaation ja kommunikaation mahdollisuudesta tuli esiin jokaisen tutkimani näytelmän dramaturgiassa. *Luolaston* runollisuus ja toisaalta satiirisia sävyjä saanut erilaisten kielellisten merkkien ja representaatioiden tulkitseminen fiktion sisällä asettivat kyseenalaiseksi merkkien kyvyn kommunikoida yksiselitteisiä merkityksiä. *New Karlebyn* henkilöhahmojen kommunikointiongelmat sekä teoksen tapa leikitellä sanojen monimerkityksellisyydellä tekivät samaa purkavaa työtä. *Jotain toista* osoitti myös kuilun symbolisen järjestelmän ja sen avulla kommunikoitavien merkitysten välillä. Koska kieli pyrkii ilmaisemaan jotain sellaista, jolle ei ole ilmaisua, ja representaatio tavoittelee ei-representoitavissa olevaa, kieli ja representaatio väistämättä epäonnistuvat pyrkimyksissään kuvata tai kertoa. Tutkimani näytelmät käyttivät lukuisia keinoja ilmaistakseen sen, mitä ei voi ilmaista, ja toisaalta ilmaistakseen kuvaamisen mahdottomuuden. Tässä representaation tekeminen näkyväksi oli keskeinen strategia. Mikään teos ei luonut realistista illuusiota tavoittelevaa suhdetta näyttämöön, vaan korosti olemustaan konstruoituna taideteoksena. Representaa-

---

tion ja sen määrittelemättömän viittauskohteen väliin jäi tilaa. Samalla katsojaa muistutettiin siitä, että teos on joidenkin ihmisten luoma ja siten jostain näkökulmasta ja positiosta käsin tuotettu. Teokset eivät viitanneet johonkin ”yleiseen”, ”normaaliin” ja ”hegemoniseen” vaan problematisoivat suhteensa todellisuuteen. Ne korostivat omaa sanomistaan, sanomisen aktia pysähtyneen sanotun sijaan.

Näytelmien dramaturgioissa eivät painottuneet klassisen draaman ihanne kokonaisuudesta ja yhtenäisyydestä vaan avoimuus ja fragmentaarisuus. Siten ne myös väistivät ”draamallisen teatterin” sisältämät ideologiset ongelmat tuottaen nykyteatterille ominaista havaitsemisen politiikkaa. Tutkimuksessani mukana olevat näytelmät toimivat vastaavalla tavalla kuin Lehmannin kuvailema draaman jälkeinen teatteri, joka tekee näkyväksi sen, ettei katsojan katse ole sosiaalisesti ja moraalisesti ongelmaton. Katse ja haltuunotto ovat totalitaristisia suhteita toiseuteen, mutta tutkimani näytelmät purkivat katsojan valta-asemaa ja toivat esiin katseen poliittisen merkityksen. Erityisesti *Jotain toista* syventyi pohtimaan teatterin, katseen, vallan ja etiikan välistä problematiikkaa kysyessään, millaista vallankäyttöä ja politiikkaa katseeseen liittyy ja mitä katseen kohteena oleminen merkitsee subjektille. Katsojan tekeminen tietoiseksi omasta katseestaan ja sen mahdollisesta väkivaltaisuudesta on sekä eettisesti että poliittisesti merkittävä teko, sillä katseen problematisointi on olennainen osa totalitaristisen järjestelmän horjuttamista.

Identifikaation mahdollistaneet selvärajaiset yksilöt tunnistettavassa maailmassa ovat olleet traditionaalisen tarinankerronnan lähtökohdat. Mutta mitä tapahtuu tarinankerronnalle, kun siinä kuvattu subjekti hajoaa ja toimii ymmärryksen ylittävässä maailmassa? Mimesis ja samastuminen, realistisen teatterin ja perinteisen draaman olennaiset rakentumisen ja vastaanottamisen periaatteet, eivät enää toimi. Identifikaation romuttumisen myötä kumoutuivat myös

toisiinsa yhteen kietoutuneet ajatukset ”oikean” tulkinnan mahdollisuudesta ja yhdestä totuudesta. Teos ei tule osaksi Samaa vaan jää toiseksi. Aristoteelisen mallin purkaminen tekee samalla säröjä malliin sisältyvään universalismiin.

205 Säröjen kautta avautuu näkymä aikaisempaa monimuotoisempaan todellisuuteen, jossa myös marginaaliin alistetuilla on sijansa. Tätä voi pohtia subliimin eri teorioiden painopisteiden kautta. Valistusajan vertikaalinen subliimi loi kuvaa autonomisesta, hallitsevasta ja suvereenista yksilöstä, joka voi alistaa hallintaansa sitä uhkaavat subliimit ilmiöt. Vastaavalla tavalla taideteoksen vastaanottaja katsoi, tulkitsi ja ymmärsi teosta oman maailmankuvansa kautta näkemättä eroa ja havaitsematta oman näkökulmansa rajoittuneisuutta. Post-moderni horisontaalinen subliimi sen sijaan kieltäytyy dominoimasta Toista ja päinvastoin pyrkii antamaan tälle tilaa. Marginaaliin tai näkymättömiin sysätty toiseus saa tulla esiin ja antaa äänensä kuulua. Taideteoksessa representaatio ei luo ehjää kokonaisuutta vaan ilmaisee representaation takana olevan muutakin. Tämä muu ei alistu määriteltäväksi mutta se saa silti olla olemassa. *Luolastossa* valistusajan pönkittävä ihmisen hybris näyttäytyi kaikessa absurdiudessaan, kun teos auttoi havaitsemaan ihmisen tunkeneen marginaaliin muun luomakunnan ja siinä samalla koko maapallon. *New Karlebyssä* samainen luomakunta ryömi esiin kaikenmaailman mummujen, täplähyeenojen ja tryffelipossujen palvelijoiden kirjavana joukkona. Queernäytelmä *Jotain toista* ei tyytynyt vain tuomaan homoseksuaalisuutta esiin vaan kutsui samalla hegemonisesta asemasta nauttineet katsojat ja teatterintekijät epämiellyttävään itsetutkiskeluun. Se toi esiin kollektiivisen yleisön sisäiset erot, mikä useimmiten jää pimentoon valtavirtayleisön kuvitellessa oman kokemuksensa universaaliksi. Samalla ihmisen sisäiset rajat alkoivat vuotaa torjuttujen piirteiden ja muistojen muistuttaessa olemassaolostaan.

---

Lehmann on puhunut nykyteatterin kyvystä tuottaa havaitsemisen politiikkaa ja vastuun estetiikkaa. Molemmat käsitteet tuntuvat relevanteilta tutkimieni näytelmien kohdalla. Samalla ne tuntuvat olevan sekä sopusoinnussa Levinasin etiikan kanssa, että kyseenalaistavan sen tavan tehdä jako etiikan ja politiikan välille. Levinasin ajattelussa politiikka on etiikan pettämistä mutta silti välttämätöntä. Sama jako näkyy hänen tavassaan ymmärtää eettinen subjekti ja kansalainen toisistaan erillisiksi. Tässä tutkimuksessa tarkasteltujen näytelmien yhteydessä tämä jako tuntuu kuitenkin keinotekoiselta. Teosten poliittisuus kietoutui niiden tapaan tuoda esiin toiseus, jolle ei ole sijaa hegemonisessa kulttuurissa ja vallitsevassa politiikassa. Siten ne toimivat eettisen sanomisen tavoin, rikkoen sanottua. Subliimi estetiikka kutsuu yleisöä pohtimaan, miten se havaitsee maailman ja siinä olevat toiset, miten minän ja toisen väliset suhteet on totuttu ilmaisemaan ja millaisia valtarakennelmia näihin ilmaisuihin sisältyy. Siten se sukeltaa syvälle kulttuurin, yhteiskunnan ja politiikan rakenteisiin.

206

Levinasin filosofia antaa hyvin yksinäisen kuvan ihmisestä. Vastuunsa tunteva subjekti on jatkuvasti vaarassa vahingoittaa Toista ja toisaalta tulla itse haavoitetuksi. Olisiko parempi vetäytyä, ettei vain satuttaisi ja tulisi satutetuksi? Levinas ei kannusta tähän vaan rinnastaa vetäytymisen maailmasta vastuuttomuuteen. Tässä tutkimuksessa esitetyt ajatukset teatterin etiikasta eivät myöskään kehota pakenemaan toiseutta vaan tarjoavat välineitä pohtia suhdetta toiseuteen ja etsiä uudenlaisia, vähemmän väkivaltaisia olemisen tapoja. Teokset voivat herättää katsojat havaitsemaan oman väkivaltaisuutensa, joka on useissa hegemonisissa käytännöissä läsnä kyseenalaistamattomina ja itsestäänselvinä. Ja toisaalta teatterin parissa voi harjoitella toiseuden aiheuttamien epämiellyttävien tunteiden sietämistä. Täy-

---

dellinen eettinen subjekti ja puhtaasti eettinen yhteiskunta ovat saavuttamattomissa olevia ideaaleja, mutta toiseudelle herkistyminen voi olla askel pois päin väkivallasta kohti etiikkaa.

## Painamattomat lähteet

Sarkola, Milja 2015: *Jotain toista. Henkilökohtaisen halun näyttämö*. Kirjailijalta saatu tiedosto.

## Painetut lähteet

- Alanko, Outi & Korhonen, Kuisma 1999: "Lukijalle". Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*, toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52. Helsinki: SKS.
- Alford, Fred C. 2002: *Disseminations: Psychoanalysis in Context. Levinas, the Frankfurt School and Psychoanalysis*. Lontoo: Continuum.
- Aragay, Mireia & Zozaya, Pilar 2007: "Aleks Sierz". Teoksessa *British Theatre of the 1990s. Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, toim. Mireia Aragay, Hildegard Klein, Enric Monforte, Pilar Zozaya. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Aristoteles, 1997: *Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti. Classica-sarja. Helsinki: Gaudeamus.
- Arons, Wendy & May, Theresa J. 2012: "Introduction". Teoksessa *Readings in Performance and Ecology*. Toim. Wendy Arons ja Theresa J. May. What is Theatre? New York: Palgrave MacMillan.
- Aston, Elaine 2004: "Imag(in)ing a life: Adrienne Kennedy's *People who Led to My Plays* and *Deadly Triplets*". Teoksessa *Auto/biography and Identity. Women, Theatre and Performance*. Toim. Maggie B. Gale ja Viv Gardner. Manchester: Manchester University Press.
- Bahtin, Mihail 2002 (1965): *Francois Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru*. Venäjältä suomeksi kääntänyt Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.
- Bal, Mieke 1985 (1980): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Hollannista englanniksi kääntänyt Christine Van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press.
- Baraniecka, Elzbieta 2013: *Sublime Drama. British Theatre of the 1990s*. Berliini: De Gruyter.
- Bennet, Benjamin 1990: *Theatre as Problem. Modern Drama and its Place in Literature*. Ithaca, Lontoo: Cornell University Press.
- Brady, Emily 2013: *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*. New York: Cambridge University Press.
- Braidotti, Rosi 2013: *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brennan, Teresa 1993: *History after Lacan*. Lontoo: Routledge.
- Brown, Charles S. & Toadvine, Ted 2003: "Ecophenomenology: An Introduction". Teoksessa *Eco-phenomenology. Back to the Earth itself*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Case, Sue-Ellen 2009: *Feminist and Queer Performance. Critical Strategies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Chanter, Tina 2001a (toim.): *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*. University Park: The Pennsylvania State University Press.  
-- 2001b: "Introduction". Teoksessa *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Critchley, Simon 2014: *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press.  
-- 1999: *Ethics, Politics, Subjectivity. Essays on Derrida, Levinas and Contemporary French Thought*. Lontoo: Verso.  
-- 1996: "Prolegomena to Any Post-Deconstructive Subjectivity". Teoksessa *Deconstructive Subjectivities*, toim. Simon Critchley ja Peter Dews. Albany, New York: State University of New York.



- Derrida, Jacques** 2008a: "The Animal that therefore I am." Teoksessa *The Animal that therefore I am*. Toim. Jacques Derrida ja Marie-Louise Mallet. Ranskasta englanniksi kääntänyt David Wills. New York: Fordham University Press.
- – 2008b: "And Say the Animal Responded". Teoksessa *The Animal that therefore I am*, Toim. Jacques Derrida ja Marie-Louise Mallet. Ranskasta englanniksi kääntänyt David Wills. New York: Fordham University Press.
- Diehm, Christian** 2003: "Natural Disasters". Teoksessa *Eco-phenomenology. Back to the Earth itself*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Eagleton, Terry** 2009: *Trouble with Strangers. A Study of Ethics*. Lontoo: Wiley-Blackwell.
- Fagan, Madeleine** 2013: *Ethics and Politics after Poststructuralism: Levinas, Derrida and Nancy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Freeman, Barbara** 1997: *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley, California: University of California Press.
- Grehan, Helena** 2009: *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Studies in international performance. New York: Palgrave Macmillan.
- Hand, Seán** 1989: "Introduction". Teoksessa *The Levinas Reader*, toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell.
- Haraway, Donna Jeanne** 2008: *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hautamäki, Irmeli** 2003: *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heddon, Deirdre** 2008: *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Heinämaa, Sara & Oksala, Johanna** 2001: "Johdanto". Teoksessa *Rakkaudesta toiseen. Kirjoituksia vuosituhammen vaihteen etiikasta*, toim. Sara Heinämaa ja Johanna Oksala. Helsinki: Gaudeamus.
- Horowitz, Asher & Horowitz, Gad** 2006 (toim.) *Difficult Justice. Commentaries on Levinas and Politics*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Hotinen, Juha-Pekka** 2002: *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Elektra. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja. Helsinki: Like.
- Hubara, Koko** 2016: "Tarinoiden kertomisesta". Teoksessa *Toiseus 101 – näkökulmia toiseuteen*, toim. Sonya Lindfors. Helsinki: UrbanApa.
- Hughes, Alex** 1999: *Heterographies. Sexual Difference in French Autobiography*. Oxford, New York: Berg.
- Huhtala, Hannele**: "Onkalo on ongelma". Voima 7.3.2014.
- Hulkko, Pauliina** 2013: *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Jokinen, Riikka** 1997: *Tietämättömyyden etiikka. Emmanuel Levinas modernin subjektin tuolla puolen*. SoPhi. Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 15. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jones, Elizabeth H.** 2010: "Autofiction: 'A Brief History of a Neologism'". Teoksessa *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature*, toim. Richard Bradford. New York: Palgrave Macmillan.
- – 2007: *Spaces of Belonging. Home, Culture, and Identity in 20th Century French Autobiography*. Spatial Practices 3. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Kayser, Wolfgang** 1963: *The Grottesque. In Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kekki, Lasse** 2010: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen. Turku: Eetos.
- – 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Bern: Peter Lang.

- Kemppi, Eeva & Säkö, Maria** 2016: *Skavabölen pojista Kaspar Hauseriin*. Helsinki: Like.
- Kenaan, Hagi** 2013: *The Ethics of Visuality. Levinas and the Contemporary Gaze*. Lontoo: I. B. Tauris.
- Kirkkopelto, Esa** 2010: "On the Structure of the Scenic Encounter". Teoksessa *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*, toim. Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus.
- 2005: "Näyttämön ilmiö". Teoksessa *Esitys katsoo meitä*, toim. Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala ja Hanna Suutela. Näyttämö ja tutkimus. Helsinki: Teatterin Tutkimuksen Seura.
- Kivistö, Sari** 2007: "Satiiri kirjallisuuden lajina". Teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*, toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Klemola, Leea** 2011: "New Karlebyn muotoutumisen prosessista". Esipuhe näytelmään *New Karleby*. Teatteri-lehden julkaisusarja Nro 34. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Klemola, Leea & Klemola, Klaus** 2011: *New Karleby*. Teatteri-lehden julkaisusarja. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Koivisto, Päivi** 2011: *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Helsinki: P. Koivisto.
- Kokkonen, Tuija** 2014: "Kun emme tiedä. Keskustelemassa 'meitä' uusiksi: lajienväliset esitykset ja esitystaitteen rooli ekokriisien aikakaudella". Teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.
- Korhonen, Kuisma** 2010: "Amor de lonh - On Textual Encounters". Teoksessa *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*, toim. Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus.
- 2008: "Towards a Post-Levinasian Approach to narratives: Facing Baudelaire's 'Eyes of the Poor'". *Partial Answers* 6:2.
- Korhonen, Kuisma & Räsänen, Pajari** 2010: "Johdanto". Teoksessa *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*, toim. Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kurdi, Maria** 2010: *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Kurki, Janne** 2004: *Lacan ja kirjallisuus. Poe, Shakespeare, Sofokles, Claudel, Duras ja Joyce*. Helsinki: Apeiron.
- Kuusisto, Pekka** 1991: *Metamorfoosifantasia*. Oulun yliopiston kirjallisuuden ja kulttuuri-antropologian laitoksen julkaisuja. A. Kirjallisuus 2. Oulu: Oulun yliopisto.
- Lacan, Jacques** 1977: *Écrits. A Selection*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Alan Sheridan. Lontoo: Routledge.
- Lahtinen, Toni** 2008: "Eko, heko. Saako ympäristöhuolelle nauraa? Ekokarnevaali Veikko Huovisen Ympäristöministerissä". Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Tietolipas 222. Helsinki: SKS.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku** 2008: "Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen", teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Tietolipas 222. Helsinki: SKS.
- Lavaste, Aila** 2005: "Että tapahtuisi jotain totta". Teoksessa *Näytös vailla loppua. Teatterin ja tanssin vuosi 2005*, toim. Kaisa Korhonen ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Lehmann, Hans-Thies** 2005/2009: *Draaman jälkeinen teatteri (Postdramatisches Theater)*. Saksasta suomeksi kääntänyt Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- 2005: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lejeune, Philippe** 1989: *On Autobiography*. Toim. Paul John Eakin, ranskasta englanniksi kääntänyt Katherine Leary. Theory and History of Literature, vol. 52. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Levinas, Emmanuel** 2013: *Otherwise than being. Or Beyond Essence (Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, 1974)*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Alphonso Lingis. Duquence University Press. Pittsburgh, Pennsylvania.
- 2012: *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority (Totalité et Infini: essai sur l'extériorité, 1961/1992)*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Alphonso Lingis. Duquence University Press. Pittsburgh, Pennsylvania.
- 1996a: *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa (Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo 1982)*. Ranskasta suomeksi kääntänyt Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus.
- 1996b: *Toisen jälki. (La trace de l'autre, 1982)* Ranskasta suomeksi kääntänyt Outi Pasanen. Teoksessa Levinas Emmanuel *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Tampere: Gaudeamus.
- 1996c: "Peace and Proximity". Teoksessa *Emmanuel Levinas. Basic Philosophical Writings*. Toim. Adriaan T. peperzak, Simon Critchley ja Robert Bernasconi. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- 1995: *Altérité et transcendance*. Fata Morgana.
- 1993: *Collected Philosophical Papers*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- 1992: *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Librairie générale française.
- 1989a: "Reality and Its Shadow" ("La réalité et son ombre", 1948). Ranskasta englanniksi kääntänyt Seán Hand. Teoksessa *The Levinas Reader*, toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell.
- 1989b: "The Transcendence of Words" ("La transcendance des mots", 1949). Julkaistu myös Levinasin teoksessa *Hors sujet*, 1987). Ranskasta englanniksi kääntänyt Seán Hand. Teoksessa *The Levinas Reader*, toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell.
- 1989c: "The Servant and her Master". (Teoksesta *Sur Maurice Blanchot* 1975). Ranskasta englanniksi kääntänyt Seán Hand. Teoksessa *The Levinas Reader*, toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell.
- 1989d: "There is. Existence without Existents". (Teoksesta *De l'existence à l'existant*, 1947). Ranskasta englanniksi kääntänyt Seán Hand. Teoksessa *The Levinas Reader*, toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell.
- 1989e (1947): "Time and the Other". ("Le temps et l'autre", 1947). Ranskasta englanniksi kääntänyt Seán Hand. Teoksessa *The Levinas Reader*, toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell.
- 1989f: "Ethics and politics". Levinasin haastattelu, Radio Communauté 28.9.1982. Julkaistu ranskaksi lehdessä *Les Nouveaux Cahiers* 18 (1982–1983).
- 1987: *Hors sujet*. Fata morgana.
- 1982: *Éthique et infini*. Dialogues avec Philippe Nemo. Fayard/France culture
- 1979: *Le temps et l'autre*. Fata Morgana.
- 1974: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Nijhoff, the Hague.
- Lingis, Alphonso** 2013: "Translator's Introduction". Teoksessa Emmanuel Levinas: *Otherwise than Being. Or beyond Essence*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquence University Press.
- Lummaa, Karoliina** 2008: "Risto Rasan surulliset linnut. Ekokriittisen tulkinnan mahdollisuuksia". Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Tietolipas 222. Helsinki: SKS.
- Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea** 2014: "Lukijalle". Teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.
- Lyotard, Jean-François** 1991: *The Inhuman. Reflections on Time*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Geoffrey Bennington ja Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press.
- 1986a: "Ylevä ja avantgarde". Ranskasta suomeksi kääntänyt Hannu Sivenius. Teoksessa *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Helsinki: Tutkijaliitto.
- 1986b: "Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on?" Ranskasta suomeksi kääntänyt Martti Berger. Teoksessa *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Lyytikäinen, Pirjo** 1999: "Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa." Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*, toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen, Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52. Helsinki: SKS.
- Maukola, Riina** 2011: *Elämää suuremmat sankarittaret. Suomalaisen teatterin elämäkerralliset taiteilijahahmot vuosina 2000–2010*. Helsinki.
- Melkas, Kukku** 2008: "Apokalypsista uuteen luonnonjärjestykseen. Aino Kallaksen 'Pyhän joen kosto' ekologisena kannanottona". Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Tietolipas 222. Helsinki: SKS.
- Meretoja, Hanna** 2010: "Robbe-Grillet's Ethics of Non-Narrativity in the Post-War Context (Sartre, Levinas, Barthes)". Teoksessa *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*, toim. Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Mäkelä, Leena** 1999: "Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan *Kyyhkyssä ja unikossa*". Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52. Helsinki: SKS.
- Newton, Adam Zachary** 1995: *Narrative Ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Numminen, Katariina** 2011: "Johdanto". Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.
- Nyberg, Sara**: "Milja Sarkola elämänsä näyttämöllä". Teatteri & Tanssi + Sirkus 3/2015.
- Pankakoski, Timo** 2007: "Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä". Teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historian ja teoriaan*, toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Pohjola, Riitta** 2003: "'Yksinäisiä tekstejä, jotka odottavat historiaa'. Moderni tragedia – vallankumouksen tragedia?". Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Pulkkinen, Tuija** 1986: "Esittely". Teoksessa *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Pönni, Antti** 1996: "Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun". Teoksessa Levinas, Emmanuel: *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Tampere: Gaudeamus.
- Read, Alan** 2008: *Theatre, Intimacy & Engagement. The Last Human Venue*. Studies in International Performance. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo** 2003: "Dramatisoitua todellisuutta". Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Ridout, Nicholas** 2009: *Theatre & Ethics*. Theatre &. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Robbins, Jill** (ed.) 2001: *Is it righteous to be? Interviews with Emmanuel Levinas*. California: Stanford University Press.
- – 1999: *Altered Reading. Levinas and Literature*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Roihankorpi, Riku**: "Performing (the Subject of) Exteriority: Virtuality, *Mimēsis* and the gratuitous 'One Must'". Teoksessa *The Performing Subject in the Space of Technology. Through the Virtual, Towards the Real*. Toim. Matthew Causey, Emma Meehan ja Néill O'Dwyer. Palgrave Studies in performance and technology. New York: Palgrave MacMillan.
- – 2010: *From a Darkness to a Blind Spot. Encounters between Theatre, Modern Continental Ethics of Responsibility and the Concept of Evil*. Tampere: Tampere University Press.
- Rojola, Lea** 2002: "Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi". Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*, toim. Markku Soikkeli. Turku: Turun yliopisto.
- Rokem, Freddie** 2003: "Dramaturginen analyysi: Mitä Gertrud ja Polonius tekevät ennen kuin Hamlet saapuu?". Englannista suomeksi kääntänyt Paavo Lehtonen. Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Ruohonen, Laura** 2014: *Luolasto*. Helsinki: Kansallisteatteri/ntamo.
- – 2012: "Sinne ja takaisin. Matka draaman maisemaan." Teoksessa *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*, toim. Paula Salminen ja Elina Snicker. Helsinki: Like.
- – 2006: *Yksinen*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

- Ruti, Mari 2015: *Between Levinas and Lacan. Self, Other, Ethics*. New York: Bloomsbury Academic.
- Saario, Kaisa: "Milja Sarkola, ujo aktivisti." Image 5.3.2015.
- Salminen, Paula & Snicker Elina (toim.) 2012: *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki: Like.
- Sarkola, Milja 2011: "Dialoginen toiminta harjoittelussa ja esittämisessä". Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.
- de Schrijver, Georges 2010: *The Political Ethics of Jean-Francois Lyotard and Jacques Derrida*. Leuven, Walpole, MA: Peeters.
- Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri 2010: *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.
- Sierz, Aleks 2001: *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Lontoo: Faber and Faber.
- Sihvola, Juha 1997: "Selitykset". Teoksessa Aristoteles: *Runousoppi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sikka, Sonya 2001: "The Delightful Other. Portraits of the Feminine in Kierkegaard, Nietzsche, and Levinas". Teoksessa *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, toim. Tina Chanter. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Sivenius, Hannu 1990: "Toiseuden tuuli – eräitä huomautuksia Emmanuel Levinasin Husserl- ja Heidegger-kritiikistä". Teoksessa *Phenomenology/Fenomenologia*, toim. Matti Kosonen. Proceedings of the Symposium on Phenomenology in Jyväskylä 18.5.1988. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, filosofian laitos.
- Sklar, Howard 2013: *The Art of Sympathy in Fiction. Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia 2002: "Introduction. Mapping Women's Self-Representation at Visual/Textual Interfaces". Teoksessa *Interfaces*, toim. Sidonie Smith ja Julia Watson. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Solomon, Alisa 1997: *Re-Dressing the Canon. Essays on theatre and gender*. London, New York: Routledge.
- Standing, Sarah Ann 2012: "Earth First!'s "Crack the Dam" and the Aesthetics of Ecoactivist Performance". Teoksessa *Readings in Performance and Ecology*, toim. Wendy Arons ja Theresa J. May. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- States, Bert O. 1994: *The Pleasure of the Play*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Steinby, Liisa & Tanskanen, Katri 2013: "Näytelmäkirjallisuus eli draama". Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, toim. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS.
- Svensson, Kristina 1999: "Marie Darrieussecqin Truismes feministisenä muodonmuutoskerptomuksena". Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52. Helsinki: SKS.
- Säkö, Maria 2015a: "Q-teatteri nostaa halun näyttämölle ennennäkemättömällä tarkkuudella. Ohjaaja Milja Sarkola palaa näyttävästi omaelämäkerralliseen materiaaliin". Helsingin Sanomat 21.2.2015.
- – 2015b: "Milja Sarkola tekee teatteria omasta elämästään: 'Toivoisin, että osaisin kirjoittaa niin, ettei läheisten tarvitsisi pelätä'". Helsingin Sanomat 11.5.2015.
- – 2012: "Moninaiset työnkuvat". Teoksessa *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*, toim. Paula Salminen ja Elina Snicker. Helsinki: Like.
- Teittinen, Jouni 2014: "Mitä ihmiselle kuuluu. Humanismi, kysymys eläimestä ja kärsivien piiri". Teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos.
- Thomas, Arder 2012: "Stillness in Nature". Teoksessa *Readings in Performance and Ecology*, toim. Wendy Arons ja Theresa J. May. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Tomlin, Liz 2013: "Foreword: Dramatic Developments". Teoksessa *Contemporary British Theatre. Breaking New Ground*, toim. Vicky Angelaki. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Turunen, Saara 2012: "Minä materiaalina". Teoksessa *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*, toim. Paula Salminen ja Elina Snicker. Helsinki: Like.
- Uuttu, Sanna: "Luolasto on suuri ja harvakuteinen draama". Skenet 31.3.2014.
- Vesala-Varttala, Tanja 1999: *Sympathy and Joyce's Dubliners. Ethical Probing of Reading, Narrative, and Textuality*. Tampere Studies in Literature and Textuality. Tampere: Tampere University Press.

- Viitaniemi, Tuula:** "Poikkeuksellisen pelotonta ja suoraa puhetta seksuaalisuudesta Q-teatterissa". Yle 21.2.2015.
- Vuori, Suna:** "Laura Ruohosen uutuusnäytelmä Luolasto on hahmoton kokonaisuus. Näytelmä puhuu isoista asioista, muttei lopulta kerro mistään mitään". Helsingin Sanomat 7.3.2014.
- Vänskä, Annamari** 2006: *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Wawrzinek, Jennifer** 2008: *Ambiguous subjects. Dissolution and metamorphosis in the postmodern sublime*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Wild, John** 2012: "Introduction". Teoksessa Emmanuel Levinas: *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Wolfe, Cary** 2009: *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.  
 – – 2008: "Animal Rites – American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory". Teoksessa *Animal Subjects. An Ethical Reader in a Posthuman World*, toim. Jodey Castricano. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Worthen, W. B.** 2010: *Drama between Poetry and Performance*. Lontoo: Blackwell.
- Wright, Tamra & Hughes, Peter & Ainley, Alison** 2002: "The Paradox of Morality: an Interview with Emmanuel Levinas". Teoksessa *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*, toim. Robert Bernasconi ja David Wood. Lontoo, New York: Routledge.
- Ziarek, Ewa Pxonowska** 2001: "The Ethical Passions of Emmanuel Levinas". Teoksessa *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, toim. Tina Chanter. University Park: The Pennsylvania State University Press.



