



Kimmo Turunen

Televisuaalinen välitila ja lavastajuus

– *käsiteteoreettinen
tarkastelu*



Aalto-yliopisto



Kimmo Turunen on taustaltaan lavastussuunnittelija, joka on työskennellyt useiden alan lajityyppien parissa: teatterin, television, elokuvan sekä digitaalisen lavastuksen. Hän on myös monivuotinen lavastustaiteen opettaja ja opetussisältöjen kehittäjä.

Ammattilaisuus, opetus ja niiden kautta tapahtuva lavastustaiteellisen ilmaisun analyysi muodostavat Turuselle monialaisen näkökulman, jossa eri osa-alueet kommentoivat ja aktivoivat toisiaan.

Turunen toimi pitkään television lavastussuunnittelijana, mutta ei ole vain yhteen ilmaisuvälineeseen sitoutunut tekijä. Hän etsii laajempien kokonaisuuksien merkityksiä ja konteksteja tutkimuksellisesti virittyneenä havainnoijana ja ajattelijana. Siksi hän on liikkunut erilaisten tekijyyksien väleissä tavalla, johon vuosien saatossa on lavastustaiteen eri osa-alueiden lisäksi heijastunut aineksia muun muassa kuvataiteen, populaarikulttuurin, sarjakuvan, musiikin, valokuvauksen tai kirjallisen ilmaisun alueilta. Turusen pyrkimyksenä on ollut hahmottaa mediaympäristöämme vaihtelevista näkökulmista käsin ja kartoittaa niiden keskinäisiä kosketuspintoja.

Televisuaalinen välitila ja lavastajuus
– *käsiteteoreettinen tarkastelu*

Kimmo Turunen

Televisuaalinen
välitila
ja
lavastajuus
– *käsiteteoreettinen
tarkastelu*

Vastuuprofessori

Liisa Ikonen

Ohjaajat

Jukka Sihvonen

Laura Gröndahl

Esitarkastajat

Riku Roihankorpi

Jussi Parikka

Vastaväittäjä

Riku Roihankorpi

Aalto-yliopiston julkaisusarja

DOCTORAL DISSERTATIONS 58/2019

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Aalto ARTS Books

Espoo

shop.aalto.fi

© Kimmo Turunen

Graafinen suunnittelu ja kansi: Päivi Kekäläinen

Kannen kuva: Kimmo Turunen

Materiaalit: Scandia Natural 115 g / 300 g

ISBN 978-952-60-8485-5

ISBN 978-952-60-8486-2 (pdf)

ISSN 1799-4934

ISSN 1799-4942 (electronic)

Unigrafia

Helsinki

2019

Riitalle

Sisällysluettelo

Kiitokset	9
<i>Johdanto</i>	11
HORIZONTTI 1.	
<i>Kohti televisuaalista välitilaa</i>	45
<i>Televisuaalisia ulottuvuuksia</i>	46
1. Televisiosta televisuaalisuuteen	46
2. Televisuaalinen tilallisuus	49
3. Representaatio vai presentaatio?	53
4. Suhde sisältöön	56
<i>Välitilallisen minuuden lähtökohtia</i>	63
1. Rationaalisesta subjektiivisuudesta elettyyn tilaan	63
2. Voiko erillisyyys hävitä?	67
3. Intensiivinen ero	68
4. Intensiivinen skriini	70
<i>Televisuaalisen välitilan viitepisteitä</i>	74
1. Välitilan lähtökohtia	74
2. Intermediaalisuus ja aura	76
3. Televisuaalinen outous	79
4. Etäläsnäoloa	81
5. Toisenlaiset tilat: heterotopiat ja ei-paikat	82
6. Kytkeytymisiä ja kaksoiskatsojuutta	85
7. Liikettä välitilassa	88

HORISONTTI 2.

<i>Televisuaalinen välitila deleuzeläisen käsitteistön valossa</i>	91
1. Fenomenologisesta posthumanistiseen vireeseen	94
2. Kone televisuaalisessa välitilassa	101
3. Välitilallinen taso	105
4. Litteää ontologiaa	111
5. Moneus katsoo takaisin	113
6. Rihmasto aktuaalisen ja virtuaalisen liikkeessä	116
7. Tuleminen ja tämyys välitilallisella tasolla	119
8. Televisuaalinen lavastajuus ja yksilöityminen	123
9. Elimetön ruumis välitilassa	125
10. Laskokset ja läpäisy	129

HORISONTTI 3.

<i>Tekijän välitilallisia kokemuksia – lavastajasta lavastajuuteen</i>	137
1. Televisuaalisen lavastajan todellisuudet	139
2. Lavastus-kone	148
3. Onko mikään omaa?	150
4. Televisuaalisen lavastajuuden katse	154
5. Tulemisen dynamiikkaa	157
6. Televisuaalisen lavastajuuden näkyviä eleitä	162
7. Kuvallisten tasojen limittyneisyys	170
8. Laskostuva ja läpäistävä lavastajuus	176
<i>Johtopäätöksiä</i>	181
Lähteet	187
Kuvaluettelo	196
Tiivistelmä	199
Abstract	201



Kiitokset

Kiitän alkuun niitä ihmisiä, jotka kuuluivat väitöskirjani prosessiin olennaisesti. Kiitos ohjaajilleni Jukka Sihvoselle ja Laura Gröndahlille, vastuuprofessorilleni Liisa Ikoselle (kaikesta mahdollisesta opastuksesta), esitarkastajille Riku Roihankorvelle ja Jussi Parikalle. Kiitän myös tekstiäni tarkkasilmäisesti kommentoinutta Maiju Loukolaa sekä kaikkia niitä Aalto-yliopiston jatko-opintojen kurssien opettajia ja opiskelijoita, joiden kanssa sain jakaa tärkeitä ja mieltä avartavia ajatuksia ja mielipiteitä haparoidessani kohti valmista käsikirjoitusta.

Kiitos myös Jari Aaltoselle, Tomi Laurille ja siskolleni Anne Vesteriselle henkisestä nojasta. Olette olleet sekä aihepiiriä kanssani pohtineita keskustelukumppaneita että myös joskus kohtuuttoman pitkien monologieni kärsivällisiä kuuntelijoita.

Annu Ahoselle ja Kati Saoneginille kiitos kirjani kustannustyöstä ja graafikko Päivi Kekäläiselle hienosta ja tutkimuksen sisällön hengen mukaisesta ulkoasusta.

Suurimman kiitoksen saamastani tuesta haluan kuitenkin osoittaa perheelleni, jo täysi-ikäiselle pojalleni Vertille ja erityisesti vaimolleni Riitalle, joka menehtyi viime kesänä. Riitan parantumaton ja pitkään jatkunut syöpäsairaus eteni elokuussa 2018 nopeasti ja rajusti kuolemaan saakka. Silloin perheemme maailma ja myös minun henkilökohtainen maailmani kääntyivät ylösalaisin. Alkoivat surun, hämmennyksen ja ikävän aika, joka jatkuu edelleen.

Viime kesänä yritin raivokkaasti saada väitöskirjani vihoviimeistä vaihetta päätökseen, koska vaistosin aikaa olevan enää vähän jäljellä. Riittakin olisi halunnut ehtiä näkemään valmiin kirjan. Mutta syöpä voitti kilpajuoksun. Väitöskirjan viimeistelyyn tuli sen vuoksi pitkä tauko, mutta lopulta sain jostain voimia viedä projektin maaliin asti.

Tässä se nyt on, Riitta. Vuosia kestänyt päivätyön ohella toteutettu ponnistus, pakkomielteinen projektini, jota jaksoit kannustaa ja rohkaista kärsivällisesti vuosien ajan, vaikka varmasti olinkin välillä äärimmäisen rasittava ja hankala vatvoessani omaa epävarmuuttani tutkimustyön edessä. Ymmärsit silti sen, miksi tämä oli minulle tärkeää.

Kiitos Riitta siitä, että uskoit minuun, ja osasit aina nähdä vaikeiden hetkien yli.

Kiitos rakkaudestasi.



Johdanto

Tutkimusasetelmasta

Tutkimukseni lähtökohtana on kietouttaa teoreettisia ja filosofisia käsitteitä kokemuksiin, jotka heijastelevat omaa taiteellista tekijyyttäni, joka suurelta osin toteutui parinkymmenen vuoden aikana televisiolavastusten suunnittelijana suomalaisessa yleisradioyhtiössä, Ylessä. Tämän asetelman kautta tarkastelen tutkimuksessani näyttöjen ja kuvaruutujen synnyttämiä tilallisia sekä elämyksellisiä ja aistimuksellisia suhteita. Sitä tarkoitusta silmällä pitäen pyrin tuomaan esiin ja kehittämään sekä luomaan käsitteitä, jotka voisivat kuvata ja ilmaista sähköisen median erityislaatuista maailmaa, liittyen tv-lavastajan toimintaympäristöön, mutta samalla myös kenen tahansa kokemuksiin ”ruudun” äärellä. En nappaa käsitteitä tyhjästä, vaan keskeisenä metodinani on asettaa jo olemassa olevaa sanastoa – valitsemassani teoreettisessa tulokulmassa – sellaiseen kontekstiin, jonka kautta avautuvia filosofisia ja kokemuksellisia merkityksiä olisi mahdollista pitää ”uusina” tai ”toisenlaisina”.

Sanat *uusi* ja *toisenlainen* ovat kuitenkin merkitykseltään tulkinnanvaraisia, ja jotta voisi selvittää mitä niillä tarkasti ottaen tarkoitetaan, edellyttäisi se vertautuvuuden näkyväksi tekemistä – vastakohtaisia sanoja, joiden suhteen uusi ja toisenlainen määrittyvät. *Uuden* voi toki ajatella olevan sitä, mitä yleisesti pidetään tutkimuksellisenä arvona: ajatuksena tai näkemyksenä, joka pohjautuu nykyiseen tutkimustietoon, mutta joka tuo tutkijansa myötä esiin sellaisen tarkastelukulman, jonka voi sanoa olevan uusi. Sana on kuitenkin edelleen epäselvä siinä mielessä, että mitään selkeästi erottuvaa uuden ja vanhan välistä vastakkainasettelua ja eroa ei välttämättä ole osoitettavissa. Uutta voi myös pitää jonain normatiivisuudesta ja niin sanotusta arkiajattelusta tai tavanomaisuudesta poikkeavana, mutta jälleen: millä kriteereillä jokin on normaalia ja mikä taas siitä poikkeavaa?

Tällaiset käsitteelliset ja terminologiset kysymykset kuvaavat hyvin tutkimukseni luonnetta ja asemaa. Aiheeni ja ajatteluni keskeiset välineet – käsitteet – ovat jo alkuasetelmissaan epätarkkoja, jolloin joudun väistämättä avaamaan sekä sanallistamaan suhteeni käsitteisiin, ennen kuin ne voivat tulla osaksi teoreettista kehystäni. *Uusi* ja *toisenlainen* toimivat hyvänä esimerkkinä tästä. Yhtäältä koen tarvetta perustella niiden relevanttiutta sillä, että viitekehykseeni kuuluvat teoreetikot käyttävät samoja käsitteitä;¹ toisaalta pyrin motivoimaan ja oikeuttamaan sekä myös liittämään käyttämiäni – tai muokkaamiani – käsitteitä läheisellä suhteellani taiteelliseen tekemiseen. Taide syntyy usein prosessista, jonka kulkua ja lopputulosta ei voi ennakoida. Sen voi ajatella kumpuavan eräänlaisesta näkymättömyydestä ja tuntemattomuudesta. Siitä, mitä

1 Ks. esimerkkinä Michel Foucault sivulla 82 tai Gilles Deleuze/Félix Guattari sivulla 128.

ei ollut aiemmin. Tässä mielessä voi ajatella, että tutkimukseni tavoite prosessoida, kokeilla ja työstää käsitteistöään on pyrkimystä keskustella sellaisen vielä nimeämättömän alueen kanssa, jolla ei (vielä) ole tarkkaa käsitteistöä. Siksi *uusi, toisenlainen* tai mikä tahansa tekstissäni esiin tuleva aiheeni kannalta merkityksellinen sana tai termi viittaa eräänlaiseen *rinnakkaisuuteen*; vallitsevan kulttuurimme ja kieleemme rinnalla esiin tuleviin havaintoihin ja niitä ilmaiseviin käsitteisiin, jotka eivät välttämättä ole selkeitä tai ”valmiita”.

Tutkimukseni käyttää käsitteitään ennen kaikkea teoreettisina työkaluina, ajatellen niitä ikään kuin sateenvarjoina, joiden alla filosofisesti virittyneitä tulokinnallisia mahdollisuuksia on useita. Siksi käsiteteoreettisuus tutkimuksessani pyrkii olemaan avointa, tutkimusalueiden välisiä rajoja ylittävää sekä lukiutumaton eksakteihin määritelmiin.

Tärkein kattokäsite, jonka kautta lähestyn tutkimuskohdettani ja sen erilaisia ilmenemismuotoja on *televisuaalinen välitila*.

Televisuaalinen on televisiotutkimuksen kautta esiin tullut, alunperin televisioilmaisuuksiin ja television tekijöihin linkittyneen termin laajentunut myös muihin kulttuurisiin yhteyksiin. *Välitila* puolestaan on paljolti filosofisesti latautunut sana, joka tutkimukseni käytössä viittaa useammalle taholle. Keskeisimmin välitila ilmentää pelkkää tilaa kompleksisempaa suhdemaailmaa, jossa kokemus elämysympäristössä tuottaa ristiriitaisia signaaleja, jääden ikään kuin tuttuina pidettyjen asioiden väliin. Sen kaltainen kokemusmaailma on toiminut itselleni motiivina lähteä tutkimaan välissäolemisen teemaa. Välin idea kytkeytyy tunteeseen ja käsitykseen siitä miten moderni elämä lukuisten päällekkäisten signaalien levottomassa virrassa ylipäänsä hahmottuu, ja sillä on myös kytkös nykyajan teknologisen toimintaympäristön intermediaaliseen, medioidenväliseen luonteeseen, jota elämä television, tietokoneiden sekä älypuhelinien kanssa tuottaa. Sähköisen median maailma – jota tässä yhteydessä nimitän *mediatilaksi*² – haastaa kaikessa fragmentaarisuudessaan, kompleksisuudessaan ja kaikenkattavuudessaan nykyihmisen kohtaamaan itsensä historiallisesti ainukertaisessa asetelmassa. Sadan vuoden takaisen ihmiskulttuurin arki jäsenyi varsin toisenlaisesti koettuna tilana, miljöönä ja toimintaympäristönä verrattuna tähänhetkiseen jokapäiväiseen elämään eri mediavälineiden ”skriinien”³ vahvassa vaikutuspiirissä. Siksi tutkimukse-

2 Käytän tekstissäni *mediatilan* ohella paikoin myös samaa merkitsevää sanaa *media-sfääri*. Mediatila-käsite viittaa myös mediatutkimuksen käyttämään termiin *media-space* (Esim. teoksessa Couldry & McCarthy (ed.) 2004, *Mediaspace. Place, Scale and Culture In a Media Age*).

3 ”Skriini” on käsitteenä suomenkielen kannalta haasteellinen. Englanninkielinen sana *screen* on kätevä ja erittäin käyttökelpoinen yleistermi, joka kattaa kaikki mahdolliset kuvaruudut, näytöt sekä valkokankaat. Sen sijaan suomen kielessä erilaisille screen-pohjaisille esitystavoille ja mediuille on olemassa kuhunkin erikseen liittyvä terminsä. Siksi esimerkiksi sana *näyttö* tulee useimmiten miellettyksi tietokoneiden, *kuvaruutu* television ja *valkokangas* elokuvan yhteydessä. Suomen kielen arkikäyttöön sana *skriini* sisällöllisestä osuvuudestaan huolimatta ei ole vielä laajemmassa mielessä asettunut. Yhtenä syynä lieenee sen puhekielisyys. Tämänpäiväisessä tutkimuksessa ja opetuksessa olisi mielestäni silti tarvetta sähköisen median kuvapintojen moniulotteisuutta ilmaisevalle, kokoavammalle ja kattavammalle yleiskäsitteelle. Koska skriini-sanaa on jo jonkin verran tutkimuksellisissa yhteyksissä esiintynyt (ks. esim. Loukola 2014), liitin itsekin *skriini*-muodon käyttäjiin. Sanan ensimmäisen esilletulon jälkeen en enää tule liittämään siihen lainausmerkkejä.

ni kohtaa väistämättä kysymyksen, millä tavoilla ympäristöämme muokkaava mediatila tulee havaituksi ja käsitetyksi. Paljon riippuu siitä, mistä suunnasta ja missä kontekstissa havainnointi tapahtuu. Intermediaalisuutta voidaan ajatella sekä mediasisältöjen/-muotojen että ilmaisutapojen/-välineiden toisiaan kommentoivana kierrätyksenä, jossa yhtenä aktiivisena osapuolena on yleisö.

On silti lähtökohtaisesti tärkeää tuoda esiin ero, jonka kautta tutkimukseni asennoituu käsitteisiin *mediatila* sekä *televisuaalinen välitila*. Lähestyn asiaa niin, että mediatila ilmentää vallitsevan mediateknologisen sfäärin kokonaisuutta tavalla, jossa tuotteiden ja tuotantojen sisällöt ovat merkityksellisiä yleisö-/käyttäjäsuhteen vetovoimaisuuden kannalta, mutta jossa silti kokonaisuuden näkökulma on olennaisempi asia kuin yksittäiset sisällöt. Televisuaalinen välitila taas on mediatilaa laveampi käsite, jossa suhde sisältöön, mediatuotteisiin, ei ole ensisijaisesti merkityksellinen. Televisuaalinen välitila on käsitteenä ennen kaikkea filosofinen, peilaten suhdetta skriinien ja skriineihin suhteessa olevien osapuolten kautta havaittuun ja koettuun tilaan/ympäristöön. Tiedostan silti tällaisen rajauksen problemaattisuuden, koska mediaympäristöä on paljolti pidetty sisältöihin ja niiden vaikutusvaltaan liittyvänä asiana. Mutta perustelen omaa rajaustani sillä, että pyrin rakentamaan eräänlaisen tutkimuksellisen *luonnoksen*, jonka on syytä alkuvaiheissaan keskittyä korostetusti filosofista näkökulmaa ilmaisevien käsitteiden luomiseen ja keskustelunalaiseksi tuomiseen.

Tutkimustani on siivittänyt ajatus, jonka mukaan nykyihmisen jokapäiväinen tilakokemus on sähköisen mediateknologian myötä muuttunut. Muutos vaikuttaa havaintoihin, aistimuksiin ja niistä muodostuviin käsityksiin sekä maailmankuviin. Siksi televisuaalisen välitilan merkitys voi ulottua pelkästä teoreettisuudesta myös elettyyn ja koettuun tilaan. Sillä on mielestäni mahdollisuus koskettaa maailmasuhdettamme liittyessään muun muassa sen kaltaiseen perustavaan laatuun olevaan kysymykseen kuten: missä me olemme?

Vaikka televisuaalisen välitilan käsite tutkimuksessani taustoittuu kokonaisvaltaisena, heijastaen koko nykyihmisen elinpiiriä, suodattuu pohdintani kuitenkin paljolti omakohtaisen, tekijän kokemusmaailman lävitse. Tv-lavastajan kannalta välitila kuvaa ristiriitaista olemisen ja tekemisen ympäristöä. Suuri osa ilmaisullisesta työstä toteutuu tilassa, jossa havainnot, aistimukset ja skriinin kautta toteutuvat kommunikaatiosuhteet voidaan nähdä sekä kokemuksellisesti että filosofisesti moniselitteisinä ja ambivalentteina. Kuvaruutu samanaikaisesti sekä etäännyttää että lähentää niin tekijöitä, katsojia kuin sisältöjäkin monella eri tavalla. Siksi se voi myös tuottaa hämmennystä sen suhteen, missä osatekijät ja osapuolet kulloinkin sijaitsevat tai kenen näkökulmasta asioita kulloinkin tarkastellaan ja arvioidaan. Täyttä varmuutta sijainneista ei välttämättä aina ole. Siksi elämä skriinien kanssa viittaa välissäolemisen tilaan – välitilaan.

*

Välitilallisuuden tarkasteluni tapahtuu filosofisessa viitekehyksessä, joka heijastelee yhtäältä fenomenologisia toisaalta posthumanistisia teemoja, tarkentuen lopulta keskeisimmin Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin prosessoimaan filosofiaan sekä käsitteistöön. Yksi olennaisimmista tutkimuksellisista tavoitteistani on osallistua keskusteluun siitä, missä määrin televisuaalisen median

lavastuksia ja niiden katsomistilanteita voidaan ajatella sekä tilallisina tapahtumina ja suhteina ylipäänsä että sellaisina tilallisuuksina, joissa selkeänä pidetty yksittäisyys ja subjektiivisuus hämärtyy. Erityisen paljon pohdintaa on itselleni aiheuttanut kysymys, missä määrin meidän voidaan olettaa olevan ”sisäisiä” itseemme sulkeutuvia minuuksia ja persoonia televisuaalisessa maailmassa, joka yhä enemmän koettelee privaattina pidetyn ja julkisen/kollektiivisen rajapintaa.

Siksi otan käsitteen *televisuaalinen välitila* rinnalla käyttöön toisen keskeisen käsitteen *televisuaalinen lavastajuus*, jonka kautta pyrin uudelleenarvioimaan sellaista taiteen tekijän havainto- ja kokemistapaa, jossa identiteetti- ja minäkeskeinen, subjektiivinen (ja posthumanistisessa mielessä myös ihmiskeskeinen) tarkastelukulma kyseenalaistuu. Ei katoa kokonaan, mutta muuttuu toisen tyyppiseksi niin, että subjektiivinen ja objektiivinen ovat ikään kuin toistensa kääntöpuolia, ei toisiaan pois sulkevia. Kieliopillinen muoto *lavastajuus* viittaa tutkimuksessani ensisijaisesti *jaettuun* tekijyyteen, jossa henkilökohtainen kokemuksellisuus kytkeytyy emootioihin, aistimuksiin sekä luoviin prosesseihin. Tällöin subjektiivisuus on käsitteistöni ytimessä edelleen mukana, mutta uudella tavalla asemoituneena, välitilallisuuden monenkeskiseen ideaan kytkeytyvässä merkityksessä.

Lavastajuus-termin käyttö ei silti ole ristiriidaton valinta. Tutkimukseni käyttämässä filosofisessa näkökulmassa termi monikollisesta muodostaan huolimatta viittaa subjektiiviseen, yksikkömuotoisena käsitettyyn toimintaan. Kuten esimerkiksi seuraavalla tavalla ilmaistuna: *lavastajuus havaitsee* tai *lavastajuus suunnittelee*. Vaikka ilmaisut eivät ole kielellisen merkityksen kannalta tavanomaisia, tuottaa valitsemani abstraktisen substantiivin⁴ käyttö mielestäni sellaisen uudella tavalla asemoituvan merkitysyhteyden, joka reflektoi tutkimukseni keskeistä teoreettista ydintä. Teoreettinen ydin perustee lavastajuus-sanaa ennen kaikkea Deleuzen ja Guattarin ajatteluun liittyvällä käsitteistöllä. Tästä esimerkkinä termi *moneus*, joka tulee ymmärretyksi monikollisesti ilman palautumista yksioikoisesti vain kollektiiviseen merkitykseen. Ensisijainen tavoitteeni on ajatella käyttämiäni keskeisiä filosofisia käsitteitä niin, että ne ilmaisevat yksilön ja ryhmän välissä/välillä aktivoituvaa tapahtumista ja toteutumista.

Painotan myös sitä, että vaikka käytän sanaa lavastajuus, en suinkaan puhu kaikkien lavastustaiteen osa-alueiden näkökulmasta. Keskityn tässä tutkimuksessa vain televisuaalisen lavastamisen kenttään.

Edellisen pohjalta tutkimuskysymykseni voi muotoilla seuraavasti:

- 1) Miten filosofinen ja teoreettinen televisuaalisen välitilan käsite auttaa ymmärtämään mediatilan skriineihin liittyvää tilakokemusta sekä siinä yhteydessä ilmenevää televisuaalisuuteen liittyvää tekijyyttä?

4 Sivistö *Verkkokielioppi* mukaan: ”Abstraktisilla substantiiveilla (esim. *ajatus*, *luulo*, *tunne*, *tosiseikka*) ei ole sellaista ulkoista olomuotoa, jonka pystyisi aisteilla toteamaan. Konkreettisen ja abstraktisen raja on kuitenkin liukuva.” (Finn Lectura/Savolainen 2001)

2) Millä tavalla tekijän sekä katsojan suhde skriinien maailmaan hahmotuu televisuaalisen välitilan näkökulmasta?

Johdanto

3) Miten käsite televisuaalinen lavastajuus voi ilmaista tuon suhteen synnyttämää välissäolevuuden tilaa?

4) Miksi välitilallisuus on olennainen teema sekä mediatilan että televisuaalisen lavastajuuden kokemuksessa?

*

Kysymykset kattavat varsin laajan alueen liittyen sekä yksityisiin että yhteisöläisiin kokemuksiin, niin filosofiseen ja teoreettiseen rekisteriin kuin ammatillisiin käytäntöihinkin. Siksi käytän erityyppisiä lähestymisstrategioita: välillä ammatillista käytäntöä ja teoriaa on viriteltävä toisistaan eriäville taajuuksille, välillä taas käytännöt ja teorit liukuvat väistämättä toistensa alueille niin, ettei niitä voi toisistaan edes erottaa. Se merkitsee tietynasteista väljyyttä ja avoimuutta suhteessa metodologisiin valintoihin. Esimerkiksi kolmannen pääjakson *Horisontti 3. Tekijän välitilallisia kokemuksia – lavastajasta lavastajuuteen* (jossa käytän lähtökohtana, materiaalina ja tulkintatapana omakohtaisia kokemuksiani tv-lavastajan työstä) voi nähdä viittaavan autoetnografisen tutkimuksen suuntaan, vaikka en siinä varsinaista autoetnografisen tutkimuksen metodiikkaa olekaan tietoisesti tavoitellut tai käyttänyt.

Tekijälähtöinen tausta.

Kokemusympäristö tv-lavastajana, osa 1

Tutkimuspositioni kannalta pidän tarpeellisena taustoittaa tekijälähtöisyyttäni ja siitä syntyneitä keskeisiä havaintoja ja ajatuksia, jotka viime kädessä laukaisivat tutkimushankkeen liikkeelle.

Kahdessa seuraavassa alaluvussa *Kokemusympäristö tv-lavastajana 1* ja *2* kerron ensin yleisellä ammatillisella tasolla (1) ja sen jälkeen lyhyen henkilökohtaisen tapausesimerkin kautta (2) tv-lavastajan erityislaatuista toimintaympäristöstä, jossa yhtäältä tekijäisyys ja väline ja toisaalta tekijäisyys, väline sekä katsojuus sekoittuvat toisiinsa. Molemmat alaluvut ilmentävät sitä tv-lavastajuuden ristiiriitaista risteyskohtaa, joka toteutuu kahden tai useamman maailman samanaikaisuutena.

*

Yleisradio (Yle) on omalta osaltaan pitänyt yllä erään kotimaisen lavastustaitteen osa-alueen, tv-lavastuksen, olemassaoloa ja kehitystä. Ylessä on koko tv-historiamme ajan ollut pienehkö, mutta ammatillisesti aktiivinen ja näkyvä lavastajayhteisö, joka on luonut televisioon visuaalista ilmaisuja ja samalla synnyttänyt palan suomalaista kulttuurihistoriaa. Säännöllinen kuukausipalkka sekä valtion turvaama tv-toiminnan jatkuvuus ovat muutaman vuosikymme-

nen ajan taanneet oivallisen ympäristön television lavastussuunnittelun taiteelliselle kehittämiselle.⁵

1990-luvulta lähtien keskeisenä kehittymisen alueena oli digitaalinen, tietokoneavusteinen lavastussuunnittelu. Siihen kuului myös virtuaalilavastus, fyysisesti rakennetun lavastuksen sijaan tietokoneella mallinnettu 3D-ympäristö. Vaikka virtuaalilavastus ei lähtenytäkään tv-kulttuurissa sellaiseen lentoon kuin teknologisissa fantasioissa alunperin odotettiin, tulivat digitaalinen 3D-mallinnus sekä 2D-visualisointi kiinteäksi ja itsestäänselväksi osaksi nykyaikaista tv-lavastussuunnittelua.

Osallistuin itsekin tuohon television digitaalisen lavastussuunnittelun ensimmäiseen aaltoon. 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana tietokonepohjaisesta 3D-mallinnuksesta ja 2D-visualisoinnista tuli minulle lähes jokapäiväisiä työkaluja.

Kyseinen teknologia ei kuitenkaan ollut pelkästään teknisen ja rakenteellisen ennakkovisualisoinnin tai havainnollisten työ- ja rakennepiirrosten väline, jollaisina monet edelleen digitaaliset kuvitukset näkevät. Päinvastoin, itselleni digitaalisuuden tulo näyttäytyi ennen kaikkea uudenlaisena ja kiehtovana ilmaisuna. Se avasi pääsyn tyystin toisenlaisiin tiloihin ja atmosfääreihin kuin konkreettinen ympäristö. Ehkä osaltaan suhtautumiseeni vaikutti paradoksaalisesti juuri tekniikanvastainen ennakoasenteeni, joka kohdallani ennen tietokoneohjelmiin tutustumista oli hyvin vahva. Tekniikanvastaisuudesta nimittäin juontui eräänlainen ”vääraoppisuus”, jolla lopulta otin haltuun digitaaliset suunnitteluvälineet. Vääraoppisuuden voi sanoa kohdallani jalostuneen omaperäisyydeksi, jonka johdattamana olen tietokoneohjelmia käyttänyt. Opin asiat omalla tavallani, muiden mielestä usein hyvin epäortodoksisesti ja kummallisia kiertoteitä käyttäen. Siitä seurasi kuitenkin se, että koin digitaalisessa toimintaympäristössä usein vahvaa löytämisen riemua; tunsin olevani kuin löytöretkeilijä uusien ja koskemattomien alueiden avautuessa edessäni. Saadessani digitaalisen kipinän, ei syynä ensisijaisesti ollut teknologiseen trendiin heittäytyminen, vaan henkilökohtainen elämyksellisyys ja kokemuksellisuus, voimakas tunne ja innostus, jopa hämmästyks siitä, että eteeni ilmestyi kuin taikauskusta jännittävä rinnakkaistodellisuus, reaaliaikailman oudosti vinksallaan oleva versio.

Vinksallaan olevuus muistutti kiinnostavalla tavalla vaikuttavaa lapsuudenkokemustani, jossa leikin yksin kotona ollessani leikkiä nimeltä *väärinpäin-*

5 Ristiriitaista tv-lavastajien ammattikunnan kannalta silti on, että viime vuosina Yle on leikannut toimintojaan merkittävästi sellaisilta ammattialueilta, joihin myös lavastussuunnittelu kuuluu. Itse näen sen heijastelevan muutosta, jossa yleisradioyhtiöiden kaltaisten instituutioiden toimintakulttuuri on vaiheessa, jossa niin sanottu vanha maailma häviää vähitellen. Uuden kulttuurin laadusta on vielä liian varhaista sanoa mitään, mutta oman tulkintani mukaan ainakin se aikakausi/kulttuurihistoriallinen vaihe (1960-luvulta 2000-luvun toiselle vuosikymmenelle), jolloin Yle toimi tv-lavastussuunnittelijoiden ammattikunnan valtakunnallisesti keskeisimpänä ”hautomona” on tällä erää tullut päätökseensä. Uusi kulttuuri jatkaa tästä eteenpäin ja pitää sisällään mahdollisuuden synnyttää kokonaan toisenlaisista lähtökohdista liikkeelle lähtevää televisuaalista kulttuuria ja samalla myös lavastusilmaisua.

maailma. Kävelin pitkin asuntoamme huoneesta toiseen pidellen kiinni äitini käsipeilistä, joka oli suunnattu kohti kattoa. Peilin kautta tuttu ympäristö näyttäytyi aina yllättävässä asennossa, salaperäisenä ja kiehtovana, ennennäkemättömiä paikkoja ja tiloja eteeni tuoden. Tutut huoneet sisälsivät yhtäkkiä myös *toisenlaisia* huoneita, kunhan vain hoksasi ympäristöään toisin silmin katsoa. Olenkin sittemmin ymmärtänyt, että väärinpäin-maailma toimi itselleni eräänlaisena avainkokemuksena suhteessa myöhempiin pyrkimyksiini taiteilmaisun, tutkimuksen sekä opetustyön parissa.

Johdanto

*

Ylen tv-lavastajien työn tietokoneistuminen liittyi laajempaan kulttuuriseen muutokseen ja ajankohtaan, digi-tv:n maailmanlaajuiseen esiintuloon sekä digitalisoitumisen yleiseen kiihtymiseen.⁶ Koska digitalisoituminen kytkeytyi erityisen voimakkaasti sähköisiin mediavälineisiin, oli kaikista lavastamisen alueista juuri tv-lavastuksella mahdollisuus olla digi-aikakauden eturintamassa. Tämä hieman yllättäenkin eteeni avautunut mahdollisuus muutti suunnittelijuuteni luonnetta vahvasti 2000-luvun alkuvuosina. Löysin täysin uudenlaisia ilmaisutapoja samalla kun olin hyvin tuottelias. Näin jälkikäteen arvioiden tietokoneistuminen ja työyhteisömme nopealiikkeinen osallistuminen siihen sai aikaan omassa työhistoriassani selvän noususuhdanteen, ainakin jos sitä arvioidaan näkyvyyttä saaneiden lavastettujen tv-ohjelmien nimikkeiden määrällä.⁷

6 Ks. mm. Bennett & Strange 2011 sekä Kortti 2007, 354–368.

7 Seuraavassa lueltuna joitain esimerkkejä 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen tv-ohjelmista, joiden lavastusten suunnitteluun ja/tai päivittämiseen käytin keskeisellä tavalla digitaalisia mallinnus- sekä kuvankäsittelyohjelmia:

A-studio, ajankohtaisohjelma, 2000–2011.

A-plus, ajankohtaisohjelma, 2000–2011.

A-talk, ajankohtaisohjelma, 2000–2003.

Arto Nyberg, keskusteluohjelma, 2004–2011.

Ben Furman, asiaohjelma, 2004–2005.

Champions-liigan kisastudio, 2006–2011.

EM-jalkapallon kisastudio, 2008.

Haastattelijana Mirja Pyykkö, keskusteluohjelma, 2002.

Kaken Pesula, kulttuurin keskusteluohjelma, 1997–2001.

Kinoklubi, elokuvan makasiiniohjelma, 2006.

Kausikortti, klassisen musiikin makasiiniohjelma, 2006–2008.

Kirjojen Suomi, kulttuuridokumenttisarja, 2003.

MM-jalkapallon kisastudio, 2006 ja 2010.

Pressiklubi, ajankohtaisohjelma, 2005–2011.

Sanakirja, kulttuuriohjelma, 2006.

Suomalaiset sävelet, kulttuuridokumenttisarja, 2006.

Suuri Kupla, sarjakuva-aiheinen game show, 2001–2006.

Tv-Nytt, ruotsinkielinen uutisstudio, 2007.

Vancouverin olympialaisten kisastudio, 2010.

Venla-gaala, 2001.

Voimala, kulttuurin ajankohtaisohjelma, 2003–2011.

Työskentelin pisimpään kaikista lavastuksen alueista juuri tv-lavastajana⁸, ja sen alueella hakeuduin erityisesti sellaisten tv-ohjelmien pariin, jotka eivät lukeutuneet elokuvallisen tarinankerronnan piiriin. Koin urallani jo varhain elokuvanarratiivin itselleni yksiulotteisempaa muotona kuin sellaisen atmosfäärin ja tilanteen tunnun, jota ei-kertomuksellinen tv-ohjelmisto ilmentää. Miellän esimerkiksi lavastuksen suorassa keskusteluohjelmassa refleктоivan enemmän moniulotteisen mediatapahtuman luonnetta ja rytmiä kuin juonellisen tai draamallisen tarinan tavoin jäsentyvää rakennetta. Tietoisena siitä, että raja mediasisältöjen narratiivisuuden ja ei-narratiivisuuden välillä on jatkuvan keskustelun alaisena näen, että oma ammatillinen mielenkiintoni oli taipuvaisempi suuntautumaan tarinallisista rakenteista pois päin.

*

Tv-lavastuksen (ja sen myötä myös tv-lavastajan) asema ja sijainti suhteessa mediaympäristöön on luonteeltaan moniselitteinen. Televisiostudioon lavastettu kuvauspaikka rakentuu tarkkaan harkittuun ja sovittuun kohtaan studion tilaa. Siinä asemassaan se palvelee koko toteuttavan ryhmän työtä ja ilmaisuja. Silti lavastus ei ole homogeeninen. Studiomiljööseen suhtaudutaan eri tavoilla, ja se nähdään eri silmin riippuen kunkin ammattiryhmän tai osapuolen ambitioista: äänisuunnittelijaa kiinnostaa lavastusmateriaalien akustisten ominaisuuksien vaikutus äänen käyttäytymiseen; kuvaussuunnittelija taas pohtii valoilmaisuuden mahdollisuuksia suhteessa lavastuksen pintoihin tai fyysisen rakennelman luomia haasteita kameroiden sijoittelulle ja liikkeille. Tv-ohjelman esiintyjät puolestaan kiinnittävät huomiota oman hahmonsa visuaaliseen yhteensopivuuteen lavastetun miljöön kanssa.

Lavastuksen fyysinen rakenne tulee osaksi tv-toiminnan tuotantoketjua, kun ohjelmien lavastuksia pystytetään, puretaan, varastoidaan ja vaihdetaan säännöllisesti repertuaari-tyyppisessä tv-tuotantokulttuurissa. Siksi ne eivät ole arkkitehtuurin tapaan pysyvyyteen tai ainakaan kovin pitkäkestoiseen juurtumiseen pyrkiviä rakennelmia, vaikka niiden elinkaari saattaakin joskus kestää

8 Tässä yhteydessä käyttämäni termit *tv-lavastaja* ja *tv-lavastus* viittaavat pääasiassa niihin tv-ohjelmien lajityyppeihin, joiden ei lähtökohtaisesti mielletä sisältävän juonikertomus/tarina/draama-rakenteita. Niihin kuuluvat muun muassa uutis-, ajankohtais-, keskustelu-, -kulttuuri, -urheilu tai viihdeohjelmat. Käytän näistä lajityypeistä termiä *ei-kertomuksellinen* tv-ohjelma tai -ohjelmisto.

Terminologia tämän asian suhteen on ollut ja on yhä edelleen vaihtelevaa ja merkityksiltään epätarkkaa. Esimerkiksi juonikertomus/tarina/draama-tyyppistä sisältöä on usein kutsuttu *fiktioksi*, jonka vastakohtana taas on pidetty *faktaa* (kuten esimerkiksi uutiset tai ajankohtaisohjelmat). Kuitenkaan kaikki ei-kertomukselliset ohjelmat eivät ole *faktaa* (kuten lastenohjelmat tai viihdeohjelmat), ja joissakin lähtökohtaisesti ei-kertomuksellisissa tv-ohjelmissa voi olla mukana myös osia, jotka sisältävät kertomus/tarina/draama-tyyppistä sisältöä. Erityisen hankalaa erottelu ja terminologinen tarkkarajaisuus on sellaisissa television reality-ohjelmissa, jotka pyrkivät näyttämään dokumentaarisina, mutta ovat kuitenkin rakenteeltaan hyvin kertomuksellisesti suunniteltu ja tuotettu. Problematiikkaan vaikuttaa vahvasti se, mikä merkitys käsikirjoitukselle ja sisällölle kulloinkin annetaan. Pohdin lavastus-suunnittelun suhdetta käsikirjoitukseen ja sisältöön hieman enemmän sivuilla 56–58.

useampia vuosia. Pysyvämmätkin tv-lavastukset muuttuvat ja vaihtuvat saadessaan aina jossain vaiheessa päivityksen tai visuaalisen ja rakenteellisen kasvojenkohotuksen. Lavastusten muodostama ympäristö on siis jo lähtökohtaisesti väliaikainen.

Siirtyessään sitten tv-verkon kautta median julkiseen ja sosiaaliseen tilaan, tv-lavastuksen sijainnin vaihtelu entisestään kiihtyy ja moninkertaistuu. Lavastuksen kokonaistilallinen hajautuneisuus ja monitahoisuus tuottaa televisuaaliselle lavastajalle erityislaatuisen tilanteen, jossa lavastuksen toteutumisympäristö ei ole vakaa tai yksiselitteinen. Tv-lavastaja ja lavastus ovat osa tilannetta/tapahtumaa, joka jatkuvasti muuttuu mediatilan kokonaisuudessa: ohjelmien ja ohjelmistojen vuo on kokonaisuuden kannalta loputon. Mediasfääri valvoo ja elää tauotta. Sen hahmo muuttuu aina sen mukaan missä valossa ja miltä taholta käsin sitä tarkastellaan.

Omakin sijaintini suhteessa lavastuksen miljööseen vaihteli. Toisinaan olin sen fyysisyydessä konkreettisesti sisällä, materiaalista ympäristöä kosketellen ja arvioiden; toisinaan taas itseni ja lavastuksen väliin tulivat kameran etsimien, monitorien sekä mediaruutujen sähköiset kuvapinnat, jotka tuottivat havaintoihin moniselitteistä etäisyyttä ja kerroksellisuutta. Televisuaalisen lavastusilmaisun erityispiirteenä on, että se elää olennaisella ja merkityksellisellä tavalla mediatilan vuorovaikutuksen keskellä. Myös oma televisuaalisen lavastajan maailmani sai polttoaineensa ja materiaalinsa mediatilasta, se kulutti sitä ja samalla tuotti sitä lisää. Rakentaen lavastus kerrallaan dialogia sekä kaikkien muiden tv-lavastajien että kunkin katsojan henkilökohtaisen havaintomaailman kanssa.

Tekijälähtöinen tausta.

Kokemusympäristö tv-lavastajana, osa 2

Sijainti mediatilan vuorovaikutuksen virrassa antaa tv-lavastajalle erityislaatuisten mahdollisuuden katsoa henkilökohtaisen suunnitteluprosessin kautta syntynyttä tv-ohjelman esiintuloa tyystin toisesta näkökulmasta kuin pelkäänsään keskiössä olevasta kuvauspaikasta käsin. Lavastaja voi jo ammattikulttuurisessa ympäristössään sijoittua eri tavoilla suhteessa kuvauspaikkaan, joko sen välittömään läheisyyteen tai sitten eriasteisesti kuvauspaikan liepeille, tarkastellen ja havainnoiden kuvaustilannetta etäämmältä, esimerkiksi muihin tiloihin sijoitetuista monitoreista. Havaintoja voi tehdä myös varsinaisen tuotantoympäristön ulkopuolella. Kuvaan tätä lavastajan sijainnin erityislaatuista seuraavan ammatilliseen praktiikkaan liittyvän esimerkin avulla.

Tapaus *Kisastudio*: Suunnittelemani kisastudiolavastus jalkapallon MM-kisojen (2006) Suomessa kuvattavia lähetyksiä varten rakennettiin Ylen Helsingin studioille. Suunnittelu- ja rakennustyö toteutui lajityypille tavanomaiseen tapaan, mutta itselleni erityisen innostavaa ja kiinnostavaa oli päästä kokeilemaan lavastuksessa kerroksellisia, osin päällekkäin aseteltuja läpikuultavia pintoja ja materiaaleja, projisointeja sekä suurkuvatulosteita. Sen vuoksi suhdauduin kyseiseen projektiin hyvin aktiivisesti, sekä valvoen ja ohjaten lavastus-

työtä että myös pyrkien neuvottelemaan kuvaus- ja valosuunnittelun tekijöiden kanssa tavallista määrätietoisemmin.

Aktiivisuuteni aiheutti poikkeuksellisen tilanteen lavastusprosessin valmistumisen jälkeen. Kun lavastuksen valmistuttua lähdin studioilta kotiin, MM-kisojen ensimmäinen ottelu oli samalla alkamassa. Kotona avasin television heti, koska halusin nähdä, miten lavastus toimisi suorassa lähetyksessä. Melko nopeasti minusta alkoi tuntua siltä, että studion visuaalisessa ilmeessä oli jotain vialla. Vaikutti siltä, ettei valaisu ollut tarpeeksi kirkas tuottamaan projisointeihin ja kuvatulosteisiin moniulotteista kerroksellisuutta ja läpikuultavuutta. Tavoiteltu efekti jäi tarpeettoman vaisuksi ja laimeaksi.

Asia häiritsi minua lopulta niin paljon, että harkitsin jo lähtemistä takaisin studiolle. Koska kyseessä kuitenkin oli suora tv-lähetyks, tiesin että kuvataarkkaamossa, josta käsin lavastuksen valoja säädettiin, olisi hektinen kiire. Innokkuuteni säätää kuvaa vielä kotiinlähdön jälkeen voisi tuntua kiusalliselta, häiritsevältä ja jopa koomiselta. Asiaa hetken pohdittuani päätin olla välittämättä naurunalaiseksi joutumisen riskistä ja tehdä jotain. Mutta sen sijaan, että ryntäisin takaisin työpaikalle, toteuttaisin lähestymiseni hieman lievempänä versiona. Otin käteeni puhelimen ja soitin studion kuvataarkkaamoon. Vaikka olinkin aistivinani lievää kummastelua, kuvaussuunnittelija suhtautui muutostoiweiseeni ammatillisen asiallisesti ja myönteisesti. Hetken neuvoteltuamme sovimme, että tiettyjen valaisimien tehoa nostettaisiin jonkin verran.

Sitten tapahtui jotain merkityksellistä. Sellaista, jonka voi nähdä keskeisenä televisuaalisen lavastajuuden monenkeskisyyden kannalta: täsmälleen samalla hetkellä, kun pidin puhelinta korvallani ja katsoin televisiota, ehdottamani valotilanteen *muutos toteutui siinä silmiäni edessä*. Se mitä ajattelin ja tavoittelin tapahtui, mutta jostain kaukaa käsin toteutettuna. Minun liikkeelle panemanaani, mutta toisen tekijän fyysisesti operoimana.

Koin hyvin vahvan tunteen hyvin pienieleisessä ja lyhyessä hetkessä. Olin ikään kuin useammassa roolissa ja paikassa yhtäikaa; samalla hetkellä sekä suunnittelija, kuvan säätäjä että kuvan katsoja. Liukuin näiden eri roolien ja sijaintien välillä tunnistamatta ja erottamatta tarkasti niiden välistä rajaa.

*

Havaintopisteiden samanaikaisuus voi henkilökohtaisella tasolla tuottaa ensi-alkuun jopa vaikeuksia ilmaista sitä, mitä tapahtuu. Siihen juuri liittyikin eräs keskeinen tutkimuksellinen motiivini. Pyrkimys sanallistaa totuttuun nähden eri tavoin virittyntä ja muotoutunutta kokemusta, joka saattaa herättää monenlaisia hämmentäviä kysymyksiä, kuten esimerkiksi: kuka televisuaalisessa välitilassa lopulta on kokija ja kuka tekijä?

Tavoitteeni on sanallistaa ja ymmärtää televisuaalisessa välitilassa tapahtuvia ambivalentteja tapahtumia, tilanteita ja tilakokemuksia etsimällä, koostamalla sekä myös kehittämällä niissä toimivia käsitteitä. Keskeisimpänä välineenä siihen tarkoitukseen toimii Deleuzen/Guattarin filosofian teemoista valitsemani osa-alue, joka saa tutkimuksessani kokonaan oman laajemman jaksonsa (*Horisontti 2*). Deleuzen/Guattarin ajattelu kulkee rinnan myös tekijälähtöisemmässä merkityksessä viimeisessä jaksossa (*Horisontti 3*), missä tarkastelen tv-lavastajan suunnitteluprosessia *Horisontti 2*:ssa esiin tulleita teemoja reflektoiden.

Filosofiset käsitteet eivät kuitenkaan oman ammattini käytännöissä ja keskustelussa ole kovinkaan yleisesti tunnettuja tai käytettyjä. Siksi joudun tekijälähtöisen tutkimukseni äärellä osin pioneirimäiseen rooliin. Kun pyrin kuvaamaan ammattipraktisessa ympäristössä ilmenevien tilakokemusten luonnetta käyttäen filosofisen käsitteistöä, voi se synnyttää myös hämmennystä ja herättää jopa seuraavanlaisia kysymyksiä: Voivatko tv-lavastajan työhön liittyvät tilanteet avautua välitilaa ilmentävän filosofian avulla? Onko välitilallisuuden filosofialla ja ajankohtaisohjelman kulisilla mitään tekemistä keskenään? Tekijälähtöinen tutkimuspositioni on siksi jo alkutilanteessaan ristiriitainen, koska sekä tutkimuskohde (televisuaalinen välitila ja lavastajuus) että tutkimusväline (filosofiset käsitteet ja tekijyyden kokemukset) ovat joko itsessään tai suhteessa toisiinsa epätarkasti rajautuvia ja piirtyviä.

Sen vuoksi olen valinnut tutkimuksellisen asenteen, joka sallii tarkkuuden ja epätarkkuuden ilmetä yhtäkaaa. Vaikka siitä väistämättä seuraa looginen paradoksi, ilmentää juuri se väitöskirjani keskeisintä filosofista viitekehystä – Deleuzen/Guattarin tematiikkaa, jossa rationaalisuuden paradoksaalisuus on keskeistä. Tällöin muun muassa ero ja läsnäolo tai epätarkkuus ja tarkkuus eivät sulje toisiaan vastakohtaisesti pois, vaan ovat jopa edellytyksiä toisilleen.⁹

Paradoksaalisuus tuottaa tutkimukseeni myös tiettyjä valintoja ja rajauksia. Eräs keskeisistä rajauksista on, että tutkimukseni painottaa ensikertalaisuuttaan, mikä merkitsee tutkijuutta, joka kumpuaa ammattipraktisuuteen keskittyvästä ympäristöstä. Tällöin tutkimus sekä tutkija sisältävät kaksi rinnakkaista tasoa, ikään kuin kolikon kaksi puolta. Rinnakkaisuus yhtäältä ohittaa selkeään tutkimustraditioon pohjautuvan reitin, koska traditiota suomalaisen tv-lavastuksen tekijälähtöisestä akateemisesta tutkimuksesta ei juuri ole; toisaalta rinnakkaisuuden kautta avautuu ainukertainen mahdollisuus tarkastella aihetta eräänlaisessa kaksoisvalotuksessa, kahdesta tarkastelupisteestä käsin yhtäkaaa. Lähtökohtainen kaksoisvalotus merkitsee samalla tarkasteltavan kohteen laajentumista, onhan valotuksia kaksinkertainen määrä. Siksi kaksoisvalotuksesta tulee myös keskeinen metodi, joka säätelee tutkimuksen muotoa.¹⁰ Käytännössä se merkitsee sitä, että tutkimuksen kärjessä on itse me-

9 Näistä teemoista enemmän sivuilla 68–70 sekä 122.

10 Kaksoisvalotuksen ideaan kuuluu myös se kirjoitustekninen valinta, että käytän melko runsaasti sitaatteja. Se liittyy pyrkimykseen antaa toisten tutkimusalueiden sekä tutkijoiden/ajattelijoiden puhua omalla äänellään mahdollisimman tarkasti. Tämä metodinen valinta sopii mielestäni tutkimukseni tavoitteeseen olla keskustelleva tutkimustraditioiden rajoja ylittävällä tavalla.

todi, keino luoda laajoja näkymiä – *horisontteja*. Horisontit tuovat esiin tavan asettua ja suhtautua maailmaan: tilallisen laveuden, joka elää, muuttuu ja vaihtuu kunkin hetken ja valotilanteen mukaan. Horisontaalisuus ilmaisee tutkimukseni metodiikan perimmäistä motiivia. Liu’un kentän pinnalla, jotta saan tuntuman sen laveuteen. Aika ajoin pureudun pintaa syvemmälle.

Metaforisesti ilmaistuna tutkimukseni pyrkii olemaan tekijälähtöisestä näkökulmasta käsin toteutettu liuku, käväisy tai kurkistus tuntemattomaan maastoon. Se on kuin kohteestaan ensimmäisiä havaintoja tuottava, avaruuden rajoilla etenevä tutkimusluotain, jonka tärkein tehtävä on tunnustella, tähytellä, kokeilla ja etsiä.¹¹ Luotain vaeltaa kohteen pintaa pitkin, yhdistellen havaintoja ja pinnan pisteitä toisiinsa. Välillä huomio keskitetään tiettyyn valittuun pisteeseen, jonka kautta päästään tekemään tutkimuksellisia ”syvyys-sukelluksia”. Keskittäminen merkitsee tutkimuksellisen energian fokuoimista sukelluspaikkoihin. Sukellukset eivät kuitenkaan kadota yhteyttä pintaan, koska syvyys on vain pinnan toinen ulottuvuus. Sen vuoksi sukelluspaikat ovat samalla myös monien eri virtojen ja linjojen solmukohtia. Solmukohtien kautta tulee dialogi kokonaisuuden – pinnan – kanssa ylläpidetyksi.

Tällä ensimmäisellä kerralla tutkimusluotaimeni tuottaa siis tämän tyyppisiä havaintoja ja syvyys-sukelluksia. Rajauksen ulkopuolelle jäävät teemat eivät kuitenkaan tule torjutuksi, koska viime kädessä kaikki aihepiiriin, eli pintaan, kytkeytyvät osapuolet ovat aina jollain tavalla kosketuksissa toisiinsa, vaikka sitten vähäeleisestikin. Siksi nyt varsinaisen fokuksen ulkopuolelle jäävät kohteet ja teemat ovat varteenotettavia aiheita tulevilla jatkotutkimuksissa.

Eräs tutkimukseni solmukohdista, joka resonoi koko pinnan alueella on *kokijuu*den käsite. Tekijälähtöisiin prosesseihin linkittyvät tuntemukset, aistimukset ja oivallukset tuottavat välitulallisia kokemuksia/kokijuuksia, joiden ilmaisemiseksi olen etsinyt tarkoitukseen sopivia filosofisia käsitteitä. Välitulallisuutta ilmentävään filosofiaan kuuluu avoimeksi jäävä moniselitteisyys, jolloin kokijaa ei voi täysin tai lainkaan erottaa ympäristöstään. Posthumanistiseen sekä Deleuzen/Guattarin filosofiaan kuuluvat teemat tuovat tutkimukseeni myös koko ihmiskeskeisen subjektin kyseenalaistumisen. Yksinomaan ihmisen mielen sisään asettuva kokijuus siirtyä – ei kokonaan pois mutta – enemmän marginaaliin. Maailman ilmenemisen havaintokenttä laajenee. Myös maailma eri ilmenemismuotojensa kautta voi vastavuoroisesti havainnoida ja aistia meitä ihmisiä. Monesti aivan eri tavoilla kuin mihin olemme tottuneet.

Sellaisesta tulokulmasta käsin voivat maailmankuvaamisen keinommekin – kuten kielen ja kulttuurin synnyttämät käsitykset, ajatukset sekä mielikuvat – näyttäytyä toisenlaisessa valossa. Ihmisen ulkopuolisen maailman kannalta voi pohtia sitä, mitä esimerkiksi eläin kokee tai tuntee; tai sitä, tarvitseeko maailma ihmistä ylipäättään ilmaistaakseen itseään tai ollakseen elossa ja dynaaminen. Ihmisyhteisöjen kulttuurin kannalta taas voi kysyä sitä, onko se mitä pidämme omana, persoonallisena ajattelunamme ja päätöksenämme lopulta kuitenkin jonkun toisen tai joidenkin toisten. Niin ostopäätös kuin poliittinen mielipidekin. Välitulallisuudessa vakaat käsitykset kokijasta, havaintopisteen sijainnista tai aktiivisesta toimijasta tulevat uudelleenarvioituiksi.

Tarkasteluni varsinaiseen keskiöön tulee se filosofinen kysymys, voiko fragmentaarisen ja simultaanisesti eri puolilla mediatilaa tapahtuvan havainnon ja tilakokemuksen mieltää niin, että kokijuus asemoituisi samanaikaisesti *sekä* minuuden tuntumaan *että* olisi irtautunut minuuden keskiöstä; ilman, että kyse olisi jonkinlaisesta spirituaalisesta ilmiöstä tai puhtaasta fantasiasta. Tällainen monenkeskinen samanaikaisuus on tutkimuspositioni kannalta perustavaa laatua olevaa. Erityisesti tästä lähtökohdasta käsin tarkastelen televisuaalisen välitilan ilmenemistä.

*

Tutkimuspositioni sekä siihen kuuluvat valinnat ja rajaukset liittyvät myös kysymyksiin kriittisyyden asteesta sekä perehtyneisyyden riittävydestä. Voidaan muun muassa kysyä: miksi tutkimukseni, joka kytkeytyy niin vahvasti nykypäivän mediatilaan, ei ole selkeämmin mediakriittinen? Eikö mediasisältöihin kytkeytyvä poliittinen valta ole teema, jota televisuaalisuutta käsittelevä tutkimus ei voi väistää? Yritän seuraavassa vastata näihin kysymyksiin.

Yleisellä yhteiskunnallisen ajattelun tasolla pidän kiistämättömänä sitä, että median sisällöillä on vahva kytkös ihmiskulttuuriin ja -yhteisöllisiin ideologioihin. Ideologioiden kautta säilyttävä politiikka määrittelee, ohjailee ja säätelee niin talouden kulutusta kuin sosiaalisia arvojaakin. Kapitalistiset pyrkimykset vaikuttavat mediatilan sisältöihin, myös sen harmittomana ja viihteellisenä pidettyyn puoleen. Puhumattakaan tiedonvälityksestä ja uutisoinnista.

Mediatilan sisältöjen kautta poliittisen käsite kulkeutuu väistämättä myös performatiivisuuden puolelle, erilaisia mediaesityksiä koskettavalle alueelle. On ilmeistä, että maailmaamme heijastelevat esitykset heijastelevat, tavalla tai toisella, myös maailmaa pyörittävää politiikkaa. Teatterin ja näyttämön filosofiaa pohtineen ohjaaja-kirjailija Denis Guénounin mukaan jo julkisen kutsun myötä toteutettu yhteen paikkaan kokoontuminen on poliittinen teko.¹² Tilaan liittyen Guénoun näkee myös teatterin arkkitehtuurin ja katsomistilanteen ympyrämuodon liittyvän poliittisuuteen, teatterisalien ja rakennusten arkkitehtuurin ollessa osa ”politiikan määräämää taidetta”. Ympyrämuoto sallii parhaiten sekä esityksen että toisten katsojien näkemisen, sen kytkeytyessä yhteenkuuluvuuden ja läsnäolon jaettuun tunteeseen. Ympyrä on kansankousten muoto.¹³

Guénoun puhuu myös teatterin ja elokuvan katsomisen lähtökohtaisesta erosta: Teatteriesitys kärsii, jos katsojia ei ole paljon. Sen sijaan elokuvan katsoja kokee esitykset aina ensisijaisesti suhteessa valkokankaaseen ja vasta toissijaisesti muuhun yleisöön. Usein se merkitsee henkilökohtaisen ja yksityisen uppoutumisen korostumista jaetun ja yhteisöllisen kustannuksella.¹⁴

Tätä kautta raottuu myös tutkimukseni suhde poliittiseen. Vaikka pidän Guénounin väitettä poliittisen perusteista sinänsä relevanttina, lähestyn aihettani kuitenkin hieman toisenlaisesta suunnasta. Siihen vaikuttaa erityisesti

12 Guénoun 2007, 14.

13 Guénoun 2007, 16–20, sitaatti s. 16.

14 Emt., 19.

kaksi asiaa: se 1) minkälainen on tutkimuksen valitsema näkökulma tilallisten suhteiden muodostumiseen mediasfäärissä, ja se 2) kuinka keskeisiä mediasfäärin sisällöt ovat aiheen käsittelyssä. Jaan Guénounin näkemykset siitä, että tilalliset suhteet ovat primäärejä ihmisyhteisöjen käsitysten ja toiminnan kannalta, myös poliittisessa mielessä. Tutkimukseni tulokulma kuitenkin eroaa Guénounin ajatuksista erityisesti siinä, että käyttämäni filosofinen viitekehys ei jännity pelkästään *ihmiskulttuuristen* suhteiden varaan, eikä siksi myöskään fokusoidu niiden sisältämiin arvoihin, kieleen, käsityksiin tai politiikkaan.¹⁵ Televisuaalisessa välitilassa toimijoina, tekijöinä ja osapuolina voivat olla ketkä tai mitkä tahansa, myös ei-inhimilliset/ei-ihmismäiset entiteetit. Samaan asiaan viittaa vastaukseni kohtaan 2: mediatilan *sisällöt* eivät ole keskeisiä tutkimukseni kannalta, koska sisällöt useimmiten liittyvät ihmiskeskeisen kulttuurin käytänteisiin, näkökulmaan ja maailmankuvaan. Vaikka sisältöjen olemassaolo, vetovoimaisuus ja vaikutusvalta mediatilassa onkin kiistämätöntä, yhteiskunnallisesti painottuneen mediakriittisyyden kohdistuessa juuri siksi pääosin niihin – kuten esimerkiksi tarkoitushakuiseen poliittiseen tai propagandistiseen vaikuttamiseen –, asemoituu, fokusoituu ja rajautuu oma tutkimukseni toisin. Turkin ensisijaisesti skriinien synnyttämiä tilallisia ja kokemuksellisia suhteita monien eri kokijuukspektien kautta niin, että kokijuus ei asetu pelkästään ihmiskulttuuristen tai ihmisyhteisöjen sosiaalisen koodistojen ja kielen näkökulmaan.

Se, mihin Guénounin ajattelussa kiinnityn, on suhde elokuvan katsomis-tilanteeseen, jossa elokuvakokemus on teatteria enemmän yksityinen ja vähemmän jaettu. Koska tutkimukseni keskeisenä teemana ovat skriinit yleisen ilmiön tasolla (silloin myös elokuvailmaisuun kuuluvat), koen näkökulmani painottuvan – tällaisessa jaottelussa – elokuvan katsomisen puolelle; vaikka käyttämäni tematiikka vastustaaakin dualististen jaotteluiden yksioikoisuutta (suodattuvathan elokuva ja teatterikin monilla eri tavoilla toistensa alueille). Näen kuitenkin elokuvan katsomis-tilanteessa tutkimusaiheeni kannalta olennaisena juuri sen, mitä Guénoun vaikuttaa kritisoivan: elokuvakatsojan uppoutumisen omaan maailmaansa. Se on lähtökohta televisuaaliselle kokemukselle, joka kuitenkin ei – filosofisessa viitekehyksessäni – tunnu asettuvan pelkästään subjektiivisen ja henkilökohtaisen uppoutumisen sisään. Pikemminkin kokemus ilmentää siirtymistä sellaiseen intensiiviseen tilaan, joka lavenee henkilökohtaisuuden ulkopuolelle, jonnekin eri tahojen väliseen sfääriin. Silloin saavumme televisuaaliseen välitilaan, jossa skriinin ja katsoja/kokijan välinen moniselitteinen ja ambivalentti suhde on ohittamaton elementti. Tässä tapauksessa itse *skriini* on syvyyskelluksen piste, jonka kautta avautuu yhteys laajempaan, asioita ja ilmiöitä monimerkityksellisin tavoin yhteen liittävään välitilallisuuteen.

Siksi tutkimuksellinen fokukseni painottuu skriinisuhteeseen niin, että tarkastelen suhdetta yhtäaikaan molempien, sekä subjektin että objektin kannalta, pyrkien ottamaan huomioon molemmat. Välitila erkantuu subjektiivisen kokemuksen keskeisyydestä, mutta silti side ääripäihin – subjektiin ja objektiin

15 Viittaan tällä erityisesti posthumanistiseen sekä Deleuzen/Guattarin käsitteistön kautta avautuvaan tematiikkaan.

– säilyy, vaikka niistä etäännyttään ja niiden välinen raja liudentuu ja niiden dominointi lieventyy. Sكريني on tämän suhteen muodostumisessa ja säätelemisessä keskeisessä roolissa. Sكريني ei kuitenkaan ole *vain* skriini. Tarkoiton tällä sitä, että skriinin merkityskään ei avaudu vain yhdenlaisen olemuksen kautta, vaan se vertautuu esimerkiksi siihen mistä filosofi Bernard Stiegler puhuu objektin tai teknisen olennon maailmana, joka konkreettisen teknisyyden lisäksi ulottuu myös autonomisempaan ja ennalta-arvaamattomaan suuntaan.¹⁶ Televisuaalisessa välitilassa se merkitsee skriinin muuttumista pelkästä esineestä (esimerkiksi tietokoneen näyttö) tai metaforasta (kuin ikkuna maailmaan) olomuotoon, jossa se toteutuu osin molempina ja sen lisäksi osin jonain vielä määrittelemättömänä ilmiönä, synnyttäen siksi välitilallisen moodin, jota kummassakaan, pelkässä esineydessä tai metaforisuudessa, ei aikaisemmin ollut. Sen vuoksi skriini käsitteenä jännittyy monen eri tahon ja horisontin – subjektiivisen minuuden, objektiivisten ilmenemismuotojen, televisuaalisen mediatilan sekä televisuaalisen tekijyyden ja kokemuksen – varaan. Ja vielä niin, että kaikki edellä mainitut sekoittuvat keskenään, ja myös niin, että kaikilla edellä mainituilla on kullakin omalla alueellaan vielä useita kerroksia, jotka nekin pyrkivät ulottumaan toistensa lomaan. Koen skriinisuhdetta olevan runsas ja merkityksellinen tutkimuskohde, koska se ilmentää nyky maailman ja tekijyyden monitahoisuutta samalla kun se epäilee, purkaa ja uudelleenarvioi omia rajojaan. Siksi fokuusoituminen siihen on mielestäni merkityksellistä.

Televisuaalisen välitilan skriinikokemuksessa puhutaan sekä yksittäisestä suhteesta että myös kaikkien skriinien muodostamasta tilallisesta verkostosta/rihmastosta¹⁷, vaikka jokaista skriiniä objektina ei olisikaan välittömästi havaittavissa. Myös tässä skriinisuhdetta laajimmassa versiossa (kaikki maailman toisiinsa verkottuneet skriinit) ilmenee välitilallinen teema, kun suurin osa televisuaalisen tilanteen osapuolista jää kunkin yksittäisen tarkastelupisteen näkökulmasta digitaliseen hämäryyteen. Kun ”olen netissä” tai katson televisiota, tiedän muiden verkkoon tai tv-ohjelmistoon osallistuvien sijaitsevan joissain kohdissa mediatilaa, mutta en tiedä tarkasti missä. Meidän kaikkien keskinäiset suhteemme toteutuvat epävakaassa sfäärissä, jossa kaikki osallistujat kuuluvat kokonaisvaltaiseen tilanteeseen, mutta mikään osapuoli – sisältökään – ei anna sille tyhjentävää selitystä tai motiivia.

*

Miten skriinisuhteeseen fokuusoituminen sitten suhtautuu mediatilan sisältämiin poliittisiin valtapyrkimyksiin? Valitsemassaan fokuksessa tutkimukseni filosofinen viitekehys synnyttää vahvan kontaktipinnan sellaiseen tematiikkaan, joka käsittelee erilaisten rajapintojen hajautumista ja moniselitteistymistä. Siksi Deleuzen/Guattarin tuottama näkökulma on itselleni tärkeä. Vaikka Deleuzen/Guattarin filosofiassa yhteys valtaan ja poliittisuuteen on ilmeinen, tulkitseen heidän ajattelunsa ydintä kuitenkin niin, että se ei suoraan asetu

¹⁶ Stiegler 1998, 74–75.

¹⁷ Sana *rihmasto* on Deleuzen/Guattarin filosofiaan kuuluva keskeinen käsite, joka tulee tarkemmin esiin alaluvussa *Rihmasto aktuaalisen ja virtuaalisen liikkeessä* sivuilla 116–119.

yhteiskunnallisen keskustelutradition kieleen, vaan eräänlaiseen kokemukselliseen toiseuteen, havaintokulmaan, jossa ihmiskulttuuriset konstruktiot ylipäänsä näyttäytyvät kriittisessä ja tosenlaisessa valossa. Silloin kyseenalaistuu ennenkaikkea *käsitys maailman ilmenemisestä*. Mielestäni Deleuze ja Guattari tarjoavat mahdollisuuden hahmottaa maailman ilmenemistä tavalla, jossa monet itsestäänselvyyksinä pidetyt käsitykset kääntyvät nurinpäin, ei pelkästään valtapolitiikka, mutta kaiken muun mukana myös sekin. Itselleni olennaisinta Deleuzen/Guattarin tematiikassa on se, kuinka fokus ympärillä koettuun tarkentuu uudenlaista ja rinnakkaista reittiä pitkin, kulkien, kieltämättä, osin tuntemattomassa tai ainakin aluksi vieraassa maastossa, mutta ilmaisten juuri siksi erittäin hyvin nykymaailmaan sijoittuvaa, mediasfäärin vahvasti säätelemää ja aika ajoin hämmentävääkin kokemusta. Uudenlaisuus/rinnakkaisuus tässä tapauksessa merkitsee itselleni samaa kuin aiemmin mainitsemani äidin käsipeilin kautta ilmestynyt väärinpäin-maailma. Juuri tällaisessa ylösalaisuudessa piilee myös käyttämäni televisuaalisen välitilan käsitteen perimmäinen motiivi. Tarkoitukseni on ollut sen avulla ilmaista kokemusta maailmasta, joka tuntuu olevan hämmentävästi vinksallaan.

Tällöin tullaan myös eräänlaiseen vastustamisen mahdollisuuteen, jonka näen Deleuzen/Guattarin filosofisiin käsitteisiin lähtökohtaisesti kuuluvana. Sen sijaan, että heidän käsitteistössään rajapintojen liudentuminen merkitsisi asioiden ja ilmiöiden neutralisoitumista, asettuvat ne mielestäni jatkuvasti vaihtuviin muodostelmiin, jolloin erot, erillisyydet ja toisista erottumiset viittavat myös rajapintoja *vastaan* reagoimiseen intensiivisillä ja voimaa sisältävillä tavoilla. Vastustamisen voi tällöin nähdä kuitenkin myös jonain muuna kuin pelkästään yhteiskunnallis-poliittisena argumentointina. Tutkija-taiteilija Simon O'Sullivanin mukaan Deleuzen/Guattarin näkökulmassa ei välttämättä ole kyse kapitalismin vastustamisesta tavanomaisessa mielessä.¹⁸ Yleisemmälle tasolle vietynä tulkitseen tätä niin, että kapitalismiin ei suhtauduta valtapolitiikan ehdoilla, eli yksioikoisesti vain annetulla kielellä ja käsitteistöllä, jotka jo lähtökohtaisesti suuntaavat reagointia vallan rajaamaan kehykseen. Sen sijaan, kun maailmasuhde rakentuu jatkuvaa muotoutumista ilmentävien tulokulmien kautta, muotoutuu myös kieli ja käsitteistö sen mukaisesti. Tällöin käsitteitä ei määrittele ja rajaa valtamotiiveja ruokkiva maailmankuva. Siinä näen myös välitulallisuuden idean – ja tutkimukseni – mahdollisuuden olla poliittinen: luoda käsitteitä ja käsitteisiin liittyviä konteksteja, jotka voivat aktivoida vallitseviin normeihin nähden nurinkurisia tarkastelukulmia ja tuottaa niiden myötä sanoja uudenlaisille tavoille hahmottaa ja ymmärtää maailmaa.

Välitulallisen nurinkäännön merkitystä poliittisten kysymysten kannalta voi ajatella myös niin, että vaikka hierarkkista vallankäyttöä ilmenee ihmisen synnyttämän kulttuurin kaikilla tasoilla, sen kaikissa muodoissa – myös poliittisesti radikaaleissa ja muutoshakuisissa yhteisöissä – voi välitulallisuus epävakautensa, sattumanvaraisuudessaan ja sitoutumattomuudessaan olla valtarakenteita synnyttävää ja ylläpitävää avoimaa hajauttavaa. Tutkimukseni rajaama näkökulma ei siis voi pitää yhteiskunnallisen keskustelutradition mukaisesti mediakriittisenä, mutta näen sen silti olevan omalla tavallaan kriit-

minen – ja myös poliittinen. Kun filosofinen tarkasteluni ei fokusoidu ihmiskeskiseen subjektiiviseen havaintopisteeseen, koen sen samalla kyseenalaistavan ihmiskulttuuristen ideaalien synnyttämiä hierarkkisia stuktoureja.

Johdanto

Tilakokemuksen muutoksesta

Filosofisen kentän lisäksi myös luonnontieteiden ja mediatutkimuksen piirissä on esiintynyt kokemusmaailmaamme koskevia näkökulmia, jotka eivät ole pelkästään subjektiiviseen ruumiiseen tai mieleen keskittyneitä.¹⁹ Esimerkiksi aivotutkija Riitta Harin mukaan ympäristön muuttuessa myös aivot muuttuvat. Hari näkee ulkomaailman ohjaavan ajattelua vahvasti, ja mielen voivan sijoittua muuallekin kuin pelkästään aivoihin.²⁰ Luonnonfilosofi-tutkija Tarja Kallio-Tamminen puolestaan kokee kvanttifyysiikan mahdollistavan subjektin ja objektin rajan ylittämisen.²¹ ”Perusteltuja ratkaisuja voidaan tieteellisen maailmankuvan sisällä etsiä totuttujen ajattelutapojen ja ontologisten kategorioiden ulkopuolelta”, toteaa Kallio-Tamminen.²²

Tulkitsen siis tieteen piirissä ilmenevän sellaistaikin ajattelua, että ihmismielen asema maailmanhahmottamisen keskiönä voi kyseenalaistua. Taiteen puolella sen tyyppiseen tulkintaan viittaavat muun muassa australialainen mediataiteilija Stelarc, jonka mukaan ”perinteinen ruumis tulee katoamaan maailmasta”,²³ sekä suomalainen elektronisen musiikin säveltäjä, suunnittelija ja mediataiteilija Erkki Kurenniemi.²⁴

Koska tarkastelen aiheittani esille tuomassani rajauksessa, en kykene eteneeseen kovinkaan syvälle ruumiin potentiaaliseen katoamiseen liittyvään tieteelliseen/luonnontieteelliseen keskusteluun. Näkökulmani nojautuu enemmän taiteelliseen ja filosofiseen kontekstiin. Pidän silti tarpeellisena heijastella sellaista tutkimuksellista (myös oman tutkimusfokukseni ulkopuolista) asennetta, joka pitää mahdollisena ruumis- tai minuus-käsitteissä toteutuvia perustavaa laatua olevia muutoksia. Tutkimukseni yhteydessä se merkitsee ennenkaikkea seuraavanlaista havaintoa: televisuaalinen, skriinien kautta tapahtuva, tilakokemuksen muutoksen myötä syntynyt, pelkkään ruumilliseen ja subjektiiviseen aistimukseen nähden toisenlainen tapa havaita ja jäsentää elinympäristö-

-
- 19 Ks. esim. Kallio-Tamminen 2008, 15–17; Iacoboni 2008; Ylä-Kotola 2009, 246–248; Huhtamo 1995, 93–94, 178–184. Myös fysiikan ja kosmologian kehityksen myötä käsitys maailmankaikkeudesta on laajentunut ja samalla ajatus elämän ja maailman ihmiskeskisyydestä vaimentunut. Siihen liittyen ks. esim. Enqvist 1998, 263–277; Enqvist 2000, 112–124; Adams 2004, 77–82.
- 20 Hari 2009, 232. Hari puhuu mielen tarkastelusta *toimintasilmukoiden* viitekehyksessä; toimintasilmukan ollessa ”jatkuva yhteys toiminnan ja aistimisen välillä”. Tällöin mieli kytkeytyy aivojen lisäksi myös kehollisuuteen.
- 21 Kallio-Tamminen 2008, 317–321.
- 22 Emt., 321.
- 23 Ylä-Kotola 2009, 247; Huhtamo 1995, 183–184.
- 24 Ylä-Kotola 2009, 247. Viittaan myös Erkki Kurenniemen näyttelyyn *Kohti vuotta 2048* (Kiasma 1.11. 2013–2.3. 2014) sekä sen yhteydessä ilmestyneeseen julkaisuun *Erkki Kurenniemi – A Man From The Future* (toim. Maritta Mellais/Central Art Archives 25/Finnish National Gallery), ja erityisesti Jussi Parikan artikkeliin *DIY Futurology: Kurenniemi’s Signal Based Cosmology*, s. 12–31.

ämme sekä arkisia käytäntöjämme edellyttää myös käsitteiden muuttumista.²⁵ Toisenlainen tilakokemus tuottaa toisenlaista käsitteistöä. Vasta käsitteiden myötä kokemus voi ylipäänsä tulla ilmaistuksi. Muuttuneeseen elämis- ja toimintaympäristöön kuuluu se, että havaitsijat, kokijat, tekijät tai niihin liittyvät paikat ja tilat eivät aina erotu toisistaan. On vaikea sanoa aina tarkalleen, missä pisteessä jokin rooli – kuten tekijäisyys tai kokijaisuus – loppuu ja missä se alkaa. Televisuaalisen välitilan liike aktivoi paikallaanpysymätöntä, vaihtuvien muodostelmien kautta toteutuvaa havaitsemista ja ilmenemistä, joka on yhtäältä kokonaisvaltaista ja erilaisiin yhteyksiin pyrkivää, mutta toisaalta myös kompleksista ja ristiriitaista – jopa outoa ja kummallista.

Tästä esimerkkinä voi mainita vaikkapa suoran televisiolähetyksen suuresta maailmanlaajuisesta mediatapahtumasta, kuten olympialaisista, jossa yhdessä paikallisessa maantieteellisessä pisteessä toteutuvat urheilukisat välittyvät samanaikaisesti reaaliaikaisella hetkellä ympäri maapalloa katsottaviksi ja kuunneltaviksi erilaisten skriinipintojen kautta. Sähköiset signaalit sinkoutuvat salamannopeasti teknologisia verkkoväyliä pitkin ihmisten henkilökohtaisiin laitteisiin tai julkisten tilojen näyttöihin. Live-tilanteen lisäksi urheilukisat tallioituvat digitaalisiin tiedostoihin, joita voidaan esittää yhä uudestaan erilaisissa tarkoituksissa ja konteksteissa – kommentoituina, muunneltuina ja versioituina. Kun olympialaisten katsomistilannetta tarkastelee yksittäisen skriinin katsojan/kokijan/käyttäjän kannalta, on sen samanhetkisiä tulkitsijoita oman itsen lisäksi miljoonittain. Audiovisuaalinen materiaali asettuu tällöin havaittavaksi tilanteeseen, jossa skriinien kohtaaminen tuottaa valtavan määrän tilallisia ja ajallisia suhteita, jotka ovat jatkuvassa muotoutumisen ja muokkaantumisen tilassa. Katsomistilanteet ovat eri asteisesti vakaita tai epävakaita; välillä skriiniä katsotaan kiinteämmin ja keskittyneemmin, toisinaan taas välinpitämättömämmin. Skriinien välittämät kuvat kytkeytyvät prosessiin, jossa ne luovat simultaanisia katsomis- ja kokemistiloja: tilanteen äärelle asettuneita ympäristöjä, henkilöitä ja joukkoja, joiden keskinäinen asetelma ja latautuneisuus vaihtelee. Kuvat synnyttävät tilaa, ja tila puolestaan vaikuttaa kuvien rakentumiseen ja niiden tulkintaan.

Televisuaalisen välitilan kannalta sekä keskittyneet uppotumisen hetket että välinpitämättömän mediasisältöjen selailu liittyvät mediasfäärin laajimpaan kokonaisuuteen, jossa kunkin selailijan minuus ilmenee suhteessa juuri siihen; kokonaisuuden heijastuessa ja vaikuttaessa kaikkiin, pienimpiinkin, osatekijöihin. Siksi tilakokemuksen laadun ja merkityksen arviointi on väistämättä kytköksissä kysymykseen minuuden ja subjektiivisuuden henkilökohtaisuuden asteesta.

25 Muuttuneesta tilakokemuksesta esimerkkinä voi mainita niin sanotun. lisätyn todellisuuden (augmented reality) tuotteet (kuten *Pokémon GO*, 2016), joiden myötä ihmiset katukuvassa samanaikaisesti sekä toimivat sosiaalisten ja tilallisten normien mukaan että tekevät havaintoja uppoutuneena omaan henkilökohtaiseen skriiniinsä; tuottaen mahdollisuuden tapakulttuuriseen ristiriitaan, missä lisätyn todellisuuden pelaajat ja peliin osallistumattomat eivät toimi samoilla motiiveilla ja hahmotustavoilla.

Koska tutkimukseni pohtii ja käyttää erilaisilla tavoilla käsitettä *tila*, on syytä asemoida hieman tarkemmin suhdettani siihen. Menemättä sen syvemmälle tilateorioiden historiaan ja vallitsevaan keskusteluun mainitsen vain sen, että katson välitilallisen näkökulmani lähtökohtaisesti nojaavan sellaiseen tilaa teoretisoivaan ja käsitteellistävään tutkimusasenteeseen, joka suhtautuu kriittisesti niin sanottuun geometriseen tilakäsitykseen sekä lineaariseen aikakäsitykseen. Esimerkkinä siitä kulttuurimaantieteilijä Doreen Massey, joka toteaa: ”Me tuotamme tilan käytännössämme ja vuorovaikutussuhteissamme. Näin ollen tila on jatkuvasti tuottamisen kohteena.”²⁶ Tällainen lähestymistapa liittyy tilallisuuteen, joka ilmentää monimuotoisempaa, elastisempaa ja mutkikkaampaa kokonaisuutta kuin pelkkä mitattavissa ja laskettavissa oleva projektio, joka helposti kolmiulotteisuutta merkitsevista yhtälöistä huolimatta voi tulla miellettyksi kaksiulotteisena, ikään kuin pohjapiirroksena. Masseyn mukaan tila ei ole staattista ja myös aikaan liittyy tilallisuus; epästaattinen tila ottaa huomioon useita eri ulottuvuuksia, ja on siksi vähintään neliulotteinen, neljän ulottuvuuden merkityksessä aikaa.²⁷

Tällöin vaikuttaisikin siltä, että kaikki tilat voivat teoreettisessa mielessä olla jatkuvasti muuntuvia ja muotoutuvia saman tyyppisesti kuin välitilallisuus. Miksi sitten välitilan ja tilan välillä pitäisi edes nähdä eroavaisuutta? Katson tarpeelliseksi erottaa ne erityisesti siitä syystä, että haluan antaa välitilan käsitteelle vielä kriittistäkin tilanäkemyistä enemmän liikkumavaraa. Keskeisin ero vertautuu Masseyn muotoiluun, jonka mukaan ”me” tuotamme tilan. Tilan lailla välitila ja välitilallisuus eivät kuitenkaan ole vain ”meidän” tuottamiamme – varsinkin jos sillä tarkoitetaan ihmisiä ja ihmisyyhteisöjä. Käänteisesti myös tila voi tuottaa ”meitä”; toisin sanoen, kaikkea ilmenevää, myös muutakin kuin ihmiseen välittömässä kytköksessä olevaa. Välitila ja välitilallisuus ovat tutkimuksessani filosofisia käsitteitä, mutta tavalla, jossa ne liittyvät toisiinsa sellaisen filosofian, joka on aina äärimmäisyyteen saakka asioiden ja ilmiöiden ulottuvuuksia avoimeksi jättävää, sekä sellaisen kokemuksellisuuden, joka ei kuitenkaan ilmaise pelkkää subjektiivista aistimus/havainto/emootio-maailmaa. Välitilallinen kokemuksellisuus punoutuu välitilalliseen filosofiaan niin, että ne edellyttävät toisiaan. Toista ei ole ilman toista. Siksi molemmissa on oltava mukana käsite *väli*. Pelkkä tila ei riitä. Välitila ei mielestäni voi avautua riittävästi edes neliulotteisuuden kautta. Televisuaaliseen välitilaan kerrostuva moninainen osallistajuus tekijyys, katsoisuus ja käyttäjäisyys yhdistettynä skriinisuhteiden kerroksellisuuteen sekä kertautuvuuteen tuottavat välitilalle ulottuvuuksia määrittelemättömän määrän. Tämä määrittelemättömyys synnyttää keskeisen taajuuden niin tutkimukseni aiheen, siihen valikoituneiden teemojen ja niiden käsittelyn kuin myös tilallisen virittyneisyyden kannalta.

Tulen kuitenkin jossain määrin käyttämään käsitteitä tila tai tilallinen erottelematta niitä kaikissa tapauksissa välitilan merkityksestä. Se on mielestäni väistämätöntä, koska tila ja tilallisuus ovat niin itsestäänselvän syvällä käyttä-

26 Massey 2008, 15.

27 Emt., 57.

mässämme kielessä. Siksi ensimmäisen pääjakson alaotsikkona on *Kohti televisuaalista välitilaa*. Se ilmaisee sitä, että pyrkimykseni on lähestyä välitilallisuutta tilallisen ajattelun kautta. Tilasta välitilan suuntaan. Siihen liittyy myös se, että tietyissä tekstin alkuvaiheen kohdissa puhun pääasiassa tila-käsitteen näkökulmasta, kuten alaluvussa *Televisuaalinen tilallisuus*. Tila on lähtökohta välitilan ymmärtämiselle.

Televisuaalisuuden mieltäminen tilallisena on suhteellisen tuore ilmiö. Lähtökohtaisesti tilan tuntua tuottaa erilaisten skriinien asettuminen toistensa yhteyteen tietoverkkojen kautta, etäisyyden ja välimatkan synnyttäessä tilaa tuottavia suhteita. Vaikka televisuaalisen tilan käsite ilmaiseekin pelkkää kuvallista sisältöä paremmin verkkojen kautta toteutuvan monitahaisen, katsojia ja laitteita yhteenkytkevän tilaulottuvuuden, viittaa se edelleen myös geometrisen tilakäsityksen tuottamiin mielikuviin katsojien ja tekijöiden konkreettisista ja toisistaan erillään olevista paikoista: kodeista, julkisista tiloista sekä tv-studioista ja tuotannollisista olosuhteista. Siitä huolimatta, että televisuaalisen tilan jakautuminen ottaa huomioon sijaintien simultaanisen moniselitteisyyden mediasfäärissä (kuten aiemmin mainitussa olympialais-esimerkissä), nojautuu se yhä myös mitattavien etäisyyksien maailmaan, pitäen keskiössä ihmisen subjektiivisia havaintoja tekevän minuuden.

Suhde minuuteen tuottaakin olennaisen eron tilan ja välitilan välillä. Koska tutkimukseni toisena keskeisenä pääteemana televisuaalisen välitilan lisäksi on televisuaalinen lavastajuus erityisesti sellaisena filosofisena käsitteenä, jossa kokijuus lavenee myös subjektiivisen minuuden ulkopuolelle, havainnoi välitilallinen tarkastelukulma tilakokemusta tyystin erilaisesta tilanteesta ja sijainnista käsin kuin tila. Siksi televisuaalinen välitilallisuus voidaan mieltää outona ja vieraana varsinkin silloin, kun sitä verrataan tilan jokapäiväisiin merkityksiin, kuten huoneen pinta-alan tai kaupunkien väliseen välimatkaan. Outoudella ja vieraudella viittaa ainoastaan välitilalliseen tendenssiin olla totuttuihin arkikokemuksiin verrattuna hämmentävä, en automaattisesti mihinkään negatiiviseen merkitykseen.

Outouteen kytkeytyvät myös välitilalliset verhoutuneisuuden ja aineettomuuden merkitykset. Esimerkiksi television rauhattoman ”kanavakruisailun” tai nettiselaamisen puoleensavetävyys – tai jatkuvasti päälläolevan television luoma ambienssimainen turvallisuudentunne – ei tunnu tyhjentävästi selittyvän minkäänlaisen konkreettisen ja selkeän rakenteen tai mallin kautta. Mediatilan viimekätinen vetovoimaisuus vaikuttaa olevan kietoutunut tauottomaan keskittymättömään liikkeeseen ja fragmentaaristen signaalien yletömyyteen tavalla, joka lopulta synnyttää kehäpäätelmien kierteen: mediatila on puoleensavetävä, koska se on edessämme, aina tarjolla ja käytettävissä; ja kääntäen: mediatila on niin laajalti jokapäiväisessä käytössä, koska se on niin puoleensavetävä. Sen vuoksi levotonta ja selkeään rakenteeseen asettumaton mediatilaa voi mielestäni lähestyä myös pelkkänä avoimena kokemuksena. Silloin välitilallisuus muistuttaakin sellaista fenomenologisesti jäsentynyttä tilaa, joka on aistittu, eletty ja koettu, jolloin tilasuhde voidaan mieltää maailmaa kohti avautuvana, siihen asettuvana ja sitä tunnustelevana, ajoittain myös kotoisuutta tuottavana elementtinä. Jollekin esimerkiksi säännönmukaiset käväisyvät tietyillä samoilla tai saman tyyppisillä nettisivustoilla voivat

merkitä rutiinin tuomaa tutunomaisuutta, arkista rauhoittumisen hetkeä. Tämä taas on melko kaukana televisuaaliseen ympäristöön usein liitetystä näkemyksistä, jotka korostavat skriinisuhteiden haitallisia, sosiaalisesta elämästä vieraannuttavia vaikutuksia. Toisaalta välitilallisuuden kokemuksellisuus liittyy vahvasti myös tutkimukseni käyttämään toiseen filosofiseen kenttään, posthumanistisiin ja Deleuzen/Guattarin käsitteistön esiin tuomiin teemoihin, joissa kokemuksellisuutta/kokijuutta tarkastellaan ei-subjektiivisesta näkökulmasta.

Välitilallisuuden kautta mediatila saa myös levottomia piirteitä, jotka eivät enää assosioitu kotoisuuteen tai rutiininomaisuuteen. Ilmaistessaan sijaintia selkeiden ja usein voimakkaiden ääripäiden välissä, voi välitilan käsite helposti näyttäytyä neutraalina tai luonteettomana. *Väli* ei omassa tutkimusasetelmassani kuitenkaan merkitse hahmottomuutta tai epädynaamisuutta, päinvastoin. Juuri erilaisilla rajapinnoilla osapuolet tunnustelevat aktiivisesti toisiaan, lähentyen ja erkaantuen, päättymättä koskaan lopulliseen ratkaisuun; ulottuen aika-ajoin myös toistensa alueille, hämärtäen näin itse rajaa ja sen rajoittavaa merkitystä. Se mikä hämärtyy on raja, eivät niinkään osapuolet. Silti raja ei täysin häviä, koska se on välttämätön tuottaessaan omalta osaltaan välitilallisuuden dynamiikkaa; rajaa kohti ja vasten toteutuva liike synnyttää energiaa.

Raja merkitsee myös eroa. Siksi myös välitilan ja tilan käsitteiden kesken ilmenee eroavaisuutta. Eron teema erottaa asioita kahdella merkitystasolla samanaikaisesti: se *eriyttää* niitä, mutta vain siksi, jotta ne voisivat *erottua* toisistaan (tulla havaituiksi/ymmärretyiksi/koetuiksi). Ero tuo asioita ja ilmiöitä esille. Tällöin se paradoksaalisesti myös lähentää niitä. Ero, katkos ja raja ovatkin televisuaalisessa ulottuvuudessa keskeisiä vuoropuhelua synnyttäviä käsitteitä. Asioiden, ilmiöiden ja elementtien keskinäinen ero ei ole toisiaan pois-sulkevaa. Siitä syystä välitila ja tila voivat mainiosti elää ja hengittää yhteisessä maailmassa.

Televisuaalisesta lavastajuudesta

Pyrkimyksessä uudellenarvioida minuuden sijaintia ei ole kyse sen totaalisesta katoamisesta, esimerkiksi jonkinlaiseen dystooppisen simulaatioon tai joukkoliikkeen kasvottomuuteen. Minuus suuntautuu televisuaalisessa välitilassa lähtökohtaisesti kohti positiota, joka teoreettiselta taustaltaan virittyä sekä fenomenologisen monikollisuuden (minuus kytkeytyy väistämättä toiseuteen), posthumanistisen ei-ihmiskeskeisen näkökulman sekä Deleuzen/Guattarin tematiikkaan kuuluvien käsitteiden (kuten muun muassa moneuden) ilmaisevan, subjektiivisesta yksittäisyydestä poispäin suuntautuvan jännitteen varaan. Ehdottamani käsite televisuaalinen lavastajuus saattaa yhteen subjektiivisen yksilön, kollektiivisen ulottuvuuden sekä maailman ilmenemisen suhteet niiden ympärillä.

Lavastajuus-käsitteen käyttö kytkeytyy merkitykseen, jossa tietyt *-uus* ja *-yys*-loppuiset sanat (kuten esimerkiksi taiteilijuus, tekijyys, ihmisyy) asettuvat pelkkää kollektiivista ihmisyyhteisöä tai -joukkoa laajempaan ja abstraktimpaan yhteyteen, jossa rajapinnat konkreettisten ja käsitteellisten ilmenemis-

muotojen välillä ovat jatkuvan arvioinnin kohteena. Rajapinnat ovat elastisia ja herättävät usein erilaisia kysymyksiä.

Termi televisuaalinen lavastajuus liittyy läheisesti *Horisontti 2*:ssa esiin tulevaan Deleuzen/Guattarin käsitteistöön, jonka avulla voidaan mielestäni tuoda näkyviin sellaisten ilmiöiden ja suhteiden laatua, jotka jäävät ikään kuin jonkinlaiselle ei-kenenkään-maalle. Sellaisesta asemasta käsin myös televisuaalinen lavastajuus pyrkii ottamaan huomioon kaikki suunnat, virittyen samalla sellaiselle taajuudelle, joka ei – juuri tuon avoimena pysyvän aseman vuoksi – kuitenkaan helposti taivu eksaktiin sanallistamiseen ja määrittelyyn. Näen tällaisen taajuuden ilmimerkityksiä laajempaa asiana. Ilmimerkitykset liittyvät usein käyttämämme arkiajattelun kieleen ja kommunikaatioon, mutta ne voivat silti vaikuttaa vahvasti myös käsityksiimme ja näkemyksiimme siitä, miten maailma meille ilmenee. Esimerkiksi sana *eläin* mielletään yleensä suhteellisen yhdenmukaisesti. Sana voi toki tuottaa lukuisan määrän mielikuvia erilaisista eläinlajeista, mutta sen merkitys yleisellä tasolla ymmärretään samansuuntaisesti ja tutunolaisesti. Mutta heti, kun käytämme esimerkiksi – Deleuzen/Guattarin teemoja heijastellen – moniselitteisemmin virittyneempää termiä *eläimyyks*, mahdollistaa se heti paljon enemmän kysymyksiä. Mihin eläimiin eläimyyks kohdistuu? Vai tarkoittaako se eläviä eläimiä ylipäätään?

Lavastajuus kytkeytyy vahvasti myös tekijyyteen; siihen, mitä tekijyydellä viime kädessä tarkoitetaan, minkälaiseen tekijyyksprosessiin sillä viitataan, ja missä määrin se on henkilökohtaista. Tutkimukseni tapa käyttää lavastajuuskäsitettä sivuaakin keskustelua tekijyyden persoonasta,²⁸ erityisesti merkityksessä, jossa nimetyn ilmaisevan henkilön/taiteilijan subjektiivinen minuus ei välttämättä aina ole ilmaisuprosessin keskiössä. Tätä keskiöstä irtautumista voi ajatella useammassa eri moodissa. Yhtäältä prosessi voi ulottua yksittäistä tekijää laajempaan kenttään, katsojuuden/kokijuuden tasolla, jolloin tekijän ja katsojan/kokijan tulkinnalliset maailmat asettuvat dialogiseen ja vuorovaikutteiseen suhteeseen, saaden toisiltaan ja antaen toisilleen tavalla, jossa rajaa niiden välillä ei selkeästi voi erottaa. Toisaalta prosessin voi nähdä saavan voimansa enemmän itse ilmaisun hetkestä ja tilanteesta, jolloin siihen liittyvät kokonaisvaltaiset (esimerkiksi tilaan, paikkaan ja ympäristöön kytköksissä olevat) suhteet sekä ei-ihmismäiset ja objektiiviset piirteet on mahdollista mieltää tekijyyteen viittaavina osapuolina. Televisuaalisessa välitilallisuudessa koen televisuaaliseen lavastajuuteen sisältyvän tekijyyden koskettavan sekä ilmaisukenttän koko laajuutta ja varioituvuutta että myös katsojuutta/kokijuutta.

Tekijyyden irtautuessa subjektiivisuuden keskiöstä astutaan osin tuntemattomalle vyöhykkeelle. Kuvataiteen kontekstissa tarkasteltuna teos, taiteilija-tutkija Harri Laakson mukaan, halkeaa ”saavutettavaan ja tavoittamattomaan osaan”, sisältäen myös eräänlaisen ”salaisen osan”. Laakso näkee teoksessa tapahtuvan ”tietämättäni, jotain imaginaarista”.²⁹ Tässä piilee yhteys televisuaalisessa välitilassa ilmenevään osittaiseen verhoutuneisuuteen tai näkymättömyyteen, joka syntyy välitilallisten muotoutumisprosessien jatkuvasta keskeneräisyydestä. Koska välitilallisuus ei ilmene lineaarisena eikä fokusoidu eheisiin selväpiirteisi-

28 Ks. mm. Kurikka, 2013 & 2016 sekä Laakso 2014.

29 Laakso 2014, 181–182.

nä erottuviin kokonaisuuksiin, jää jotain aina piiloon ja välittömien havaintojen ulkopuolelle. Tietyn asian läsnäolon voi aavistaa joko jonkin toisen asian reflektion kautta tai sitten sen kertakaikkisesta poissaolosta. Televisuaalisen välitilan tapauksessa imaginaarinen on rajatila kahden maailman välissä. Se viittaa osin kuvitellun kaltaiseen, mutta on samaan aikaan kokemuksellisesti erittäin totta. Poissaolevuus, piiloutuneisuus, joka ei ole vain kuviteltua, lataa televisuaalisen lavastajuuden tekijyyteen erityislaatuisten kaksijakoisen jännitteen.

Tekijyyden uudellenarvioitumisessa on kyse tekijyyden asemoitumisesta toisin, eräänlaisena prosessoituvana *eleenä*, ei tekijä-persoonan totaalisesta katomisesta. Tutkija Kaisa Kurikka toteaa: ”[T]ekijänimi tekijyyden eleenä on tekijän luomisteon ylläpitoa ja näyttämistä”,³⁰ sekä myös: ”-- [T]ekijänimiele on väistämättä luonteeltaan mediaalinen eli se ilmaisee välissä-olemisen tapaa suhteutuessaan muihin tekijänimiin.”³¹ Tällainen eleisyys sekä siihen kuuluva suhde muihin/muualle tulee esiin televisuaalisessa lavastajuudessa: tekijyyden luova prosessi välittää kytköksen *toiseen* tavalla, jossa väli ja välissä-oleminen ovat väistämättömiä elementtejä. Siksi televisuaalinen lavastajuus suhtautuu identiteettiinkin väljemmin. Identiteetti sellaisenaan, irrotettuna yhteydestä minäkeskiön ulkopuolelle ja korostuessaan yksilönä, henkilönä, nimenä tai kasvona, ei ilmennä televisuaalisen lavastajuuden tekijyyden ydintä. Televisuaalisen lavastajuuden tekijyys edellyttää toteutuakseen eri osapuolten välisen joustavan ja tiiviin rinnakkaisuuden.

Tutkija Petri Tervo tuo esiin käsitteen *teatterillinen kuva*, johon televisuaalisen lavastajuuden tekijyydellä on yhtymäkohtia. Tervo kytkee esityksen teatterillisena kuvana oletukseen kollektiivisesta esittäjyydestä. Tällöin esimerkiksi galleriassa maalausta katsovan yksittäisen katsojan tai katsojaryhmän ”ominaisuudet tulevat myös maalauksen ominaisuuksiksi”.³² Tervon mukaan teatterillinen kuva viittaa esteettisen elämyksen sijasta tilanteeseen, jossa ”katsoja, joka tulee katsomaan kuvaa, on itse kuva”.³³ Tervolle kuva ei sitoudu visuaaliseen kieleen, vaan sosiaalisen tilanteen dramaturgiaan, mikä viittaa myös aiemmin esiin tulleeseen Guénounin performatiivisen tilanteen lähtökohtaan, yhteenkokoontumiseen esityksen äärelle. Teatterillisen ulottuvuuden kautta kuva tulee myös performatiiviseksi. Kun tutkimukseni ei tarkastele televisuaalista välitilaa sisältökeskeisesti, ohenee silloin myös suhde teokseen, esitykseen ja performatiivisuuteen. Mutta Tervon esiin tuoman kuva-ominaisuuden kautta voi esityksellisyydelle kuitenkin syntyä tietynlainen kontakti televisuaalisen välitilan skriinisuhteeseen. Skriinikin on kuvapinta, joka välitilallisessa näkökulmassa tuottaa elämää ja toimintaa katsojan/kokijan maailman kanssa, eikä ilmene pelkästään visuaalisena, katsottavana objektina. Siinä mielessä voisi Tervon teatterillisen kuvan käsitettä myötäillen ajatella, että *televisuaalinen kuva* (ilman välitilallista elementtiä oleva televisuaalisen tekijäkulttuurin tuottama kuva, esimerkiksi tv-ohjelma) ja *välitilallinen kuva* vertautuvat Tervon mainitsemaan sosiaalisen tilanteen dramaturgiaan.³⁴ Välitilallisena kuva kulkeutuu vie-

30 Kurikka, 2013 & 2016, 127.

31 Kurikka, 2013 & 2016, 128.

32 Tervo 2006, 11.

33 Tervo 2006, 12.

34 Emt., 11–12.

lä pidemmälle kollektiivisen tekijyyden alueelle, jossa katsojastakin tulee kuva muiden kuvien joukkoon.

Televisuaalisen lavastajuuden tekijyys kumpuaa siis erilaisista kosketuspinoista toiseen/toisaalle, liittyen vahvasti välitystehtävään, mediumina oloon. Tekijyys on kaksi- tai monijakoista: yksittäisen luovan ilmaisun tekijä/subjekti/henkilökohtaisuus ei täysin poistu; se säilyy eräänlaisena liikkeellepanevana voimana, prosessin käynnistäjänä, joka ei kuitenkaan sulkeudu itseensä ja persoonaansa/signeeraukseensa; sen sijaan se on havaintoja avaava ja ideoita esiin tuova osapuoli. Tämä liittyy myös ammattikäytäntöihin niin, että televisuaalissa työryhmässä havaintoja ja ideoita ilmaisevia osapuolia on useita, jolloin kulloinkin käsillä olevaan tilanteeseen voidaan saada jopa 360:n asteen näkökulma, yhden kapeamman sektorin sijaan. Kohdetta voidaan tarkastella kaikilta suunnilta yhtäikaa, ikään kuin kubistisella tavalla.

Käsiteteoreettisessa mielessä olennaisinta televisuaalisen lavastajuuden prosessissa on se, että tekijyys lavenee yksiselitteisen persoonan ja henkilökohtaisuuden ulkopuolelle, koskettaen jotain vielä tarkasti käsitteellistymätöntä ja hahmottomatonta, ikään kuin useampia tahoja yhtäikaa koko ilmenevän sfäärin tasolla, mukaan lukien myös ei-inhimilliset ja ei-elolliset osapuolet. Juuri tässä on eräs televisuaalisen välitilan ja televisuaalisen lavastajuuden keskeisimmistä yhteyksistä Deleuzen ja Guattarin filosofian käsitteisiin.

Filosofian, käsitteiden ja samanaikaisuuden suhteesta

Oman aiheeni ja ajatteluni kannalta ”deleuzeläisen” filosofian ydin on rajapintojen tuntumassa ilmenevässä pysähtymättömässä liikkeessä. Se merkitsee yhtäältä asioiden ja ilmiöiden aktivoitumista loputtomassa keskeneräisyydessä ja siksi juuri välivaiheen tai välitilan kaltaisessa dynamiikassa. Toisaalta se merkitsee eri osapuolten välille muodostuvaa toisiaan kohti kurottuvaa ristiriitais- ta elettyä; samaan aikaan sekä tunnustelemaa ja lähentyvää että myös etääntyvää ja saavuttamatonta.

Käytän tutkimuksessani käsitettä *deleuzeläinen* merkityksessä, jossa se pitää sisällään sekä Deleuzen yksin että yhdessä Guattarin kanssa tuottamaa filosofista jäsentelyä. Väheksymättä millään tavoin Guattarin roolia, yhdistän käsitteen jatkossa vain Deleuzen nimeen silloin, kun se omassa tekstissäni linkittyy sen tyyppisiin termeihin kuten esimerkiksi *ajattelu*, *filosofia*, *ontologia* tai *tematiikka*. Teen niin, koska käsite deleuzeläinen on yhtäältä tämän aihepiirin tutkimusteksteissä³⁵ monesti käytetty ilmaisu, ja toisaalta siksi, että kyseinen

35 Ranskaksi *Deleuzienne*, englanniksi *Deleuzian*. Filosofi Michel Foucault puhui ”deleuzeläisestä vuosisadasta” (”un jour peut-être le siècle sera Deleuzien”) vuonna 1970 ilmestyneessä artikkelissaan *Theatrum Philosophicum/Critique* 282. Foucault’n lause on esillä esimerkiksi teoksissa *A Deleuzian Century?* (1999/ed. Ian Buchanan. Durham and London: Duke University Press) sekä *Between Deleuze and Foucault* (2016/ed. Nicolae Morar, Thomas Nail, Daniel W. Smith. Edinburgh University Press). Myös tietyt tutkimukseeni liittyvät englanninkieliset lähteet käyttävät sanaa *Deleuzian*, kuten esimerkiksi Manuel DeLanda (2013/2002, xvi), Charles J. Stivale (2005, 12), Roberto Esposito (2012, 145), Gregory Flaxman (2008, 18). Lisäksi *Wikipedian* suomenkielissä *Gilles Deleuze* -artikkelissa esiintyy muoto deleuzeläinen.

käyttötapa on kirjoitusteknisesti selkeämpää ja vaivattomampaa. Deleuzen merkitys filosofisten tekstien kokonaistuotannon suhteen (yhteenlaskien sekä Deleuzen omat tekstit että Deleuzen ja Guattarin yhteiset tekstit 1960-luvulta 1990-luvulle) on käsitykseni mukaan myös dominoivampi. Käyttämällä termiä deleuzeläinen, en kuitenkaan tarkoita Deleuzen (ja Guattarin) filosofian koko laajuutta. Sanoudun myös irti sellaisesta tulkinnasta, joka synnyttää mielikuvaa deleuzeläisyydestä ideologian kaltaisena tai muunlaiseen ylevään merkitykseen kohotettuna ilmiönä. Termi motivoituu tutkimukseni yhteyteen yhtäältä kielellisen käyttökelpoisuutensa vuoksi, toisaalta se toimii avoimena käsitteenä, jonka alla erilaiset Deleuzen/Guattarin filosofiaan liittyvät painotukset ja lähestymistavat voivat kohdata.

Deleuzen ja Guattarin³⁶ luoma filosofinen ”projekti”³⁷ ja sen synnyttämä käsitteistö tarjoaa omalle tutkimukselleni käyttökelpoisen ja hedelmällisen heijastelupinnan. Vaikka tutkimukseni teoreettista kehystä rakentavat ja pohjustavat osaltaan myös muut filosofiset jäsennykset tai muiden tieteiden ajattelijat, sopii mielestäni deleuzeläinen ajattelu hyvin mediasfäärin sekä televisuaalisen välitilan fragmentaarisuudesta kumpuavan kokemusmaailman ilmaistamiseen; toisinaan kielellisesti ja teoreettisesti ehkä kompleksisella tavalla, mutta juuri siksi myös välitilallisuuden paradoksaalisia piirteitä osuvasti kuvaten.

En kuitenkaan käytä deleuzeläistä käsitteistöä sitoen sitä tiukkoihin määritelmiin ja käyttöohjeisiin; sen sijaan tulkitsen sitä oman tutkimuskehitykseni kautta. Vaikka Deleuze ja Guattari näkevät, että ”filosofia on puhtaiden käsitteiden kautta saatavaa tietoa”,³⁸ (jolloin voisi luulla, että filosofia on ratkaisevasti irrotettu jokapäiväisen elämän kokemuksista omaksi abstraktiksi alueekseen) ilmentää deleuzeläinen ajattelu mielestäni myös filosofian ja arki-kokemusten välistä elastista ja moniselitteistä kontaktipintaa. Siihen koen seuraavan Deleuzen/Guattarin sitaatinkin viittaavan.

Silti ei ole mitään syytä asettaa vastakkain yhtäältä käsitteisiin ja toisaalta niiden konstruointiin mahdollisessa kokemuksessa ja intuitiossa perustuvaa tietoisuutta. Sillä, kuten Nietzsche toteaa, käsitteiden avulla ei voi tietää mitään *ellei itse ole ensin luonut niitä*, toisin sanoen konstruoinut niitä juuri *niiden vaatiman intuition vallassa*: tietynlaisella kentällä, tasolla, perustalla joka ei samastu niihin, mutta kuitenkin hallitsee niiden ituja ja näitä viljeleviä henkilöitä. -- Vähintäänkin *käsitteiden luominen on jonkin tekemistä*.³⁹

Tässä hengessä myös oma tutkimukseni pyrkii luomaan käsitteitä törmäyttäen teoreettisia abstraktioita omakohtaisiin kokemuksiin. Törmäys aktivoi uu-

36 Puhun tässä yhteydessä Guattarista filosofian tekijänä, vaikka häntä lähtökohdiltaan luonnehditaan psykoterapeutiksi ja poliittiseksi aktivistiksi. Guattarin yhteistyö ja kirjallinen tuotanto Gilles Deleuzen kanssa kuitenkin liittävät hänet omasta mielestäni kiistattomasti filosofien joukkoon.

37 Tarkoitan ”projektilla” Deleuzen ja Guattarin laajaa huomiota osakseen saaneita keskeisiä teoksia 1970-luvun alusta 1990-luvun alkuun; mihin kuitenkin liitän mukaan myös Deleuzen itsenäisen tuotannon 1960-luvun lopulta 1990-luvulle, ikään kuin projektin rinnakkaistasona.

38 Deleuze & Guattari 1993, 18.

39 Emt., 18–19. (Oma kursivointi.)

denlaisia käsitekombinaatioita ”juuri niiden vaatiman intuition vallassa”. Tulkitsen Deleuzen ja Guattarin viittavaan sellaiseen intuitioon, jonka voi liittää myös minäkeskiöstä pois päin suuntautuviin välitilallisiin tendensseihin. Tällöin intuitio mahdollistaa monimuotoisia rinnakkaisia tarkastelukulmia, eikä kytkeydy pelkästään yksittäiseen persoonaan.

Rinnakkaisuus puolestaan vie kohti samanaikaisuuden teemaa, joka on keskeinen monella tasolla tutkimukseni teoreettisessa ytimessä. Sitä ilmentää esimerkiksi deleuzeläinen käsitepari *aktuaalinen-virtuaalinen*, joka ei viittaa ”todellisen” ja ”epätodellisen” väliseen rajankäyntiin, vaan tapahtumaan, jossa toistaan eroavat kentät ovat toistensa vastapareja, mutta samalla toistensa edellytyksiä. Ne mahdollistavat ja aktivoivat toisiaan muotoutumisen prosessissa, joka synnyttää välitilaan eroavuuksien sekä jatkuvan ja yhtäaikaisen lähentymislojitontumis-liikkeen kautta samanaikaisuuden intensiivistä latausta. Tällöin sekä virtuaalinen että aktuaalinen ovat todellisuuden eri puolia. Samanaikaisesti ilmenevä aktuaalinen-virtuaalinen viittaa niiden keskinäisestä jännitteisyydestä ja reagoinnista syntyvään tasoon, jota voisi kuvata yhtälöllä yksi plus yksi on kolme. Lopputulos *kolme* poikkeaa totutusta käsityksimaailmasta tavalla, jossa toiseus ilmenee rinnakkain tavanomaisena pidetyn kanssa.

Rinnakkaisuuden ja samanaikaisuuden voisi siis ajatella olevan tapahtumisen luonne ylipäätään. Käsitteellä *tapahtuma* on kuitenkin useita eri merkityksiä eri yhteyksissä, siksi sen yleinen määrittely on hankalaa. Omassa käytössäni tapahtuma tulee esiin kahdella tasolla: arkikielen mukaisessa merkityksessä, esimerkkinä *mediatapahtuma* tai *live-tapahtuma*; toisaalta filosofisessa, erityisesti deleuzeläisessä merkityksessä (ransk. *l'événement*; engl. *event*). Deleuzeläiseen tapahtuma-käsitteeseen liittyvää tulkintaani pohdin tarkemmin hieman myöhemmin (jaksossa *Horisontti* 2, sivuilla 118 ja 134), mutta jo tässä kohtaa tuon esiin lähtökohdan: välitilallinen versio tapahtumasta merkitsee yksittäistä konkretisoitumaa laajempaa asiaa; tapahtumat ovat ikään kuin virtaavia ja jatkuvasti muotoaan muuttavia, ilmeten tietyssä hetkessä tietyllä tavalla suhteessa siihen vaikuttaviin reaktioihin ja voimiin.⁴⁰

Televisuaalisessa ulottuvuudessa myös minuus, subjektiivisuus ja henkilökohtaisuus kuuluvat väistämättä samanaikaisuuksien piiriin, kun tiukka erillisuus tekijyyden ja katsojuuden välillä lievenee niiden lähentyessä toisiaan. Esimerkiksi omat tekijälähtöiset havaintoni tv-ohjelmien lavastusprosesseista ja televisuaalisen ulottuvuuden ympäristöistä ovat syntyneet kumpaakin reittiä pitkin. Samalla, kun olen vienyt omaa suunnitteluani kohti toteutusta, olen osallistunut sen arviointiin sekä katsojana että televisuaalisen yhteisön jäsenenä.

40 Tästä esimerkkinä 1: viikottain pystytettävä ja purettava ajankohtaisohjelman tv-lavastus, joka saa näkyvän värillisen ja tyyllisen rakenteensa tietyin väliajoin; muulloin se on vain idea, ajatus tai muistikuva. Tv-lavastuksen tapahtuma on tässä mielessä kaiken aikaa olemassa, mutta sen suunniteltu olemus fyysistyneenä tapahtumana muodostuu studioon ja katsojien skriineille vain kerran viikossa.

Esimerkki 2: kuvitteellinen jazzklubi, johon tietty muusikkoryhmä kokoontuu silloin tällöin soittamaan aina samalla tavalla ja samassa järjestyksessä toistuvia kappaleita. Koska kyse on kuitenkin improvisaatio-osuuksia sisältävästä jazz-musiikista, kappaleiden tosiasialliset sisällöt vaihtuvat ja muuttuvat joka kerta. Musiikin tapahtuma toteutuu silloin useammalla tasolla yhtäaikaan; osin se on identtisesti toistuvaa, osin aina uusiin muotoihin ja piirteisiin vaihtuvaa, muuntuvaan sekä taipuvaa.

nä. Tv-lavastaja ei siis välttämättä suunnittele vain yhtä, erityistä ja uniikkia teosta. Suunnittelun kohde laajentuu osaksi mediatilan kokonaisuutta. Yksittäinen tv-lavastus asettuu yhteyteen muiden televisuaalisten mediatapahtumien ja ilmiöiden kanssa. Se kytkeytyy väistämättä lajityypin estetiikkaan ja historiaan, kanavaprofileihin, muuhun ohjelmistoon sekä televisuaalisen ulottuvuuden kerroksellisuuteen. Tv-lavastus asettuu samanaikaisuuksien tasolla myös lukemattomien muiden havainnoitsijoiden, ei vain lavastajan oman itsensä, tarkasteltavaksi ja arvioitavaksi.

Televisuaalisen tutkimuksen asemasta

Käsite televisuaalisuus on oman alani tekijälähtöisessä keskustelussa jäänyt mielestäni vähälle huomiolle ja käsittelylle erityisesti kompleksisen moniselitteisyytensä vuoksi. Jo itse sanan kaksijakoisuus – *tele-visuaalinen* – sisältää mahdollisuuden ymmärtää se monilla eri tavoilla. Sana tuo mieleen yhtäältä television, ja toisaalta myös visuaalisuuden, joiden merkityksiin alan tutkimukset ovat usein painottuneet. Televisuaalisuus-käsitteen keskeisenä esiin tuojana pidetty mediatutkija ja elokuvantekijä John. T. Caldwell kytki termin kuitenkin ensisijaisesti muutokseen, jossa television visuaalisen ilmaisun ja tv-ammattilaisten tuottama estetiikka/tyyli alkoi 1980-luvulta lähtien olla aiempaa korostetumpaa, näkyvämpää ja itsetietoisempaa.⁴¹ Televisuaalisuuden käsitteellinen ristiriitaisuus vaikuttaakin kumpuavan sellaisesta kaksijakoisuudesta, jossa se pyrkii laajentumaan pois päin pelkästä television kuvaruutupinnan kuvallisuudesta löytämättä itselleen silti selväpiirteistä identiteettiä tai viitekehystä.

Omalle tutkimukselleni televisuaalinen merkitsee ennen kaikkea käsitettä, joka koskee kaikkien sähköisten skriinien muodostamaa mediasfääriä. Tilallisten suhteiden kautta se ilmentää – televisio-mediumin ja sen ilmeisen visuaalisuuden sijaan – *mediasensitiivisyyttä*⁴², jonka voi mieltää viittaavan aistimuksellisuuden ja kokemuksellisuuden läsnäoloon. Näen televisuaalisen mediasensitiivisyyden olevan herkkyyttä rekisteröidä, tuntea ja aistia mediasfäärissä ilmenevien skriinisuhteiden intermediaalista liikettä ja muotoutumista.

Televisuaalisuus-käsite ei ole tullut esiin kovinkaan usein tila- tai kokemusfilosofisena kysymyksenä. Se on usein näyttäytynyt televisio-ohjelmien sisältöihin liittyvänä, kulttuurisena ilmiönä, jolloin myös käsitys television esteettisestä ja taiteellisesta arvosta – tai pikemminkin sen arvottomuudesta – on sävyttänyt mielikuvia.⁴³ Voisi jopa yksinkertaistaen sanoa, että television ”epätaiteellisuus” on vetänyt puoleensa yhteiskunnallisesti, historiallisesti ja sosiologisesti painottunutta kulttuurintutkimusta, ei niinkään taide-/tekijälähtöistä tutkimusta.

Mediatutkijat Sari Elfving, Mari Pajala ja Jenni Hokka tuovat esiin sen, että televisiotutkimuksen identiteettiä pidetään edelleenkin epäselvänä ja toisarvoisena. Suomalaisen televisiotutkimuksen viitekehys on usein tiedotusopillinen,

41 Caldwell 1995; Kortti 2007, 174.

42 Ks. Loukola 2014, 14, 106; Oosterling 2003, 30.

43 Ks. Mellencamp 1990.

viestinnällinen tai yhteiskuntatieteellinen. Kansainvälisestäikin mediatutkimus on valtaosin keskittynyt printtimediaan, elokuvaan tai uuteen mediaan. Myöskään kytköstä taiteen kenttään, kuten elokuvalla, ei television kohdalla ole nähty.⁴⁴

Televisuaalisuuden moniselitteisyyttä ilmentää sekin, että se ei aukottomasti rajaudu vain ohjelmasisältöjen ja katsojien väliseen lähetys-vastaanotto-suhteeseen. Muun muassa kulttuurintutkija Lawrence Grossberg on kuvannut tv-ohjelmien olemusta tavalla, jossa televisuaalisuuden sisältämä ambivalentti tilallisuus tulee varsin selkeästi näkyviin:

Mielestäni [tv-ohjelmia] olisi tarkasteltava mainostauluina, joiden ohi ajetaan, tienviittoina, jotka eivät kerro meille, minne olemme menossa, vaan ai-noastaan mainostavat tai pikemminkin ilmoittavat, minkä kaupungin läpi olemme menossa. Ne samalla kertaa sekä sulkeistavat että paaluttavat rajat. Tietenkin mainostaulut tekevät enemmän kuin vain mainostavat. Ne muodostavat tilan, jossa monet vakavat ja leikilliset diskurssit tulevat esiin.⁴⁵

Näin televisuaalisuuden sosiaalinen aspekti yhdistyy laajentuneeseen *tilakokemukseen* ja tilankäyttöön tavalla, johon myös tutkimukseni mediatilan kokonaisuudesta puhuessaan viittaa. Tällöin kokemuksen monitahoisuus, televisuaalisen ulottuvuuden taipumus synnyttää tilasuhteisiin liittyviä kysymyksiä, ylittää yksittäisen sisällön ja tv-ohjelman dramaturgian merkityksen.

Koen kokonaisuutta kohti laajentuvan liikkeen/suuntautumisen olevan myös televisuaalisuuteen pohjautuvien teemojen tutkimuksen olennainen lähtökohta. Laajentumisen idea tulee lopulta hyvin lähelle sellaista kokemusmaailmaa, joka heijastelee katsojuuden/kokijuuden kaikkia puolia kokonaisvaltaisesti, eikä ole sitoutunut pelkästään näköaistin kautta toteutuvaan katso-miseen. Mediatilaan liittyvästä käyttö- ja tapakulttuurista, elämästä erilaisten skriinien valossa, on tullut monille hyvinkin keskeinen maailmanhahmottamisen väline. Vaikka kulttuurifilosofi Marshall McLuhanin 1960-luvulla synnyttämä *maailmankylä*-käsitettä⁴⁶ onkin toisinaan pidetty jonkinlaisena utopia-na tai illuusiona,⁴⁷ tuottaa McLuhanin ajatus mediuumeista ihmisen aistien ja toiminnan laajentumina mahdollisuuden myös vielä pidemmälle menevään tulkintaan: mediatilaa voidaan ajatella eräänlaisen takaisinkiertymisen kautta, jossa ihminen on vuorovaikutteisesti sulautunut mediaan tai jopa käänteisesti mediatilan jatke.⁴⁸

44 Elfving & Pajala & Hokka 2011, 11.

45 Grossberg 1995, 84–85.

46 McLuhanin mukaan moderni ”sähkökulttuuri” ja siihen liittyvä teknologia yhdistävät maailman ikään kuin yhdeksi kyläksi (*global village*) (Anto Leikolan esipuhe McLuhan 1984/1964 s. 10–11, sekä samassa teoksessa McLuhan itse mm. s. 25, 45.) Ks. myös Marshall McLuhan and Bruce Powers, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, New York: Oxford University Press, 1989.

47 Vaikka esim. Anto Leikolan mukaan McLuhanin suhtautuminen sähkökulttuurin nousuun on ”pikemminkin hieman huolestunut kuin ylistävä” (em. Leikolan esipuhe s. 12). Vrt. myös Weber 1996, 122. Ääripäitä (dystopia tai utopia) monitasoisemman kuvan saamiseksi McLuhanista, ks. esim. Cavell 2016.

48 McLuhan 1984/1964; Cavell 2016, 10, 22–23, 42–45, 101.

Tällöin kulkeudutaan hieman toiseen suuntaan televisuaaliseen tilaan ja mediasfääriin liittyvistä usein edelleen melko sisältökeskeisistä näkemyksistä. Tilan ja välitilan välisen eron tuottama näkökulma, joka avaa neliulotteisuutakin laajemman ja moniselitteisemmän havaintokentän asettaa televisuaalisen tutkimuksen uudenaikaiseen, mielestäni kutkuttavalla tavalla haastavaan tilanteeseen, jossa televisuaalisten ”mainostaulujen” tuolta puolen, teiden ulkopuolelta, aukeaa maasto, jossa aiemmat säännöt eivät enää päde.

Tekijälähtöisyydestä

Tekijälähtöisyyteen pohjautuvan tutkimusasetelman rajapinta teoreettisen kehyksen ja käytännöllisen tekijyyden välillä on häilyvä, mutta toisaalta juuri häilyvyys on myös aiheeni keskeinen teema sekä jäsentelyä hedelmöittävä ja liikkeellepaneva voima.

Samanhenkisesti kuin raja tekijän ja katsojan välillä, on myös taiteellisen tekijyyden ja akateemisen tutkimuksen välinen suhde kaiken aikaa koetuksella. Taide- ja tekijälähtöisen tutkimuksen alue on tieteellisen tutkimuksen traditioon verrattuna suhteellisen uusi tulokas, ja lavastustaiteen tutkimus vielä tuoreempaa sekä samalla spesifimpää ja harvalukuisempaa. Siksi ei taide-/tekijälähtöistä tutkimusta omalta erityisalueeltani (tv-lavastuksesta) ole ehditty paljoakaan tuottaa.⁴⁹ Myös se on kasvattanut motivaatiota tukeutua ajattelijoihin ja teksteihin, jotka tulevat oman tekijäyyskenttäni ulkopuolelta.

Silti oman alani ulkopuolisista näkökulmasta jää helposti puuttumaan jotain olennaista, erityisesti suhteessa *tilallisuuteen*. Näkökulma televisuaaliseen ulottuvuuteen – mediatilaan ja televisuaalisen välitilaan – alkaa avautua juuri moniselitteisen tilallisuuden kautta, joka lavastajalle (tilan hahmottamisen ammattilaiselle) on luontaista ja itsestäänselvää; kuvan (skriinin) ja lavastuksen (tilan) yhteenliittymisen kautta. Pohdinta televisuaalisen lavastajan ja lavastajuuden sijainnista koko mediasfäärin laajuuteen liittyvänä asiana antaa kin mahdollisuuden valottaa harvinaislaatuisten läheltä skriinin roolia sekä mediatilan että välitilallisen tilakokemuksen keskeisenä tuottajana.

Tekijälähtöinen taustani yhdistettynä filosofis-teoreettiseen tutkimuskehykseni synnyttää havaitsemisen ja aistimisen tavan, jota kutsun *televisuaalisen lavastajan katseeksi*. Tuo katse on jotain muuta kuin pelkkä optinen ja biologinen havaintojärjestelmä. Se on taidelähtöisessä ammatissa olevan tekijän taparekisteröidä ja jäsentää ympäristön sekä elämänpiirin eri puolia kokonaisval-

49 Itse osallistuin tekijälähtöiseen oman ammattikulttuurini dokumentointiin kirjoittamalla teoksen *Ruutu valaisee huoneen. Näkymä television lavastussuunnitteluun ja visuaaliseen ilmaisuun*. Se julkaistiin vuonna 2011 ja oli keskeisellä tavalla mukana laukaissessa liikkeelle ja motivoimassa tätä käsillä olevaa tutkimustani. Kirja toteutui omakohtaisesti koetun tekijätiedon kautta eräänlaisena esseemäisenä oppikirjana, eikä vielä kuulunut varsinaisen akateemisen tutkimuksen piiriin. Se sisälsi kuitenkin tutkimuksellisen *asenteen*, muun muassa hakemalla heijastuspintaa filosofisesta ja tutkimuksellisesta lähestymistavasta ja korostamalla tilakokemuksellisia piirteitä suhteessa televisioon skriinimäisenä ja verkostomaisena ilmiönä. Olennaisinta teoksessa viime kädessä oli, että se pyrki mieltämään tv-lavastajan/tv-lavastuksen osana laajempaa mediaulottuvuutta.

taiemmin kuin pelkällä näköaistilla; se liittyy vaistonvaraisuuteen, sensitiivisyyteen tunnistaa ja hyödyntää erilaisia yhteyksiä ja kosketuspintoja. Televisuaalisen lavastajan katse on eräs herkkyyden ja tunnistamisen muoto, joka hyväksyy myös paradoksaalisen ja irrationaalisen.

Viimeisessä jaksossa (*Horisontti 3*) vien lavastajan katseen astetta pidemmälle: televisuaalisen *lavastajuuden* katseeseen, joka irrottautuu subjektiivisen tekijäyksilön sisäisyydestä kohti eräänlaista jaettua toiseutta.

Taiteen joukkoon kuulumisesta

Tutkimukseni tekijälähtöisyys merkitsee tässä tapauksessa taidealan koulutuksen⁵⁰saaneen lavastussuunnittelijan näkökulmasta toteutettua tutkimusprosessia. Taidelähtöisenä sitä voi pitää siinä mielessä, että koen tekijyyteni pitävän sisällään paljon taiteellisen prosessin aineksia. Tästä huolimatta tutkimukseni ei sisällä varsinaista taiteelliseksi teokseksi luokiteltua osiota, eikä siksi myöskään aiheen käsittelyä taideteoksen kautta. Väitöskirjani viimeinen jakso tarkastelee televisuaalista välitilaa ja lavastajuutta silti omien suunnitteluprosessieni näkökulmasta. Noiden lajityypiltään ei-kertomuksellisten tv-ohjelmien visuaalisten ympäristöjen – lavastusten – syntyyn kuuluvat taiteelliset prosessit luovat keskeisellä tavalla tv-ohjelmien sekä osaltaan myös laajemman mediatiilan estetiikkaa, vaikkakaan taiteen läsnäolo ei-kertomuksellisten tv-ohjelmien yhteydessä ei yleensä ensimmäisenä tule mieleen. Esimerkiksi uutisstudioiden lavastuksia on ongelmallista ajatella yksiselitteisesti taideteoksina. Televisuaalisten tekijöidenkään keskuudessa lavastusta ei useinkaan mielletä varsinaisesti taiteen kenttään kuuluvana. Uutishuoneiden ja ajankohtaisohjelmien estetiikaltaan huolellisista viimeistellyissä design-miljöissä päällimmäisenä esiin nousevat enemmänkin journalistiset tavoitteet ja yhteydet. Visuaalinen tyyli ja estetiikka nähdään usein vain ”kakun kuorrutuksena”, kun varsinainen ”sisus” ilmentää televisioisisältöjen arvomaailmaa, kuten esimerkiksi journalismin itsestäänselvänä pidettyä tärkeyttä.

Itse en kuitenkaan koe suunnitteluprosesseihini kuuluneiden taiteellisten elementtien ja tv-ohjelmien taiteellisuudesta kauempana olevien lajityyppien välillä olevan sovittamatonta ristiriitaa.⁵¹ Vaikka televisio suurelta osin on populaarikulttuurinen ilmiö, näen ainakin omien lavastuksellisten ideoiden ja töiden synnyn sisältäneen täysin samoja piirteitä ja osa-alueita kuin tekemisäni teoksissa, jotka luetaan itsestäänselvästi taiteiden piiriin kuuluviksi. Tällaisia taiteelliseen lähestymistapaan kuuluvia piirteitä ovat esimerkiksi aiheen käsitteellistäminen ja abstrahointi tai henkilökohtaiseen ilmaisuun uppoutu-

50 Aiemmin Taideteollinen korkeakoulu, nykyisin Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

51 Painotan samalla sitä, että en tässä yhteydessä, tässä tutkimuksellisessa rajauksessa, katso voivani puuttua syvemmin kysymykseen television tai televisuaalisuuden taiteellisuudesta, koska käsitteen *taide* määrittely ja luonnehdinta on hyvin monimutkainen, laaja ja oman spesifin tutkimuksensa ansaitseva aihe. Taiteellisuuden asteen perinpohjainen avaaminen edellyttäisi samalla vastausta kysymykseen: mitä taide on? Se kysymys ei ole tämän tutkimuksen keskiössä.

minen, joka voi tuntua eräänlaisena siirtymisenä pois arkitodellisuuden maailmasta. Sellaiseen kokemukseen liittyy usein sanallistamiseen taipumaton kytkös maailman ilmenemismuotoihin, aistimisen ja havainnoinnin tilaan, jossa aika ja paikka menettävät merkityksensä. Taiteellisena piirteenä voi myös pitää henkilökohtaisen prosessin linkittymistä muihin taiteisiin, jolloin tietoisella tai tiedostamattomalla tasolla lavastaja tuo omaan työhönsä muiden taiteilijoiden teoksista peräisin olevaa ilmaisu- tai muotokieltä.

Taiteellisuus voi ilmetä myös puhtaasti praktiikkana, jolloin työ tapahtuu sellaisten keinojen ja välineiden kautta, joiden käyttöön liittyy pitkään harjoiteltua taitoa ja osaamista.

Aivan samoin kuin tutkimukseni aiheena oleva välitilallisuus voi ongelmitta ilmetä rinnakkaisilla tahoilla samalla tapahtumisen hetkellä, niin myös tv-lavastuksen ideointiin ja luomiseen kytkeytyvä taidekin heijastuu kokonaisuuden kautta, osallistuen useamman osatekijän samanaikaiseen yhteispeliin. Siitä huolimatta, että tv-ohjelma on päälimmäisiltä motiiveiltaan ja pyrkimyksiltään journalistinen tai viihteellinen, imeytyy esimerkiksi sen estetiikkaan taiteellisena pidettäviä aineksia sellaisten suunnittelijoiden ja tekijöiden kautta, jotka omissa prosesseissaan käyttävät taiteilijamaisuuden piiriin lukeutuvia metodeja.

Koska myös oma henkilökohtainen tutkimuspositioni toteutuu rinnan kahta reittiä pitkin – sekä tekijyyden että tutkijuuden perspektiivistä –, koen taiteellisten prosessien reflektoituvan myös tutkimusasenteeseeni. Taiteilijamaisuuden kuuluva käsitteellistäminen, materiaalsen ja arkisen muuntuminen yleisemmäksi abstraktioksi, tulee hyvin lähelle tutkimukseni tapaa käyttää ja muokata käsitteitä. Abstrahoiminen taiteessa ja käsitteiden kokeileva dialogisuus tutkimuksessa voivat molemmat synnyttää epätavanomaisia tarkastelukulmia. Jos taiteellisen mielletään koskettavan luovuuden käsitettä, on myös tutkimukseni filosofisella kehityksellä yhteys luomistapahtumaan; onhan filosofia Deleuzen ja Guattarin mielestä käsitteiden ”tekemistä, luomista ja rakentamista”.⁵²

Viime kädessä kysymys taiteellisuuden tai taiteettomuuden määrästä ja määrittelystä televisuaalisen välitilan lavastajuudessa ei kuitenkaan välttämättä ole se ratkaisevin, tai kiinnostavin. Olennaisinta lienee lopulta omankin tutkimukseni ytimeen kuuluva havainto: ilmaisu ja ajattelu aktivoituu sellaisella alueella, joka pakenee sanallistamista ja luokittelua. Juuri siinä, kahlitsemattomuudessa ja ennalta-arvaamattomuudessa, näenkin yhteyden televisuaalisen välitilan lavastajuuden sekä taiteen välillä.

Tutkimustekstin rakenteesta

Tutkimukseni jakautuu niin, että *Horisontit 1 ja 2 (Kohti televisuaalista välitilaa sekä Televisuaalinen välitila deleuzeläisen käsitteistön valossa)* painottuvat teoreettisen taustoituksen piiriin ja *Horisontti 3 (Tekijän välitilallisia kokemuksia – lavastajasta lavastajuuteen)* enemmän omakohtaisia kokemuksia heijastelemaan lähestymistapaan. Ero ei kuitenkaan ole selkeä; teoria ja kokemuksellisuus sekoittuvat

52 Deleuze & Guattari 1993, 5. Sitaatti Hannu Siveniuksen esipuheesta.

useasti keskenään ja *Horisontti 3*:ssa aihetta käsitellään siinäkin paikoitellen varsin filosofisessa hengessä.

Kutsun jaksoja horisonteiksi, koska pyrin valottamaan aihetta monelta suunnalta yhtäikaa. Koska jaksojen teemat osin liukuvat toistensa lomaan, resonoivat ne keskenään monilla eri tavoilla. Horisontin ajatus tarjoaa mielestäni sopivaa näkökulmallista väljyyttä, avoimuutta sekä monikerroksisuutta aiheeseen, joka ei välttämättä sanallistu selväpiirteisen metodologian kautta. Horisontti on aiheen mukaisesti äärimmäisen tilallinen.

Horisontti-jaksojen keskinäinen rakenne vaihtelee. Ensimmäinen jakautuu kolmeen osioon – *Televisuaalisia ulottuvuuksia*, *Välitilallisen minuuden* lähtökohtia sekä *Televisuaalisen välitilan viitepisteitä*. *Televisuaalisia ulottuvuuksia* taustoittaa televisuaalisuuden käsitettä tilallisena kysymyksenä, mutta myös pohjustaa välitilallista suhdetta televisuaaliin skriinipintoihin sekä sisältöihin. *Välitilallisen minuuden* lähtökohtia pohtii televisuaalista toimijaa ja kokijaa subjektiivisena minuutena, jonka rajapinnat alkavat kyseenalaistua ja tulla uudelleenarvioituiksi. Raotan siinä hieman minuus-käsitykseen liittyvää filosofiaa, mutta varsinaisesti pyrin perustelemaan välitila-käsitettä tuomalla esiin muuttuneeseen minäkokemukseen liittyviä merkityksiä. *Televisuaalisen välitilan viitepisteitä* avaa eri suunnilta valottuvia välitilallisuuden ideaa muodostavia teemoja sekä käsitteitä.

Horisontti 1 kokonaisuudessaan taustoittaa ja perustelee televisuaalisen välitilan ja lavastajuuden teemoja, tuo esiin keskeisiä käsitteitä ja kytkee teemat tila- ja minuuskäsityksen muutokseen, joka tulee filosofisesti syvemmin ja kerroksellisemmin näkyviin seuraavassa jaksossa *Horisontti 2. Televisuaalinen välitila ja lavastajuus deleuzeläisen käsitteistön valossa*.

Siinä vertaan aluksi fenomenologisia sekä posthumanistisia teemoja toisiinsa, niiden välisiä suhteita ja eroja televisuaalisen välitilan suhdekentän ja siinä toteutuvan lavastajuuden kannalta. Fenomenologiset ja posthumanistiset teemat toimivat ikään kuin askelmana kohti tutkimukseni keskeisintä filosofista tulokulmaa, joka virittyy deleuzeläisen ajattelun kautta. Tämä toteutuu tarkastelemalla ja tulkitsemalla uudelleen tiettyjä elementtejä deleuzeläisen käsitteistön laajasta kokonaisuudesta, vasten televisuaalisen välitilaiden tuottamia merkityksiä.

Seuraavaksi esiin tulevassa *Horisontti 3*:ssa pyrin nivomaan yhteen tutkimukseni teemoja tarkastelemalla välitilallisuutta yhtäältä televisuaalisen lavastajan henkilökohtaisuuden ja toisaalta moniselitteisen televisuaalisen lavastajuuskäsitteen läpi. Televisuaalinen lavastajuus ilmaisee sekä abstraktia että kokemuksellista ja toiminnallista maailmanjäsenystapaa, jossa kietoutuvat yhteen tutkimukseni keskeiset teemat: deleuzeläinen käsitteistö, jonka kautta teoreettis-filosofinen kehys ja televisuaalisessa välitilassa uudelleenarvioituva minuus rakentuvat.

Monet englanninkieliset sitaattit olen suomentanut itse. Olen pyrkinyt merkitsemään sen aina kulloiseenkin alaviitteeseen. Virkkeen/lauseen sisäisissä yhden tai muutaman sanan lainauksissa suomennosmerkintää ei yleensä ole. Mahdollisista käännösvirheistä ja väärintulkintoista voi moittia tämän kirjan tekijää.

Kirjassa esiintyvien kuvien tiedot sekä tekijyydet selviävät kirjallisuuslähteiden jälkeisestä kuvaluettelosta.



HORISONTTI 1.

*Kohti
televisuaalista
välitilaa*

Televisuaalisia ulottuvuuksia

Se, miten kokee ympärillään aukeavan tilan tai ympäristön ja miten siihen asettuu, ei ole merkityksetön seikka silloin, kun pohtii omaa paikkaansa universumissa. Oman itsen suhde havaittuun ja aistittuun tilaan on tuottanut keskustelua niin tieteen ja taiteen kuin myös länsimaisen filosofian piirissä.⁵³ Tutkimukseni pyrkii omalla tavallaan ottamaan osaa tuohon keskusteluun.

Televisuaalisessa yhteydessä suhde tilaan ilmentää ensisijaisesti kokonaisuutta, sen tuottamia ja aktivoimia suhteita, jotka voivat olla ristiriitaisiakin. Vaikka televisuaalisen tilan ja välitilan käsitteet ovat virittyneet jossain määrin eri taajuuksille, eivät ne silti ole toisiaan täysin poissulkevia. Televisuaalinen ulottuvuus sisältääkin lähtökohtaisia paradokseja, kuten kaukana olevan ilmenemisen lähellä niin, että läheisyydessä säilyy silti aina jonkinasteinen etäisyys. Se on yksi keskeisimmistä skriiniin liittyvistä merkityksistä televisuaalisen välitilan kannalta. Tällainen skriinisuhteen tuottama tilaan liittyvä kompleksisuus voi silti olla juuri se avaintekijä, josta käsin televisuaalisen välitulallisuuden alkaa keriä auki.

Katsomistilanne kytkeytyy ennen kaikkea tilan laukaisemaan kokemukseen ja elämykseen; siihen, miltä se tuntuu ja miten se tulee aistituksi. Siksi televisuaalisessa yhteydessä tilallisuus on fenomenologisesti ajatellen aina *elettyä*. Elettyyn kokijuuteen liittyvä identiteetti kuitenkin ristivalottuu ja monimutkaistuu silloin, kun kokemukset eivät yksiselitteisen selkeästi asetu henkilökohtaisuuteen, paikallisuuteen tai toteudu ihmisten välisessä fyysisessä kosketuksessa. Sellaista ilmenee esimerkiksi liikutuksen, innostuksen tai kiihtymisen tunteita herättävässä mediatapahtumassa.

1. Televisiosta televisuaalisuuteen

Televisuaalisuudesta puhuttaessa ei voi välttää television roolia ja merkitystä. Televisio ei ole kuitenkaan suhteellisen lyhyen historiansa⁵⁴ aikana tuntunut taipuvan kovinkaan helposti luokiteltavaksi. Vaikka ensi alkuun vaikuttaisi siltä, että televisio-ohjelmien sisältöjen arkisuus, viihteellisyys ja journalistisuus asemoisi ne vaivatta mahdollisimman kauas vakavasti otettavista, syvällisesti vaikuttavista taideteoksista, jonnekin populaarin massaviihteen upottavaan hetteikköön, ei kysymys ole tutkimuksellisessa merkityksessä yksioikoinen. Vaikuttaakin siltä, että mitä enemmän televisio on tuottanut akateemista tut-

53 Ks. mm. Casey 1998; Lefebvre 2000/1974; Massey 2008.

54 Rajaan tässä yhteydessä telekommunikaatiovälineiden varhais historian pois ja miellän televisiomediumin olemassaolon nykymerkityksessään alkaneen 1940-luvun loppupuolella ja vahvassa muodossaan 1950-luvulla.

kimusta, sitä kompleksisemmaksi sen olemus on käynyt.⁵⁵ Television saama kritiikki on yhtäältä korostanut sen haittavaikutuksia ja toisaalta synnyttänyt etäisyyttä ”korkeakulttuuriin”.⁵⁶ Joka tapauksessa televisio on saavuttanut laajaalle levinnyttä suosiota ja ollut vetovoimainen ilmiö. Toisen maailmansodan jälkeen alkaneessa aikakaudessa televisio tuli kiinteäksi ja jopa itsestäänselväksi osaksi suurten kansanjoukkojen elämää ja yhteiskuntien sosiaalisia rakenteita synnyttäen mielipiteitä, puheenaiheita, tapakulttuuria sekä muoteja ja trendejä.

Juuri sosiaalisen, ihmisten arkeen laaja-alaisesti vaikuttavan kytköksensä vuoksi televisio on kiinnostanut kulttuuritutkimuksen kenttää. Kun televisio mielletään osaksi jokapäiväistä, osin julkista ja sosiaalista mediatilaa, ulottuvat julkinen ja sosiaalinen myös henkilökohtaiseen ympäristöön – ja päinvastoin. Tämä ilmenee kokemuksina, tuntemuksina ja aistimuksina, jotka television kuvaruudun välityksellä laajenevat koskettamaan ihmisen elämänpiiriä moniselitteisillä tavoilla.⁵⁷

Mediatutkimuksen myötä laajentunut käsitys televisiosta synnytti 1990-luvulla pelkkää televisiota moniulotteisemman käsitteen *televisuaalinen*, jota sittemmin on ymmärretty ja käytetty vaihtelevin tavoin. Sen on nähty liittyvän tv-ilmaisua tuottavien tekijöiden, tyylin ja teknologian estetiikkaan sekä poliittisiin konteksteihin,⁵⁸ tai ruudun toisella puolen sijaitsevan katsojuuden kulttuurisiin ja sosiaalisiin merkityksiin.⁵⁹

Tv-ruutua laajempaan olemukseen viittasi 1970-luvulla teoreetikko-tutkija Raymond Williams television ohjelma- ja ohjelmistovirtaa kuvaavalla *flow*-käsitteellään.⁶⁰ Alatekstinä tv-flow:ssa voi nähdä yhtäältä sen epälineaarisuuden, kahlitsemattomuuden ja sitoutumattomuuden yhteen pysyvään paikkaan, ja toisaalta sen kaikenkattavuuden ihmisten arkielämän vaihtelevien muotojen suhteen. Itselleni flow’n käsite merkitseekin erityisesti sitä, että virta on joka puolella: me olemme virran viemiä ja virta on meissä. Virta myös pyörteilee toisinaan minne sattuu, eikä kulje yksioikoisesti vain yhteen suuntaan.

Televisuaalisuus tulee näkyväksi sekä akateemisen tutkimuksen kautta että arkisemmissa yhteyksissä, joissa televisio on luonteva osa monien muiden skriinien kanssa tapahtuvaa yhteiselämää. Nykytelevision yhteyteen on syntynyt käyttökulttuuri, jossa ohjelmia katsotaan ”second screen” –moodissa, lähituntumaan varattujen ”toisten skriinien”, älypuhelinien tai tablettien kanssa, joiden kautta voi täydentää tietojaan televisio-ohjelmien sisällöistä tai osallistua televisuaalisten tapahtumien kommentointiin sosiaalisessa mediassa.

Tämän tyyppisessä käyttökulttuurissa voi nähdä yhtymäkohtia skriineihin liittyvän merkityksen lähtökohtaisessa kaksijakoisuudessa. Media-arkeologi Erkki Huhtamon mukaan skriini-sanana etymologinen alkuperä on epäselvä. Tiedetään kuitenkin, että skriinin merkitys on aiemmassa historiassa liittynyt

55 Ks. mm. Fiske 2011/1987, Silverstone 1994; Mellencamp (toim.) 1990; Elfving & Pajala (toim.) 2011.

56 Ks. mm. Bourdieu 1994, 41, 57; Shusterman 1997, 93–132; Koivunen, Paasonen & Pajala 2001, 17; Elfving & Pajala (toim.) 2011, 7.

57 Ks. mm. McCarthy 2001; Morley 2000; Silverstone 1994.

58 Esim. Caldwell 1995.

59 Kortti 2007, 217–353; Elfving & Pajala (toim.) 2011.

60 Williams 2004/1974, 77–120; Kortti 2007, 153.

esineeseen, joka voi suojata muun muassa auringonpaisteelta, tuulelta, vedolta tai tulelta. Skriinin taakse saattoi myös kätkeytyä katseilta. Toinen merkitys skriinille syntyi siihen kohdistetuista heijastuksista ja projisoinneista. Skriinin idea toteutuu siis kahtaalla: se suojaa ja piilottaa tai se näyttää ja paljastaa.⁶¹

Skriinin kaksijakoisuus on eittämättä siirtynyt nykyaikaiseen mediatilaan. Yhtäältä skriinien kautta voi tarkkailla maailmaa etäältä, ja toisaalta niille voi asettaa näkyville henkilökohtaisen puolensa, jopa äärimmäisyyteen asti. Second screen –moodi jatkaa tätä kaksijakoisuutta, laajentaen sen vielä pidemmälle – monijakoisuudeksi.

*

Televisuaaliset ulottuvuudet eivät ole tulleet esiin pelkästään myönteisessä valossa. Niihin on liitetty myös dystooppisia merkityksiä, kuten esimerkiksi sosiologi/filosofi Jean Baudrillardin *simulacra*-tematiikassa,⁶² jossa mediumit ylittävät pelkän representaatio-ominaisuutensa⁶³ luoden kaiken kattavan *simulation todellisuudesta* – nykyihmisen keinotekoisen elinympäristön, joka lopulta romahduttaa varsinaisen todellisuutemme. Romahduksen tyyppiseen hajoamiseen voi nähdä myös filosofi-kulttuuriteoreetikko Paul Virilion viittaavan, kun hän – erilaisiin mediateknologioiden tuottamiin tele-/etäsuhteisiin liittyen – on huolissaan ihmisen luonnollisena pidetyn elämänpiirin kohtalosta, ihmisten välisten kohtauspaikkojen ja kosketuksen sekä keskinäisen läsnäolon mahdollisuudesta säilyä.⁶⁴ Virilio sanoo: ”[E]täkosketusaisti kyseenalaistaa läsnäolomme tässä ja nyt ja kytkee irti aistikokemuksemme välttämättömät edellytykset.”⁶⁵

Postmodernin ajan jälkeisessä tutkimuksessa televisuaalisuus on esiintynyt myös toisenlaisessa, hieman myönteisemmin virittyneessä merkityksessä. Esimerkiksi viimeaikainen suomalainen televisio- ja mediatutkimus on nähnyt televisuaalisuuden osana kansakunnan yhteistä kulttuurista muistia tai merkittävänä osana niin sanotun yhtenäiskulttuurin syntyä ja siihen kuuluvia rituaaleja.⁶⁶

Yksioikoista manipulatiivisuutta korostavan kritiikin vastaisesti laajentuneen televisuaalisen ulottuvuuden voidaan ajatella liittyvän myös potentiaaliin toimia annettujen ennakko-odotusten vastaisesti. Tällöin tullaan lähelle kulttuurintutkija Michel de Certeau'n versiota *taktiikan* käsitteestä. Sosiaalisessa, yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa systeemissä taktiikka pitää yllä myös yksittäisen persoonan mahdollisuutta ennalta-arvaamattomiin ja riippumatto-

61 Huhtamo 2001. Samanaikaiseen näyttämiseen/piilottamiseen viittaa myös taiteilijatutkija Maiju Loukolan pohdinta Jaques Lacanin jäsentelystä, jossa skriini ei ilmennä pelkkää näkymän avaamista maailmaan, ”vaan näyttäessään se samalla peittää, verhoaa” (Loukola 2014, 208). Pia Sivenius on artikkelissaan *Silmän kääntö* suomentanut ranskalaisen skriiniä merkitsevän sanan écran muotoon *peite/näyttö* (Sivenius 1997, 49; Loukola 2014, 208).

62 Baudrillard 2010/1981.

63 Viittaen tällä näkemykseen, jonka mukaan mediassa ilmenevät representaatiot edustavat ja kuvaavat jossain muualla (tai muulloin) toteutuvia tapahtumia ja tilanteita, ollen tällöin ilmenemisen toisintoja eli *re*-presentaatioita.

64 Virilio 1998, 49–59, 51, 55.

65 Emt., 59.

66 Elfving & Pajala (toim.) 2011; Kortti 2007; Sumiala 2012.

miin liikkeisiin niin ajassa kuin tilassakin.⁶⁷ Mediatutkijoiden Anu Koivusen, Susanna Paasosen ja Mari Pajalan mukaan subjektilla on yhteiskuntakoneen hallintastrategioiden dominanssissa aina jonkinasteinen mahdollisuus luoda ja toteuttaa henkilökohtaisia taktiikoita, eräänlaisia poikkeamia odotetulta ja kontrolloidulta reitiltä.

2. Televisuaalinen tilallisuus

Televisuaalisuutta on paljon tarkasteltu kuvallisena ilmiönä, median *kuvakulttuuria* ja *kuvastoja* ilmentävinä *kuvaruutuina*, merkkeinä, koodeina, symboleina ja representaatioina sen sijaan, että oltaisiin huomioitu kyseisen ilmiön tilallisia merkityksiä. Tilallisuuden pohdinta ei kuitenkaan ole ollut tyystin poissaolevaa; teemaa on avannut muun muassa toimittaja/kirjailija Markku Koski nähdessään televisioon ”olemisena, tapahtumisena ja tilana”.⁶⁸ Koski tuo esiin tv-ohjelmat, jotka ovat usein vaalikeskustelujen ja -valvojaisten kaltaisia suoria lähetyksiä tai viihde- ja keskusteluohjelmia.⁶⁹ Sen tyyppiseen ohjelmistoon liittyen Koski näkee televisiostudion olevan ”eräänlainen abstraktio tai käsitteellinen tila, jonka kautta tai välityksellä televisio, televisuaalisuus ja kulloinenkin ohjelma toteutuvat”.⁷⁰ Näin televisiolla avautuu väylä ylittää ja ohittaa sekä fyysinen kaksiulotteisuutensa että ruudun kuvallisuuteen liitetty representaatiivisuus. Televisuaalisuuden ymmärtäminen tapahtumisena ja tilana muuttaa mielikuvaa televisiosta mediana vähemmän kuvalliseksi, vieden sitä syvyydellisyteen liittyvien kokemusten, aistimusten, tunteiden sekä sosiaalisten suhdeverkostojen suuntaan.

Televisuaalisuus tilallisena ei kuitenkaan merkitse välittömästi sitä, että tapahtumisen paikat tulisivat ristiriidatta yhdistetyiksi ja yhdenmukaisiksi – että televisuaalisuus edustaisi pelkästään houkuttelevaa ja ongelmatonta ”ikkunaa” kohti kaukaisia maisemia ja paikkoja. Vaikka mediateoreetikko Anne Friedbergin mukaan kaikki (elokuvan/television/tietokoneiden) skriinit aukaisevat ”virtuaalisia ikkunoita”, jotka ”tuulettavat” katsojien staattisuuksia materiaalisuuden ja ajallisuuden sekä myös läsnäolevuuden suhteen,⁷¹ herättää juuri termi virtuaalisuus terminä runsaasti tilasuhteeseen liittyviä filosofisia kysymyksiä. Televisuaalinen välitila ja mediasfääri eivät lähtökohtaisesti tule esiin sellaisessa viitekehyksessä, jossa virtuaalinen toimisi synonyyminä epätodelliselle tai keinotekoiselle, koska esimerkiksi tv-ohjelman henkilöt tai nettipelin luoma ympäristö saattavat tuntua katsojien/käyttäjien kannalta hyvinkin todellisilta.

67 De Certeau 2011/1980, xviii – xix; sekä 2013/1980, 21–23.

Taktiikka-käsitteen vastakohdaksi de Certeau esittää käsitteen *strategia*, johon hänen mukaansa liittyy ulkopuolisuuden ja objektiivisuuden korostuminen, koska subjekti tulee eristetyksi ympäristöstään. De Certeau: ”Poliittinen, taloudellinen tai tieteellinen rationaalisuus rakentuu tämän strategisen mallin pohjalle.” (Sitaatti Tapani Kilpeläisen suomenkielisestä käännöksestä 2013/1980, 22.)

68 Koski 2010, 47–79.

69 Emt., 72.

70 Emt., 72.

71 Friedberg 2006, 4–5.

Televisuaalisen reaalisuuden ja virtuaalisuuden toteutuessa moniselitteisinä, ilmenee niiden alueilla keskenään ristiriitaisesti erilaisia ja eriparisia elementtejä. Ristiriitaisesti fragmentoituneella mediasfäärillä on mahdollisuus synnyttää ja tuottaa erityislaatuista tilallisuutta, joka virittyy monitasoiseksi ja kerrokselliseksi. Sfäärin mieltäminen yksioikaisesti kuvallisena ei kykene ottamaan riittävästi huomioon (media)tilallisuuden perustavinta tekijää: pysähtymätöntä liikettä, joka konkretisoituu niin sähköisten signaalien etenemisessä, media-verkon loputtomasti vaihtuvissa ohjelmistoissa ja tapahtumissa kuin katsojien/käyttäjien mobiilissa käyttökulttuurissakin. Nykyaikaisen mediasfäärin levinneisyys, moniulotteisuus ja taipumus muokata arjen tapakulttuuria muistuttaa myös saman tyyppistä, jokapäiväiseen elinympäristöön kuuluvaa tilallisuutta kuin ympärillämme levittäytyvä arkkitehtuuri ja sen myötä syntyneet julkiset ja sosiaaliset tilat. Televisuaalisen mediatilan kytkeytyminen sosiaalisen ympäristöön tuottaa sosiaalisia suhteita. Doreen Massey kuvaa sosiaalisten suhteiden merkitystä seuraavasti:

Sosiaalisilla suhteilla on aina tilallinen muoto ja tilallinen sisältö. Sosiaaliset suhteet ovat välttämättömyyden pakosta olemassa sekä *tilassa* (toisin sanoen paikannetussa suhteessa toisiin sosiaalisiin ilmiöihin) että *tilaa halkovina*. Sosiaalinen tila muodostuu toisiinsa niveltuvien ja lukkiutuvien sosiaalisten suhteiden verkoista.⁷²

Sosiaalisessa tilassa televisuaaliset suhteet voivat ilmetä myös etäämmällä skriinien välittömästä tuntumasta, kuten yleisön kommentteina tv-ohjelmista ja niiden esiintyjistä. Keskustelua niistä voidaan käydä monilla foorumeilla, erilaisissa kohtaamispaikoissa – työpaikoilla, kouluissa tai liikennevälineissä. Esimerkiksi Yle TV2:n vuosina 1996 ja 2010 järjestämät *Homoillat* (keskusteluohjelmat homo- ja lesboparien elämästä ja oikeuksista) tuottivat laajentuneita tilallisia suhteita, jotka irtosivat ja ulottuivat pitkälle varsinaisista skriineistä. Ne aiheuttivat laajaa ja vilkasta julkista keskustelua ja jopa kirkosta eroamisia.⁷³

Suhteet voivat olla myös vaikutussuhteita, joissa suoraa ihmisten välistä kontaktia ei ole näkyvissä, kuten televisuaalisten materiaalien anonyymiä muokkausta tai uudelleentulkintaa; esimerkiksi digitaalisten materiaalien ja aineistojen lainaamista ja käyttämistä henkilökohtaisen televisuaalisen ilmaisuun tarpeisiin (kuten tee-se-itse-metodilla toteutetut nettivideot). Suhteet voivat ilmetä tiedostamattomina prosesseina, vaikuttamisena ja vaikutetuksi tulemisena fanikulttuurien, alakulttuurien, kulttien, trendien ja muotien levittämien audiovisuaalisten materiaalien ja tyylien omaksumisen kautta. Kun esimerkiksi suomalaisella maaseudulla elävä nuoriso imee vaikutteita amerikkalaisesta rap-kulttuurista ja alkaa pukeutua sellaisen muodin mukaisesti, joka on lähtöisin pohjoisamerikkalaisten suurkaupunkien köyhän, mustan väestön kulttuuriympäristöstä, on kyse televisuaalisesti välittyvästä suhteesta toisistaan etäällä olevien kulttuurien kesken.

72 Massey 2008, 144.

73 Verkkosivu *Ajankohtaisen kakkosen homoillat*.

Mediafilosofi Samuel Weberille televisio on erityisesti tilallinen – mutta kaikkea muuta kuin eheä, yksiselitteinen ja yhdenmukainen – medium; se ilmentää jatkuvaa ja ambivalenttia samanaikaisuutta: televisio (sen sijaan, että lähettäisi representaatioita) asettaa eteemme *presentaation kaltaisuuksia*/ televisio ylittää etäisyyden ja eron *tulemalla eroksi*/televisio sijaitsee vähintään kolmessa paikassa yhtäikaa; paikassa, jossa kuva ja ääni tallennetaan, paikassa jossa ne vastaanotetaan ja paikassa niiden välissä, eli kuvaruudun tilassa/televisio ylittää tilallisia etäisyyksiä jakamalla paikan yhtenäisyyden.⁷⁴

Weber näkee television monentasoisten erilaisuuksien kautta. Televisio eroaa mediumina ratkaisevasti esimerkiksi elokuvasta (elokuvalla on tyypillistä teoskeskeinen eheys verrattuna televisio-ohjelmistojen fragmentaarisuuteen), mutta se eroaa myös siitä, mitä ylipäänsä käsitetään tapahtuvaksi havainnon yhteydessä.⁷⁵ Weberin mukaan me emme niinkään katso television kautta kaukaisuuteen (kuten toisiin paikkoihin maailmassa), vaan televisio siirtää itse näkemisen tapahtuman (vision) ja asettaa sen katsojan eteen, katsojan välittömään läheisyyteen.⁷⁶

Olemme tottuneet siihen, että erilaisilla skriineillä koemme katsovamme itsemme ulkopuolista kuvaa, sähköisesti väreilevää kuvapintaa, kuvallista sisältöä, joka on ruudulle kanavaverkon kautta lähetetty. Weberin mukaan tilanne on kuitenkin toinen; sen sijaan, että katsoisimme tv-ruudulla kuvaa, katsomme *toisenlaista* tai *jonkun toisen* näköaistimusta/näkemistä. Toisin sanoen, kuvien sisältöjen sijasta me katsommeakin katsomisen tapahtumaa. Katsomme katsojasta erotettua näkemistä tai tiettyssä mielessä jopa itse eroa. Juuri tämä – erotus tai irrotus – aiheuttaa Weberin mukaan yhtenäisyyden jakautumisen.⁷⁷

Weberin esittämä käsitys havainnosta rakentuu tyystin toisella tavalla verrattuna representaatiota ulkopuolelta tarkastelemaan katsojaan. Se on keskeinen huomio televisuaalisuuden kannalta. Jakaessaan paikan yhtenäisyyden sekä asemoidessaan itse havaintotilannetta toisin, subjektiivisuus (tyyliin: *minä* katson tv-ohjelmaa) ei ole enää niin itsestäänselvän yksioikoista. Oman tulkintani mukaan televisuaalinen mediasfääri tällöin uudellenarvioi ja myös muuttaa minäkuvaan kytkeytyvän näkemisen ja aistimisen luonnetta. Havaintokokemus voi vaikuttaa arkiselta ja konventionaaliselta kuvaruudun katsomiselta, mutta se ilmaisee samalla jotain sellaista, missä vakaana pitämämme arkikokemuksen kannalta kaikki ei ole täysin kohdallaan.

Weberin ajattelussa televisio eroaa myös itsestään. Tällä hän viittaa siihen monimerkitykselliseen ja perustavaa laatua olevaan jakoon, jossa televisio ja sen katselu mahdollistuu kolmen elementin – tuotannon, lähetyksen ja vastaanoton – kautta.⁷⁸ Vaikka televisiota usein pidetään, varsinkin kielellisten merkitysten kautta, yhtenäisenä käsitteenä,⁷⁹ aiheuttavat nuo kolme toisistaan

74 Weber 1996, 116–117.

75 Emt., 109.

76 Emt., 116.

77 Emt., 121–122.

78 Weber 1996, 110.

79 Kieleemme ja käsityksiimme ovat vakiintuneet ilmaisut kuten ”pannaan televisio päälle”, ”katsotaan televisiota”, ”mitä televisiosta tulee?”; tai ammatillisemmassa merkityksessä esimerkiksi ”ohjelma on hyvää televisiota.” *Televisio* on siis eräänlainen yleistermi, sateenvarjo, jonka alle mahtuu tv-ruudun kautta ilmeneviä, mutta lähtökohdiltaan varsin erilaisia ilmiöitä ja tavoitteita.

erillistä elementtiä jo perustaltaan useita erilaatuisia tarkastelukulmia televisuaalisuuteen. Kustakin kulmasta käsin televisio näyttäytyy omanlaisenaan. Onkin selvää, että tv-ohjelman ilmaisun tekijän tavoitteet ja toiminnan kohteet ovat paljolti toisenlaiset kuin vaikkapa lähetystekniikkaa valvovalla henkilöllä, saati sitten ohjelman katsojalla tai yleisöllä. Mitään yhtä katsojuuden olemusta ei siis ole olemassa. Kokemuksia tv-ohjelmasta ja televisuaalisesta ilmaisusta on yhtä monta kuin katsojiakin.

Monimuotoisuus on myös kulttuurisidonnaista, jolloin maailmanlaajuiseksi ykseydeksi mielletty televisio näyttäytyy osin varsin pirstaleisena, aina kustakin kansallisesta kulttuuriympäristöstä riippuen. Siksi esimerkiksi amerikkalainen televisio eroaa yhä edelleen monessa mielessä eurooppalaisesta. Vaikka samankaltaisuuksia paljolti monikansallisiin taloudellisiin intresseihin liittyen kiistämättä esiintyy, myös paikalliset erilaisuudet ovat ilmeisiä.⁸⁰ Televisuaaliin suhteisiin silti kuuluu se, että paikallisuuskaan ei ole yksiselitteistä. Läheinen punoutuu aina jollain tavalla etäiseen.

*

Koska televisiosta puhuttaessa yhä edelleen (2000-luvulla näkyvämpään keskusteluun tulleesta post-broadcast-tendenssistä⁸¹ huolimatta) keskeisenä osapuolena useimmiten on mediasisältöjä tuottava ja välittävä tv-yhtiö tai -kanava, kytkeytyy havaintotilanteeseen ajatus lähettämisestä. Tv-ohjelmien koetaan ja myös sanotaan olevan tv-lähetyksiä ja televisiosta katsotun ohjelmiston olevan osa lähetysvirtaa. Konkretia onkin kiistatonta. Sähköinen tv-signaali lähetetään tv-yhtiöstä kaapelien tai antennien kautta sinne, missä tv-laitteita on. Siksi lähetys-vastaanotto-asetelma luo television katsomistilanteeseen lineaarisen järjestyksen vaikutelmaa, vaikka skriinisuhde ei filosofisessa merkityksessään olekaan millään tavoin yksiselitteinen tai -ulotteinen, eli lähetetty ja vastaanotettu.

Weberkin käyttää käsitteitä tuotanto/lähetys/vastaanotto,⁸² vaikka samalla korostaa tilanteessa ilmenevää lineaarisuuden ylittävää moniselitteisyyttä. Weberin ilmaisema television ”presentaation kaltaisuus” muodostaa yhteyden Kosken näkemykseen televisiosta tapahtumisena ja tilana. Tällöin televi-

80 Kortti 2007, 171–174; Weber 1996, 110–112.

81 Ks. Turner & Tay 2009 ja Turner 2011, 32–33.

Post-broadcast käsitteenä merkitsee television käyttökulttuuria, jossa katsoja itse ”rääätälöi” henkilökohtaisen katsomisaikaan, -paikkaan ja katsottuun sisältöön liittyvän rytminsä ja toimintatapansa. Katsoja ei tällöin ole riippuvainen suurten tv-yhtiöiden tuottaman ohjelmiston rakenteesta ja siihen kuuluvien tv-kanavien aikataulutuksesta päättäessään itse, milloin ja millä tavoin televisiota katsoo. Tämän henkilökohtaisen rääätälöinnin ideaa kohti kulkeneen kehityksen voi ajatella lähteneen liikkeelle jo ennen 2000-luvun alkua (jota on pidetty post-broadcast-aikakauden esiin tulon vaiheena), kun videonauhoitukset ja videokatselu ylipäättään mahdollistuivat. Internetin tulon myötä valinnanvapaus ja riippumattomuus suurista tv-yhtiöistä lisääntyi entisestään. Myös itsetuotettujen materiaalien esittäminen ja levittäminen on internetin aikakautena mahdollistunut.

82 Weber 1996, 110.

sion epälineaariset, kerrokselliset ja esitykselliset⁸³ piirteet asettuvat luontevasti osaksi katsojuuden välitöntä kokemusmaailmaa, tuntemuksineen ja aistimuksineen,⁸⁴ pitäen katsomisen silti edelleen tietyn välimatkan päässä, risiriitaisena ja ambivalenttina.

3. Representaatio vai presentaatio?

Weberin esiin tuoma television kaksijakoisuus representaation ja presentaation suhteen on siinä määrin keskeinen myös koko televisuaalisen sfäärin – kaikkien sähköisten mediavälineiden skriinien – kannalta, että on syytä avata asiaa hieman enemmän.

Taustalla vaikuttaa kysymys siitä, tuottavatko televisuaaliset skriinit pelkästään representaatioita, kuvia jossain muualla tapahtuvasta todellisuudesta, vai voivatko ne osallistuttaa yleisöjä eläviin, kussakin hetkessä syntyviin, kokemuksellisiin ja vuorovaikutteisiin tapahtumiin – presentaatioihin.

Ajatusta representaatiosta on voimakkaasti kyseenalaistettu. On epäilty joko representaation kykyä välittää tarkkailun kohteena ilmenevän maailman todenmukaisuutta tai ylipäänsä sellaisen informaation luotettavuutta, jonka lähtökohta on *edustaa* tai *kuvata*. Representaation on koettu olleen mukana tukemassa jyrkkää kartesiolaista ja dualistista jakoa,⁸⁵ jonka myötä erotetaan toisistaan objekti ja sitä arvioiva subjekti. Käsitys representaatiosta ulkoisen maailman objekteja edustavana tai kuvaavana on punoutunut paljolti erilaisiin rajaamispyrkimyksiin. Siksi käsitys representaatiosta on liittynyt myös eräänlaiseen kaltaisuuteen tai muistuttavuuteen. Asiat ja ilmiöt olivat selkeästi rajatuissa ”lokerioissa”, kukin kaltaistensa joukossa.

Representaatiosta on tullut varsin kiistanalainen käsite monella tieteen ja taiteen alueella. On herännyt kysymys: voiko representaatio edustaa mitään itsensä ulkopuolista? Vai ovatko esimerkiksi tieteelliset representaatiot aina jonkinasteisia ihmisten luomia konstruktioita,⁸⁶ joiden heikkoutena on se, että pyrkiessään objektiivisuuteen, ne rajaavat näkökulman väistämättä vain tietyillä tarkoituserillä valittuun sektoriin.

Myös televisuaalinen ulottuvuus kohtaa tuon kysymyksen. Vaikka visuaalisen kulttuurin tutkimuksen alueellakin mediaskriinit mielletään paljolti representaatioina, ei representaation käsite kuitenkaan ilmene kaikilta osin yksioikoisena. Kulttuurintutkija Janne Seppänen käyttääkin mediakuvan luoman representaation synonyyminä termiä *esitys*.⁸⁷ Hän toteaa: ”Arkinen kuvallisuus näyttäytyy meille hyvin eri tavoin riippuen siitä, pidämmekö representaatiota todellisuuden *heijastumana* vai ymmärrämmekö sen *rakentavan* todellisuutta.”⁸⁸

83 *Esityksellinen* liittyy presentaation käsitteeseen; ks. sivu 56 sekä alaviite 92 (suhde performatiivisuuteen).

84 Katsojuus käsitettynä laveasti, kokonaisvaltaiseen osallistumiseen – ei vain pelkästään näkemiseen ja tarkkailuun – liittyvänä.

85 Bergman 2010, 76; Johansson 2010, 204. Ks. myös Shusterman 1997/2004, 34–35; Rossi 2010, 263–265.

86 Knuuttila & Lehtinen 2010, 8–10.

87 Seppänen 2005, 77.

88 Emt., 78.

Seppänen tuo näin esiin representaatioon liittyvän tulkinnallisuuden ja samalla lähtökohtaisen mahdollisuuden osallistua esityksen kautta todellisuuden rakentamiseen, ei vain sen etäiseen heijasteluun. Mediakuva asettuu Seppäsellä kuitenkin myös semioottisen tulkinnan piiriin,⁸⁹ jolloin itse tulkinnan eleessä voi nähdä heijastuman kaltaisuutta. Semioottiseen tulkintaan sisältyy metaforisuutta,⁹⁰ joka reflektoi muun muassa yhteiskunnallisia tai psykologisia tulokulmia. Tällöin tulkinnan kohteena olevassa asiassa voi nähdä sellaisen representaation piirteitä, joka peilaa ja korostaa tiettyyn tarkoitukseen konstruoitua todellisuuskäsitystä. Esimerkiksi psykologinen tulkinta vahvistaa psykologisen näkemyksen roolia ja merkitystä.

Kysymys representaatiosta kiertyykin näin läheisesti kysymykseen *todellisuuden luonteen* tulkinnasta. Voidaanko edes puhua todellisuudesta? Onko todellisuus itsekin aina jollain tavalla kuvattua, edustettua ja tulkittua ja tällöin myös valmistettua aina kulloisiinkin tarpeisiin?

Vaikka mediaskriinien voi siis sanoa rakentavan tietynlaista todellisuutta, sisältyy Seppäsen ilmaisemaan asetelmaan samalla lähtökohtainen ongelma televisuaalisen ulottuvuuden kannalta. Tämä ongelma voi lopulta silti olla yksi avaimista televisuaaliseen välitilaan. Viittaan edellä esiin tulleeeseen käsitteeseen ”arkinen kuvallisuus”. Seppänen puhuu paljon printtimedian kuvan näkökulmasta, jolloin on ymmärrettävää, että niin painettu kuin sähköinenkin media tulee tulkituksi kuvallisuuteen liitettyjen semioottisten merkitysten ja viestien kautta. Käsitteellinen kitka televisuaalisen ulottuvuuden kanssa piilee kuitenkin siinä, että mieltämällä skriinit ainoastaan kuvastoina ja kuvina, tilallisuuden merkitys vähenee ja samalla mahdollisuus kyseenalaistaa representaatioon kytkeytyvä ulkopuolisuus. Se, mihin Weber ”presentaation kaltaisuudella” tv-kuvan tapauksessa viittaa liittyikin mielestäni juuri tähän: näemmekö skriinin *ensisijaisesti* tilaa luovana elementtinä?

Jos näemme, niin silloin representaation semioottinen vaikutus vaimenee ja presentaation luonne voimistuu. Tällöin skriiniin kytkeytyy sellainen esityksellinen piirre, joka osallistaa katsojan skriinin kautta välittyvään tapahtumiseen, toisin sanen jaettuun tilaan. Weberin ajatus televisiosta presentaation kaltaisena ei kuitenkaan kallista vaakaa yksinomaan presentaation puolelle, vaan ”kaltaisuuden” kautta asettaa tv-ohjelman ikäänkuin representaation ja presentaation väliin. Tätä ajatusta myötäillen myös televisuaalisessa välitilassa ilmenevän representaation ominaispiirteeksi muodostuu lopulta se, että se ilmenee presentaation ja representaation välimaastossa, edestakaisin heiluvassa liikkeessä.⁹¹ Välillä enemmän presentaation kaltaisena, välillä taas representaation. Koskaan se ei ole vain toinen.⁹²

89 Emt., 106–110, 125–141.

90 Emt., 134–141.

91 Ks. esim. Esposito (2012, 148), joka viittaa aktuaalisen ja virtuaalisen väliseen jatkuvaan heilahteluun.

92 Tähän pohjautuen en näe televisuaalisen välitilan keskeisen dynamiikan suoraan ja väistämättä liittyvän performatiivisuuteen, vaikka mediatilassa kiistämättä onkin televisuaalisten ohjelmistojen ja tapahtumien kautta esityksellisiä elementtejä. Tämä kysymys tuli esiin jo johdannossa alaluvussa *Tutkimuspositiosta, fokuksesta ja rajauksesta* (sivut 21–27), ja kommentoin teemaa myös jossain määrin sivuilla 95–97.

Tutkija Hanna Johansson pohtii representaation ja presentaation samanaikaisuutta tuomalla esiin *haptisen* ja *optisen* representaation käsitteet sekä niihin liitetyn vastakkainasettelun.⁹³ Johansson valottaa käsitteiden taustaa ja niihin aiemmin liitettyjä merkityksiä seuraavasti: ”Haptinen on asioiden havaitsemista läheltä ja edustaa näin optisen vastakohtaa.” Haptinen viittaa tällöin sellaiseen aistimukseen, joka syntyy kosketusaistin, liikeaistin ja ruumiin sisäaistimusten yhteistoiminnasta, kun taas optinen liittyy silmillä katsomiseen tietyn etäisyyden päästä.⁹⁴

Näiden kahden käsitteen vastakohtaisuus voidaan Johanssoniin mukaan kuitenkin asettaa epäilyksen alaiseksi ja sen sijaan huomioida niiden välinen suhde toisiinsa.⁹⁵ Johansson jäsentää haptisen ja optisen välistä dialogia mediateoreetikko-taiteilija Laura U. Marksın ajatusten kautta. Johanssonin mukaan Marks mieltää haptisen ja optisen rinnakkaisina niin, että ”katse sallii aistimellisen läheisyyden ja symbolisen etäisyyden väliset virtaukset”.⁹⁶ Tällaista ilmiötä Marks nimittää ”eroottiseksi katseeksi”, joka palvelee ja muistuttaa elämää liikkeudessaan eri tahojen välillä.

”Eroottinen katse” kuvaa osuvalla tavalla optisen ja haptisen yhdistävän representaation äärellä tapahtuvaa tunnustelua ja koskettelua, jonka eroottisuus on intiimiä ja läheistä tavalla, joka ei ole seksuaalista. Tuo läheisyys on erilaista kuin ruumillisen kosketuksen läheisyys. Se on *haptista visuaalisuutta*, joka viittaa silmien toimintaan eräänlaisina kosketuseliminä. Kosketuksen kohteena voi tällöin olla myös sen tyyppinen pinta, jota Marks kutsuu *elokuvan ihoksi*.⁹⁷

Aistien uudenaiaisessa virittäytymisessä myös kosketuksen merkitys monistehtyy: se voi toteutua molempiin suuntiin, jolloin koskettajakin tulee kosketetuksi.

Haptinen visuaalisuus antaa mahdollisuuden uudentyyppiselle representatiolle, joka ilmentää subjektin ja objektin välillä nähdyn eron väljentymistä. Miinuuden kokemukset voivat asettua osaksi havaittua maailmaa, ja päinvastoin.

Haptiseen visuaalisuuteen kuuluu se, että tuntoisuuden ohella katse aktivoi myös muita, liikkeen ja hajun tyyppisiä aistimuksia.⁹⁸ Muista aisteista kuulon merkitys, varsinkin televisuaalisissa sisällöissä on ilmeinen. Ääni ei silti ole Marksın haptisen visuaalisuuden käsitteessä keskeisessä roolissa, vaikka hänen sen olennaisuuden tunnistaa ja tunnustaaakin. Hänen mukaansa ääni voi kylä olla haptista, mutta ei ota sitä mukaan paljolti siksi, että elokuvakulttuurin piirissä ääni on kuvan ohessa merkityksen muodostusta eniten dominoiva elementti. Marksın huomio suuntautuu kohti muita aistimustapoja, koska juuri dominoivien aistien vaikutusvallan vähenemisen vuoksi toisenlainen aistimi-

93 Johansson 2010, 208. Johansson mukaan haptisuuden käsite on johdettu taiteentutkimukseen itävaltalaisen taidehistorioitsijan Alois Riegl’in (1858–1905) kirjoituksista.

94 Johansson 2010, 208.

95 Emt., 208–213.

96 Johansson 2010, 212.

97 Emt., 212, 208–213. Johansson viittaa Marksın teokseen *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Marks 2000, xvi, 13).

98 Johansson 2010, 208.

nen voi mahdollistua.⁹⁹ Oman näkemykseni mukaan ääni kuitenkin on lähtökohtaisesti kuvaa abstraktimpi ja moniselitteisempi, eikä ole niin vahvasti representaatio-merkitykseen palautettavissa. Siksi ääni omaa potentiaalin kuulua haptisten aistimusten joukkoon.

Sen sijaan, että olisi ristiriidatonta yhteensulautumista, optisen ja haptisen samanaikaisuus on pikemminkin aistienvälisen läheisyyden ja etäisyyden vaihtelua eriasteisine tunnusteluineen sekä kosketuksineen. Se toteutuu televisuaalisessa ulottuvuudessa omalla erityisellä tavallaan. Haptisen ja optisen samanaikainen kokeminen liittyy yhteen representaation ja presentaation, eron ja lähituntuman. Tuo erityislaatuisuus ilmenee kahtaalla: 1) katsojan/kokijan suhteessa skriinin pintaan sekä 2) televisuaalisen ulottuvuuden kokonaisvaltaisessa tilallisuudessa; kaikkien mediatilassa olevien, elävien ja toimivien keskinäisissä suhteissa, eri tasojen simultaanisessa liikkeessä. Skriinit eivät siis ilmene pelkkinä representaatioina, etäisinä ja tarkkailtavina kuvapintoina, jotka edustavat jossain muualla sijaitsevan, ulkopuolisen todellisuuden objekteja. Ne ovat pikemminkin monella tasolla ja monessa merkityksessä toimivia, tilaa ja kuvaa samanaikaisesti prosessoivia rajapintoja.

4. Suhde sisältöön

Televisuaalisia esityksiä arvioidaan paljon ohjelmallisten sisältöjen kautta. Usein ne rakentuvat draamallisten tarinoiden tai draaman rakenteita muistuttavien kertomuksellisten sommitelmien ja niihin liittyvien dramaturgisten rakenteiden varaan.

Tv-lavastajan kannalta ei-kertomuksellisten lajityyppien (joihin kuuluvat esimerkiksi uutis-, ajankohtais-, keskustelu-, -kulttuuri-, -urheilu tai viihdeohjelmat) suunnitteluprosessit suhtautuvat sisältöön eri tavalla kuin tv-draaman tuotantokulttuuri, joka toteuttaa elokuvalliseen ilmaisuun pohjautuvia kertomuksia suhteellisen vakiintunutta rakennetta noudattelevien käsikirjoitusten kautta. Sen sijaan ei-kertomuksellisissa lajityypeissä juoneen tai henkilöhahmoihin kytkeytyviä käsikirjoituksia ei lavastussuunnittelijoilla ole oman työhistoriansa aikana ollut käytössään varsinkaan prosessin ennakkosuunnittelun vaiheissa, jolloin varsinaiset ilmaisulliset ideat, ratkaisut ja päätökset yleensä syntyvät.

Nykytelevision työkuultuuri kuitenkin elää jatkuvassa muutostilassa ja esimerkiksi käsikirjoituksesta puhutaan toisenlaisessa merkityksessä kuin aiemmin. Siksi myös ei-kertomuksellisten tv-ohjelmien kohdalla käsikirjoituksen roolia nykyisin korostetaan. Jopa ajankohtaisten keskusteluohjelmien samoin kuin ”tosielämän” mielikuvaa korostavien reality-ohjelmien kohdalla puhutaan koko prosessin käsikirjoittamisesta. Ajankohtaisohjelmien lajityypissä yleensä kuitenkin tarkoitetaan sitä prosessin osaa – varsinaista kuvaushetkeä ja siihen kytkeytyvää toimintaa –, jonka varassa itse tv-ohjelma taltiointitilanteessa rakentuu ja saa sille kuuluvan dramaturgisen muotonsa. Sen sijaan televisuaalista tyyliä ja estetiikkaa, kuten lavastusta, grafiikkaa, pukusuunnittelua

ja osin myös kuvausta ja valaisua koskevien ilmaisullisten ratkaisujen pitää olla valmiita jo kauan ennen taltioinnin hetkeä. Prosessi on edellä mainittujen visuaalisten elementtien osalta saatettu päätökseen ilman juonidraamaa muistutavaa käsikirjoitusta; usein jopa ilman minkäänlaista käsikirjoitusta.

Siksi, tv-lavastajan taiteellisen prosessin näkökulmasta, käsikirjoitus ja sen sisältö eivät määrittele keskeisesti ei-kertomuksellisen tv-lavastuksen syntyä.¹⁰⁰ Tämän tyyppinen sitoutumattomuus käsikirjoitukseen etäännyttää jo lähtökohtaisesti lavastussuunnittelun prosessia juonelliseen draamaan kuuluvasta sisällöllisestä ideasta. Työprosessi ilman dominoivaa käsikirjoitusta luo asennoitumista, jossa esimerkiksi tilallisuus, miljö ja atmosfääri saavat mahdollisuuden johdattaa suunnittelijan ilmaisua.

Vaikka ei-kertomuksellisten lajityyppien usein varsin abstrakteissa lavastuksissa sisällön ei tarvitse olla primääri elementti, kyse ei kuitenkaan ole muodon dominoinnista, vaan pikemminkin sisältö-muoto-vastakohtaisuuden ohittavasta lähestymistavasta, joka tuottaa tv-ohjelman mediatapahtumallisesta, ei-lineaarisesta luonteesta kumpuavan rinnakkaistason tv-lavastajan ilmaisulle.

Ei-kertomuksellisten tv-ohjelmien prosesseista huolimatta tarinoiden ja draaman asema on sekä nykykulttuurin että televisuaalisten esitysten maailmassa vahva. Oman tulkintani mukaan eräänlaisesta laajentuneesta *tarinallisuudesta* on tullut valtavirtaa ja yleistä käsitysmaailmaa. Elämä mielletään tarinaksi yhtälailla kuin jääkiekko-ottelussa nähdään piilevän ”draaman kaari”. Asetelmassa on yhteneväisyyttä estetiikan alueella keskusteltuun *taiteistumiseen*, jonka myötä taiteen nähdään levinneen kaikkialle, yhtäältä äärimmäisiin poikkeustiloihin (kuten terroristisiin tekoihin) ja toisaalta jokapäiväiseen, arkiseen elämään.¹⁰¹ Tällöin esimerkiksi jalkapalloa tai ruuanlaittoa voidaan ajatella taiteen kontekstissa.¹⁰²

Tarinallisessa näkökulmassa televisuaalisissa sisällöissä havaitaan draaman kaltaisuutta muuallakin kuin varsinaiseksi draamaksi kirjoitetuissa teoksissa; elokuvallisen, näytelmällisen ja televisuaalisen draaman lisäksi jopa television fakta- ja viihdeohjelmissa eli sisällöissä, joita ei ensijaisesti ole tehty palvelemaan juonellista tarinankerrontaa. Tätä lähestymistapaa korostavat muun muassa käsikirjoittaja-dramaturgit Are Nikkinen ja Anders Vacklin teoksessaan *Television runousoppia*.¹⁰³ Tv-ohjelmien rakenteen analyysi pohjautuu Nikkisellä ja Vacklinilla aristoteeliseksi nimettyyn dramaturgiamalliin ja sen – toki teossisältöjen kannalta kiistämättömään – kulttuuriseen vaikutukseen. Televisuaalisten esitysten voi kuitenkin nähdä rakentuvan myös muilla tavoilla.

100 Puhun tässä siis sellaisista tv-ohjelmista, joissa suunnittelijoiden taiteellista ideoinnin ja ilmaisun lähtökohtia ei rajoiteta; siitäkään huolimatta, että kaikista audiovisuaalisista ratkaisuista tv-kulttuurissa aina viime kädessä neuvotellaan ja niitä arvioidaan, suunnataan sekä säädellään, joko työryhmän kesken kollektiivisesti ja/ tai tuottajatahon tavoitteiden ja toiveiden johdattamana. Kokonaan toinen alue on (usein kansainvälinen) tv-ohjelmaformaattien tuotantokulttuuri, jossa kaikkien osapuolien, myös lavastuksen, tyylin ja muotokielen ovat tarkasti etukäteen määriteltäviä.

101 Naukkarinen 2011, 231, 231–256.

102 Emt., 249–251, 254.

103 Nikkinen & Vacklin 2012, 7. ”Tarinankerronnan periaatteita on mahdollista soveltaa myös uutisiin ja makasiiniohjelmiin –”, kirjoittavat Nikkinen ja Vacklin.

Televisuaalisessa välitilassa ja mediatilassa tarinallisuuden tai draamallisuuden rajapinnat ilmenevät joka tapauksessa varsin epäselvinä. Vaikka mielikuva elämän ja sen eri alueiden tarinallisuudesta on laajalle levinnyt, ei sen osoittaminen ole millään tavoin yksiselitteistä. Jonkun mielestä elämä on tarina, joku toinen taas ei näe siinä minkäänlaisia tarinarakenteen aineksia kokiessaan elämän toisteisena, mielivaltaisena ja kaoottisena. Ajallisesti rajallisista, ammatillisesti tarkoin suunnitelluista ja jäsennellyistä lineaarisista esityksistä kuten tv-ohjelmista on suhteellisen helppo löytää aristoteelisen draaman rakenteita muistuttavia piirteitä silloinkin, kun niitä ei ole ensisijaisesti kerronnalliseksi draamaksi suunniteltu. Mutta yhtä mahdollista on olla kokematta niitä tarinankerrontaan sidottuina.

Televisuaalisessa ympäristössä tv-ohjelmat voi mieltää myös niin, että ne ovat mediavirrassa tietyissä kohdin esiin tulevia tapahtumia ja esityksiä, jotka sisältävät niiden erityistä laatua ja rakennetta ilmaisevaa dramaturgiaa. Kyse tällöin on kuitenkin sen tyyppisestä dramaturgiasta, jolla ei ole väistämätöntä kytköstä tarinalliseen draamaan. Nykyajattelussa dramaturgiaa ilmeneekin monentyyppisissä esityksissä ja tapahtumissa. Dramaturgi-ohjaaja Katariina Nummisen mukaan dramaturgian voi ymmärtää ”kaikkia taiteita läpileikkaavana piirteenä”, ”näkökulmana, esitykseen mutta kaikkeen muuhunkin” sekä ”asenteena, eetoksena, tajuna”. Tällöin dramaturgia ilmentää myös ajan käsittelyä, tapahtumisen aikaa, jolloin ”itse esittämisen ele tai kokoontumisen tapahtuma voi olla kokemuksen kohteena, fiktion tai tarinan tai ’sisällön’ sijasta”.¹⁰⁴

Tarinallisuuden rajat ovat synnyttäneet myös tutkimuksellisia kiistoja. Uuden median piirissä, jossa usein ollaan oltu varsin alttiita purkamaan traditioita, käytiin 1990-luvulta 2000-luvulle saakka kiihkeä pelimaailmaa koskeva debatti, joka asetti vastakkain tarinallisuuden (narratologit) ja ei-tarinallisuuden (ludologit) kannattajat.¹⁰⁵ Narratologien koettiin silloin saaneen jonkinlaisen erävoiton, jonka voi nähdä ilmentäneen yhteiskunnassa muutenkin ilmennyttä yleistä tarinallisuuden arvostuksen nousua. Sittemmin keskustelu on välttellyt yksiselitteisiä dikotomioita ja ehdottomia kannanottoja. Pelien sisältöjen narratiiveista puhutaan avoimemmassa muodossa, niitä voidaan ajatella eräänlaisina narratiivisuutta sisältävinä sommitelmina.

Televisuaalinen välitila laajimmassa merkityksessään ei siis avaudu draaman tai tarinankerronnan rakenteen kautta. Yhtymäkohtia tässä mielessä löytyy enemmänkin esittävän taiteen alueelta, niin sanotusta *draaman jälkeisestä* nykyteatterista,¹⁰⁶ performanssi- ja installaatiotaiteesta tai ympäristö- ja kaupunkitaiteesta.¹⁰⁷ Televisuaalisen sfäärin tilallisuus poikkeaa draaman/tarinan/kertomuksen/narratiivin näkökulmasta erityisesti kahdesta syystä: 1) Draamallinen tarina asettuu lähtökohtaisesti rajattuun aikaan ja tilaan. Vaikka tarinat kerronnan tavoitteiden sekä katsoja/kokijan samastumisen ja uppoutumisen myötä voivat kiistämättä synnyttää myös monitahoisia tilallisia ja ajallisia kerrostumia, ilmenevät ne tietyssä hetkessä ja paikassa alkavina ja päät-

¹⁰⁴ Numminen 2015.

¹⁰⁵ Murray 2005.

¹⁰⁶ Ks. Lehmann 2009.

¹⁰⁷ Ks. esim. Nisbet 2014; Kwon 2004.

tyvinä tapahtumina. Siksi ne televisuaalisen kokonaistilallisuuden kannalta ilmaisevat yksittäistä ja sulkeutuvaa muotoa. 2) Elokuvalliset ja näytelmälliset draamatyyppiset tarinat ovat useimmiten ihmiskeskeisiä; ne kertovat ihmisistä ja heidän välisistä suhteistaan sekä suhteisiin kuuluvista emotionaalisista ja psykologisista rakenteista. Tarinat painottavat useimmiten ihmisen sisäisyyttä – psyykettä, mieltä, tunteita ja niiden synnyttämää toimintaa – tavalla, joka televisuaalisen välitilan kokonaisuuden kannalta ei ole olennaisinta. Televisuaalissa välitilassa ihmiskeskeisyys ei välttämättä ole tilakokemuksen dominoivin elementti, sen suhteiden latautuessa hajallaan olevien havaintopisteiden kautta. Tällöin myös sisäinen ja ulkoinen ilmenevät yhtäkaaa. Tarinoiden viitatessa tilakokemukseen, jossa ihmisen sisäinen maailma korostuu ja sijaitsee kokonaisuuden kannalta katsoen detaljeissa – ihmissuhteissa ja ihmisten välisissä reaktioissa, televisuaalinen välitilallisuus, puolestaan, linkittyy aina jollain tavalla kokonaisuuteen, tuottaen detaljeja laajempaa kokemuksellisuutta.

Sisäisyys punoutuu – jo kielellisestikin – sisältöön. Sisältö viittaa sisäisyyteen tavalla, joka luo mahdollisuuden yksiulotteisuuden korostumiseen. Sen sijaan välitilallisuuden lähtökohtana on useampien ulottuvuuksien samanaikaisuus, jolloin sisäisyys on jatkuvassa dialogissa ulkoisen kanssa, sisältö muodon kanssa, sulkeutuvuus tilan avautumisen kanssa.

Silti, vaikka tarinalliset sisällöt ja televisuaalisesti välittyvä tilakokemus eroavatkin toisistaan käsitteellisesti, voidaan yleisöjä houkuttelevien vetovoimaisten sisältöjen ja tilallisuuden kuitenkin nähdä myös tukevan toisiaan. Sisällöt voivat toimia eräänlaisina kulkuaukkoina televisuaalisen sfäärin tilallisuuteen. Tilallisuus säilyy aktiivisena, koska kulkuaukon läpi kulkeminen ja ajoittainen uppoutuminen ei aina merkitse yksipuolista kiinnittymistä vain yhteen sisältöön. Mediatilan eräänä keskeisenä käytöskulttuurisena eleenä on kerrostuvien ja limittyvien sisältöjen *selailu*.

Televisuaalinen sfääri kytkeytyy siis immersiviseen eläytymiseen vetovoimaisten sisältöjen kautta, mutta immersiota voi tuottaa myös muu kuin yksittäiseksi tarinaksi rakennettu esitys. Elämyksellinen uppoutuminen voi kohdistua myös itse tilaan tai tilassa liikkumisen tunteeseen. Mediaskriineillä toistuvat tilanteet/tapahtumat voivat ”koukuttaa” pelkällä olemassaolollaan tai kokemuksella, joka synnyttää tilassa liikkumisen vaikutelmaa. Mediaympäristöön hakeudutaan ikään kuin se olisi osa henkilökohtaista elämänpiiriä. Vaikka reitit siellä olisivat aina lähes kaavamaisesti samalla tavalla toistuvia ja siinä mielessä rajattuja, pelkkä tilallisen liikkeen mahdollisuus voi synnyttää vaikutelman siitä, että hallinnoi itse päätöksiään tilallisista kulkusuunnista tai sijainneista.

Myös televisuaalisen median kritiikki on usein kohdistunut sisältöihin. Se on paljolti kanavoitunut television kautta erityisesti silloin, kun puhutaan huonoista tv-ohjelmista tai turruttavasta viihteestä. Median kuvastojen representaatiot, lähikokemuksesta irrotettuina kuvallisuuksina, eivät kuitenkaan synnytä televisuaalista tilakokemusta. Siihen viittaa Samuel Weberkin, jonka mukaan me emme katso mitään tiettyjä tv-ohjelmia tai tv-kuvia ylipäätään; me katsomme *mediumia/mediaa itseään*.¹⁰⁸ Kun havaintojen kohteena on ohjelmaa/

kuvaa huomattavasti laajempi mediasfääri, tuottaa se tilallisuutta, jossa yksittäiset tv-ohjelmat ovat sekundäärisiä, ohjelmakohtaisesta sisällöllisestä veto-voimastaan huolimatta.

*

Televisuaalisen mediatilan fragmentaarisen luonteen voi nähdä myös *hajamielisenä*. Omassa henkilökohtaisessa mediakäyttäytymisessäänkin voi havaita, kuinka vähitellen lisääntyvää nopeutta ja siihen linkittyvää huomion hajautuneisuutta, toisin sanoen hajamielisyyttä ei edes huomaa. Siihen vain ajan myötä tottuu. Tyyli, jonka mukaan tänä päivänä katsoo televisiota kaukosäätimellä jatkuvasti kanavapaikkoja ja näkymiä vaihdellen ja silmäillen samalla älypuhelimeen tulevia viestejä, olisi vuosikymmen sitten tuntunut lähes mahdottomalta. Nyt se on tavanomaista. Muutoksen huomaa myös, kun vertaa tämän päivän audiovisuaalisen ilmaisen maksimoitua editointirytmisiä ja efektiivisiä sykettä menneiden vuosien ja vuosikymmenten tv-ohjelmiin tai elokuvaan. Aiempi ilmaisu oli selvästi verkkaisempaa.

Hajamielisyys ei kuitenkaan välttämättä merkitse vain negatiivista pirstoutumista; siinä piilee potentiaalisesti myös toisenlainen näkökulma. Siihen mielestäni Walter Benjamin viittaa puhuessaan taiteen ”hajamielisestä huvituksesta” ja sen mahdollisuudesta ”-- ilmentää käsityskyvyssämme tapahtuneita syvällisiä muutoksia”.¹⁰⁹

Rinnastan ”syvälliset muutokset” tutkimukseni keskeiseen lähtökohtaan, nykyihmisen ratkaisevasti muuttuneeseen tilakokemukseen. Tämän päivän valossa televisuaalinen hajamielisyys on entisestään kiihtynyt ja fragmentoitunut, mutta samalla myös vahvistanut eräänlaista fragmenttien *uudelleenjärjestymistä*; uudenlaisen tilasuhteen mahdollisuutta.

Tällöin televisuaalinen hajamielisyys viittaisi siis havaintotavan vaihdokseen sekä siihen, miten televisuaalisesti virittynyt ympäristö kokemuksellisesti asemoituu ympärillemme. Televisuaalinen sfääri ei silloin edes tavoittelisi avautumista yksittäisten, eheidien sisältöjen kautta, vaan sen selailtava, fokusoimaton ja pirstaleinen ilmeneminen olisi yhtäältä sen perusluonne ja toisaalta myös edellytys ja ehto sen omintakeiselle tilallisuudelle. Sellaisessa tilassa voi *vain oleskella tai kuljeskella*.

*

Vaikka Weber suhtautuu kriittisesti McLuhanin esiin tuomaan *maailmankylä*-ideaan¹¹⁰, pitäen televisuaalista ympäristöä moniselitteisempänä ja ristiriitaisempana, yhdistää Weberiä ja McLuhania mielestäni saman tyyppinen suhtautuminen median *sisältöihin*.

Weberille televisiosta kirjoitetut analyysit ovat tuottaneet pettymyksen, koska niissä on pääasiassa korostettu sisältökeskeisyyttä tavalla, joka sopii muun

¹⁰⁹ Benjamin 1989/1936, 164–165.

¹¹⁰ Weberin mukaan *maailmankylä* idea ilmentää yksioikoisesti etäisyyden ja eron voittamisen illuusiota (Weber 1996, 122).

muassa elokuvaan tai kirjallisuuteen. Toisin sanoen niissä on keskitytty narratiivien estetiikkaan enemmän kuin television ja televisuaalisuuden erityislaatuisuuteen.¹¹¹ Erityislaatu viittaa Weberin käsittelyssä sellaiseen havainto- ja aistimustavan muutokseen, joka liittyy sisältö- ja tarinakeskeisyyden sijaan tilallisiin kysymyksiin: läheisyyden ja etäisyyden väliseen problematiikkaan. McLuhan puolestaan tuo keskustelun alaiseksi sisällön ja *välineen* muodostaman suhteen, kuten seuraavassa sähkövaloon liittyvässä esimerkissä:

Sillä seikalla ei ole merkitystä käytetäänkö (sähkö)valoa aivokirurgiassa vai illalla pelattavassa baseball-ottelussa. Voitaisiin väittää, että nämä toiminnot ovat tavallaan sähkövalon ”sisältö”, sillä niitä ei olisi ilman valoa. Tämä tosiseikka ainoastaan korostaa sitä, että ”väline on viesti”, sillä juuri viestintäväline muovaa ja kontrolloi ihmisten kanssakäymisen ja toiminnan asteikkoa ja muotoa. Tällaisten välineiden sisältö ja käyttötavat ovat sangen moninaiset mutta eivät silti vaikuta ihmisten kanssakäymisen muotoutumiseen. On todellakin kovin tyypillistä, että jonkin välineen ”sisältö” estää meitä näkemästä välineen luonnetta.¹¹²

McLuhanin kuuluisa slogan ”väline on viesti” vertautuu tässä sisältö-käsitteen luonteeseen. Väline ilmentää jotain laajempaa ja kokonaisvaltaisempaa kuin vain yksittäistä teknologista laitetta tai sen kautta lähetettyä ohjelmasisältöä. Vaikka nykyperspektiivistä katsoen McLuhanin merkitys on sidoksissa omaan aikaansa, voi hänen medium-ajattelussaan nähdä samansukuisuutta välitilayhteyden kanssa. Myös välitilallisuus (väli-neenä) muovaa ”ihmisten kanssakäymisen ja toiminnan asteikkoa”, mutta esiin tulevat sisällöt eivät kuitenkaan dominoivasti – kokonaistilan kannalta – ”vaikuta ihmisten kanssakäymisen muotoutumiseen”. Tulkitsen tämän merkitsevän sitä, että meidän nykyiseen tilakokemukseemme vaikuttaa yksittäisiä ohjelmallisia tai narratiivisia sisältöjä enemmän tietoisuus kaikkien tietoverkkojen, televisioiden, tietokoneiden, älypuhelimien, ohjelmien, ohjelmistojen – kaikkien skriinien – pelkästä olemassaolosta.

Arkisimmillaan tällaisen olemassaolon merkitys näyttäytyy kodeissa, joissa televisuaaliset laitteet ovat päällä, vaikka niitä ei keskittyneesti katsottaisikaan. Tällöin esimerkiksi television rooliin kuuluu ensisijaisesti luoda elämisen tilaan ilmapiiriä, ambienssia, tunnelmaa jonkin läsnäolosta tai atmosfääriä, jossa voi kokea olevansa tapahtumien äärellä – mukana yhteisön ja muiden ihmisten maailmassa. Myös urbaaneissa julkisissa tiloissa päällä olevat hajamielisyyttä ilmaisevat kuvaruudut, joiden katsomiseen kukaan ei ensisijaisesti keskity, ovat lisääntyneet ja kuuluvat jo lähes itsestäänselvyyskinä nykyiseen infrastruktuuriin.¹¹³

Televisuaalisten ohjelmien ja narratiivien ohi avautuva ambienssi – pelkkä ”hengailu” ja kuljeskelu sähköisen mediatilan vaikutuspiirissä sekä tunnelmassa – osoittaa että sisällöt ja tarinat eivät vetovoimaisuudestaan huolimatta lop-

111 Emt., 108.

112 McLuhan 1984/1964, 28.

113 Ks. McCarthy 2001.

puun asti ja tyhjentävästi selitä halua kiinnittyä mediaskriinien luomaan kokonaistilaan.

Itse tilallisuuden rooli vaikuttaa olevan kasvavassa määrin sisältöä merkittävämpi. Sen huomaa muun muassa tapakulttuurin muutoksessa, kun skriinien kautta kautta kytkeydytään jaettuun mediasfääriin jo hyvin arkisissakin tilanteissa. Julkisissa tiloissa ja liikennevälineissä suuri osa ihmisistä näyttää uppoutuneen älypuheliminsa enemmän kuin fyysiseen ympäristöön, ja myös yksityiselämän tiloissa jatkuva tai usein toistuva mobiililaitteiden seuraaminen on muodostunut yleiseksi tavaksi. Muuttunut tapakulttuuri muokkaa tilaa ja kokemusta tilasta.

Tässä piilee samalla linkki seuraavaan lukuun ja teemaan, jossa skriinisuhteiden väliset tilalliset kytkökset luovat mahdollisuuden ajatella minuuden kokemuspisteen laajenemista minäkeskisyydestä ulospäin, kohti muita televisuaalisessa ulottuvuudessa sijaitsevia katsojia/kokijoita/tekijöitä/käyttäjiä.

Välitilallisen minuuden lähtökohtia

Koko kuluneen 1900-luvun voi nähdä tilakokemusta poikkeuksellisella tavalla muuttaneena aikakautena. Ikään kuin yhteen vuosisataan olisi pakkautunut kiihdytetty murrosvaihe, joka sisälsi rajuja yhteiskunnallisia sekä maailmankuvallisia muutoksia. Tekninen ja teknologinen kehitys oli huimaa. Se tuotti ilmiön, jota on kutsuttu *sähköiseksi vallankumoukseksi*¹¹⁴. Myös ihmisen näkemys itsestään ja kulttuuristaan kytkeytyi aikakautta heijastelemaan muutosprosessiin. Tieteessä suhteellisuusteoria ja kvanttifysiikka mullistivat käsitystä maailmankaikkeudesta ja ihmisen paikasta siellä; psykologia, filosofia sekä luonnontieteet alkoivat omilla tavoillaan nähdä ihmisen uudessa valossa. Silloin syntyivät myös televisuaalisen ulottuvuuden rakennusaineet, jotka johtivat elokuvan, radion, äänilevyteollisuuden ja television aktivoimaan sähköisen median globaaliin vaikutuspiiriin. Mediateknologia ja sen luoma elämämpiiri on muovannut keskeisellä tavalla ihmisen tapaa kokea ja ymmärtää ympärillä aukeavaa maailmaa.¹¹⁵ Henkilökohtaisen ja kollektiivisen ympäristösuhteen muutoksen vaikutukset voivat olla maailmankuvan kannalta vahvoja. Siksi ei ole kaukaa haettavaa ajatella, että elinympäristön ja tilakokemuksen muuttumisella on merkitystä myös ihmisen minäkuvan muodostuksessa.

Näin suhde mediatilaan liittyy myös pitkään jatkuneisiin filosofisiin pyrkimyksiin arvioida uudelleen minuuden ja toiseuden, sisäisen ja ulkoisen sekä subjektin ja objektin välistä suhdetta. Tutkimukseni suhtautuu subjekti–objektikysymykseen lähtökohtaisesti niin, että se pitää rajaa subjektin ja objektin välillä epävakaana, mutta aina jossain määrin säilyvänä. Tulokinnassani niin sanottu sisäinen minuus, vahva minäkuva, ei erotu jyrkästi minuuden ulkopuolisena pidentystä, objektiivisesta toiseuden maailmasta. Toiseudella viittaan sekä inhimillisiin toimijoihin – toisiin ihmisiin ja ihmisyhteisöihin – että myös ei-inhimillisiin, elolliseen ja elottomaan. Tällöin minuus hahmottuu vuorovaikutuksessa koko ympäristön kokonaisuuden kanssa: toisten ihmisten yhtälailla kuin esineiden, koneiden, atmosfäärien, sään, eläinten, merien, kasvien tai maaperän kanssa.

1. Rationaalisesta subjektiivisuudesta elettyyn tilaan

Käsitys subjektin ja objektin erillisyydestä taustoittuu renessanssista alkaneeseen ajatteluun ja maailmannäkemykseen, jonka mukaan humanistiset ja luonnontieteelliset pyrkimykset korvasivat aiemman uskon ihmistä hallitseviin mystisiin ja yliluonnollisiin voimiin. Rationaalinen, järkipäisyyttä painottava näkemys

114 Ks. mm. Ylä-Kotola 2009, 241; McLuhan 1984/1964.

115 Emt., 241; McLuhan 1984/1964, 15–16.

vahvistui. Rationaalisuuden voi nähdä viittaavan myös tiedon synnyttämään varmuuteen;¹¹⁶ todistuksiin elämän ja maailmankaikkeuden lainalaisuuksista.

Tieteen ja filosofian paradigmat vaikuttivat maailmankuviin, ja ilmenivät vuorovaikutussuhteessa taloudelliseen ja poliittiseen valtaan. Rationaalisena pidetty maailmankuva viittaa yhtäältä tieteen kukoistukseen, ihmisen tiedon ja ymmärryksen lisääntymiseen, toisaalta taas ihmisen kuvitelmaan omasta kaikkivoipaisuudestaan, jossa ” ’mieli’ on täydellinen ja itseriittoinen”.¹¹⁷ Tiede heijasteli pyrkimystä todistettavaan objektiivisuuteen,¹¹⁸ eräänlaiseen kontrolloituun mitattavuuteen. Se ei silti täysin poistanut inhimillisen virheen tai tulkinnanvaraisuuden mahdollisuutta. Myös kartesiolainen ruumiista erotettu mieli viittaa sisäiseen subjektiiviseen itseen, joka havainnoi ulkopuolista objektiivista maailmaa. *Minä* erottui *muista* ja minän ulkopuolella oli aina jokin *toinen*.

*

Historian kulun jaksot ja vaiheet eivät selkeästi aina ala jostain ja päätty johonkin tai ilmennä yksioikoisesti kaikkia koskevaa yhtenäistä maailmakuva. Aikakaudet, ajanjaksot ja niiden keskeisinä pidetyt puheenaiheet pikemminkin limittyvät ja sekoittuvat toisiinsa, hämärtäen tarkkuutta jonkin alkamisesta tai päättymisestä. 1900-luvun filosofisessa diskurssissa voi kuitenkin tehdä havainnon erästä paljon käsitellystä aiheesta: jyrkän ja dikotomisen subjekti-objekti-rajan rakoilusta. Rakoilun mahdollisuuden tunnistaminen on tuonut laajempaan tarkasteluun asioiden ja ilmiöiden välisen monitasaisuuden ja siihen liittyvän potentiaalisen dynamiikan – *toinen* voikin olla liikkeellepaneva voima.

Toiseuden teema on kuulunut myös tilaan ja tilallisuuteen liittyvään tieteelliseen, filosofiseen, esteettiseen sekä taiteelliseen keskusteluun. Tila on muuttunut pelkästä ulkoa käsin hahmotettavasta ja manipuloitavasta alueesta myös vaikutuksia tuottavaksi tekijäksi, joka ihmisen tavoin synnyttää ilmiöitä, tapahtumia, aistimuksia sekä tuntemuksia. Tila hahmottuu ikäänkuin jatkuvassa prosessissa, tuottaen loputtomasti toisiaan tunnustelevia suhteita. Tällainen tilakäsitys kyseenalaistaa subjekti-objekti-rajaa. Rakoillessaan raja alkaa näyttäytyä toisin. Se tulee läpikuultavaksi ja sen alueelle muodostuu limittäisyyksiä ja päällekkäisyyksiä. Vaikka subjekti-objekti-rajan kyseenalaistuminen on ollut merkityksellinen filosofinen teema, ovat sitä koskevat tulkinnat olleet kaikkea muuta kuin yksiselitteisiä, koska itse subjekti on edelleen nähty monessa eri valossa. Tulkinat subjektista voivat tieteendiskurssien mukaan vaihdella paljonkin.

Myös fenomenologian on koettu sekä korostaneen että himmentäneen subjektin merkitystä. Fenomenologinen subjekti voidaan nähdä eräänlaisena ”nollapisteenä”, josta käsin eletty ja koettu maailma hahmottuu.¹¹⁹ Fenomenologinen näkökulma voi viitata myös subjektiin, joka ei niinkään tarkastele maailmaa tilassa, vaan on itsessään – kanssaolevalla tavalla – tilallinen, mistä mielestäni on kyse erityisesti Martin Heideggerin ajattelussa.¹²⁰

¹¹⁶ Gadamer 2004/1986, 17.

¹¹⁷ Dewey 1999/1929, 15.

¹¹⁸ Ks. Gadamer 2004/1986, 18–19.

¹¹⁹ Merleau-Ponty 2002/1945, 94.

¹²⁰ Heidegger 2000/1927, 146–149; 154–159; Casey 1998, 249.

Ristiriitaisen ja kriittisen tulkinnan heideggerilaisesta subjektista tuo esiin filosofi Tere Vadén kirjoittaessaan: ”Heideggerille ihminen on sekä ensisijaisesti että parhaimmillaan ei-yksilöllinen ja ei-subjektiiivinen. -- Ihmisenä oleminen on juurtunutta, historiallista kansan ja sukupolven olemista.”¹²¹ Tämän voi nähdä viittaavan käsitykseen yksilöstä, joka toteutuu osana kasvotonta, persoonatonta ja manipuloitavissa olevaa joukkoa.¹²²

Tutkija Sara Heinämaa taas valottaa asiaa Edmund Husserlin kautta seuraavasti: ”Husserlin -- minä ei kuitenkaan ole universaali vaan yksilöllinen, ei ajan tuolla puolen vaan läpikotaisin ajallinen ja jatkuvassa muutoksessa.” Heinämaan mukaan Husserl ei edusta ”subjektivismia” eikä fenomenologia ”minä-keskeisyyttä”;¹²³ minä on yksilö, mutta se konstituoituu ”suhteessa toisiin tietoisuuksiin”.¹²⁴ ”Konstituution perusta ei siis ole yksittäisessä subjektissa, eikä fenomenologia ole subjektivismia sen enempää kuin objektivismiakaan”, muotoilee Heinämaa.¹²⁵

Fenomenologinen minuus voidaan nähdä myös *intersubjektiiivisena*. Tutkija Joona Taipaleen mukaan intersubjektiiivinen minä on: ”-- [Y]htäältä maailman alkuperäinen ja viimekätinen kokija mutta toisaalta yksi henkilö muiden joukossa. Se on toisin sanoen samaan aikaan sekä kokemuksellisen todellisuuden keskipiste että yksi subjekti maailmassa.”¹²⁶ Maurice Merleau-Ponty toi fenomenologiseen keskusteluun käsitteen ruumiillinen intersubjektiiivisuus, joka ilmenee ruumiiden välisinä suhteina. Ruumiin välityksellä olemme suuntautuneita maailmaan ja toisiimme, emme vain sulkeutuneita omaan sisäisyyteemme.¹²⁷ Ruumillinen subjekti on kuitenkin myös moniselitteinen. Minuudella on samaan aikaan sekä ero että yhteys itseen, ja myös toisiin.¹²⁸

Fenomenologinen ajattelu ei ole koskaan vakiintunut selkeäksi oppijärjestelmäksi,¹²⁹ mikä hedelmällisen avoimuuden ohella voi tuottaa tulkintoihin, kuten käsitykseen subjektista, myös käsitteellistä ristiriitaisuutta ja epävakautta. Siihen viittaa Bernhard Waldenfelsin *vierauden filosofia*¹³⁰. Sen mukaan subjektiiivisuus ei ole harmonista ja läheistä yhteyttä maailmaan, vaan päinvastoin subjektin kokemuksessa ruumillistuvaa poissaolon ja vierauden tunnetta.

Vaikka fenomenologisessa ajattelussa subjektin merkityksen pohdinta on ollut keskeistä, on myös sen ristiriitaisuus ja moniselitteisyys – subjektiiivisuuden

121 Vadén 2012, 81.

122 Heideggerilaisessa suhteessa subjektiiivisuuteen on nähty myös totalitaristisia näkemyksiä ja arvoja. Nykytiedon mukaan Heidegger itsekin antoi aihetta kyseiseen tulkintaan oltuaan natsipuolueen jäsenenä kytköksissä Saksan kansallissosialistiseen liikkeeseen. Ks. Philippe Lacoue-Labarthe 2002, 49–64. Ks. myös samassa teoksessa Tuomas Nevanlinnan jälkisanat *Totalitarismista*, s. 91–126.

123 Heinämaa 2010, 107.

124 Emt., 108

125 Emt., 108.

126 Taipale 2010a, 121.

127 Hotanen 2010, 146.

128 Emt., 145, 147; Ks. myös Loukola 2014, 107–111, 137–138, 208; Merleau-Ponty 1968, 263; Merleau-Ponty 2002/1945, 77–83.

129 Miettinen, Pulkkinen, Taipale 2010, 9.

130 Waldenfels 2011.

monikollisuus – tullut samalla korostetusti esiin.¹³¹ Siitä esimerkkinä muun muassa suomalainen vuonna 2014 ilmestynyt *Kosketuksen figuureja* -artikkelikoelma¹³², jonka monissa teksteissä arvioituvat uudelleen niin subjektiivinen läsnäolo kuin kosketuksessa toteutuva läheisyys. Tällöin puhutaan eräänlaisesta välittömyyden illuusiosta,¹³³ jonka kääntöpuolena on kosketuksen epävakaus ja *toisenvaraisuus*: toteutuminen aina toisen/toisten/toiseuden kautta. Filosofi-teatteriohjaaja Esa Kirkkopelto liittää kosketukseen myös sen puutteen tavalla, jossa siitä tulee – pelkän negaation sijaan – keskeinen osapuoli. Ruumis ”kosketuksen kantajana” ilmaisee yhtäikaa lupausta kosketuksen paluusta ja sen puutteesta. Tällaisessa ”välitilassa ja välityksessä – olemme kosketuksen piirissä, *kosketuksissa*”.¹³⁴

”Kosketuksen piiri” ilmaisee mielestäni hyvin myös televisuaalisen välitilan ja sen yhteydessä esiin tulevan subjektiivisuuden luonnetta. Skriinisuhteissa välitilallinen minuus ja siihen kytkeytyvä kosketus asettuvat tilanteeseen, jota voi ajatella televisuaalisen toisenvaraisuuden ja monikollisuuden lähtökohdaksi. Ristiriitainen minuus/subjekti tuottaa moniselitteisen kosketuksen – ja kokemuksen. Näen yhteyden välitilalliseen kokemukseen taiteilija-tutkija Mika Elon ajatuksessa mediavälitteisestä kosketuksesta, jonka yhteydessä voidaan puhua aistikokemuksen *huokoistumisesta*. Huokoistuminen johtaa ”herkistymiseen omaa ja vierasta, tuttua ja tuntematonta erottavia rajoja kohtaan”.¹³⁵

*

Vaihtelevat näkemykset fenomenologisesta subjektista/subjektiivisuudesta ilmaisevat mielestäni yhtäältä käsitteisiin sisäänrakentunutta epävakautta, ja toisaalta myös murrosta itse minäkuvassa. Tämän voi yleisellä tasolla nähdä heijastelevan sisäisenä pidettyjen ilmiöiden muuttumisesta pois pelkästä sisäisyydestä. Televisuaalisen välitilan kannalta fenomenologisiin teemoihin sisältyvät käsitteelliset ja tulkinnalliset moniselitteisyydet vain tukevat ja taustoittavat välitilallisuuden ideaa, jossa minuus muodostuu ristiriitaisia samanaikaisuuksia ilmentävässä prosessissa.

Televisuaalisen välitilan idea linkittyy fenomenologiaan erityisesti intersubjektiivisia ja välittyvyyttä ilmaisevien teemojen kautta. Silloin se asettuu taajuuksille, joilla minuutta lähestytään tilallisuuden, kuten mediasfäärin kokonaisvaruuden kautta. Tätä tilallista merkitystä tukee myös *mediafenomenologinen* näkökulma, jonka mukaan media voidaan kokea ihmisen elämän ympäristönä.¹³⁶ Eletty tila heijastelee monen tyyppisiä ambivalentteja kosketuksia, joita myös skriinisuhteet aktivoivat.

¹³¹ Ks. mm. Hotanen 2010, 134–148; Merleau-Ponty 1968; Merleau-Ponty 2012/1964, 422–423; Santanen 2014, 195–257.

¹³² Kokoelman kirjoittajat: Mika Elo, Juho Hotanen, Maiju Loukola, Laura Gröndahl, Esa Kirkkopelto, Marja-Liisa Honkasalo, Harri Laakso ja Sami Santanen.

¹³³ Ks. Elo 2014, 149; Santanen 2014, 233.

¹³⁴ Kirkkopelto 2014, 107–108.

¹³⁵ Elo 2014, 21.

¹³⁶ Hansen 2006, 300; Puro 2012, 48.

2. Voiko erillisyyys hävitä?

Näkemys minuuden epävakaudesta synnyttää uuden, äärimmäisen kysymyksen: voiko subjektin ja objektin välinen raja ja niiden keskinäinen erillisyyys hävitä kokonaan? Mikä on silloin minuuks ilman vastakohtaansa ja vastavoimaansa? Tällaiseen pohdintaan johdattaa ympäristöestetiikkaa teoretisoinut Arnold Berleant. Hänen mukaansa me emme ole vain suhteessa paikkaan; me suoraan yhdistymme siihen. Minuudesta tulee tällöin ympäristön osa, joka kuitenkin toimii samassa dynaamisessa sykkeessä ympäristön elementtien kanssa.¹³⁷ Berleant sanoo: ”Kun me kävelemme katua pitkin, ovat alati vaihtuvat fasadit rakennusten reaktioita meidän positiomme vaihteluun.”¹³⁸

Näin ympäristö muotoutuu ja *hengittää* minuuden kanssa samaan tahtiin. Jaettu dynaaminen syke takaa sen, että yhdistyessään itseään suurempaan kokonaisuuteen minuuks ei kuitenkaan katoa tai häviä anonyymiyteen. Päinvastoin, ihmisen ja ympäristön välille syntyy kokemuksellisen tilan kytkös, jolloin tiloista ja paikoista tulee ”mahdollisuuksia vapauteen, liikkeeseen ja kontaktiin kaukaisen kosmoksen kanssa”.¹³⁹ Berleantin näkemystä olisi helppo syyttää liiasta yksinkertaistamisesta tai jopa pyrkimyksestä panteismia muistuttavaan ristiriidattomaan harmoniaan ja idealistiseen ykseyteen. Silti, vaikka subjekti-objekti-raja Berleantin maailmassa haihtuu hahmottomuuteen, elämyksiä kokeva minuuks ei. Se elää Berleantin mukaan yhteensulautuneessa, mutta dynaamisessa prosessissa ympäristönsä kanssa. Ympäristö ei vain sulauta kokijan minuutta itseensä, vaan myös *osallistaa* sen. Ympäristön ja kokijan vastavuoroisessa osallistamisessa keskinäinen erillisyyks ja jako voivat vaikuttaa häviävän olemattomiin. Televisuaalisen välitilan näkökulmasta kuitenkin juuri se olisi ongelmallista, koska tietynasteisena aina jäljelle jäävä eroavuus on myös välitilallisia prosesseja dynamisoiva keskeinen tekijä.¹⁴⁰ Berleantin ajattelua voi tässä tulkita silti toisinkin; esimerkiksi niin, että osallistuja on pelkkään sulautujaan nähden aina aktiivisempi ja suhteiden dynaamiikkaa tuottava ja liikkeelle laukeava tekijä, ja jo sen vuoksi erottuvampi.

Berleantin teoria avaa joka tapauksessa joitakin kiinnostavia lähtökohtia. Subjektiivisesta kokemuksesta tulee rajan hävitessä kaksisuuntaisen jatkumon solmukohta, jonka kautta minuuks ja ympäristö liukuvat toistensa alueille. Tässä Berleantin teoria luo yhteyden myös McLuhanin tematiikkaan median ja ihmisen välisistä laajentumissuhteista. Ihmisruumiin laajentumat, joita voidaan pitää eräänlaisina proteeseina, ovat taipuvaisia samalla paradoksaalisesti *amputoimaan* juuri niitä samoja ruumiin osia, elimiä tai ominaisuuksia, joista ne ovat lähtöisin; esimerkiksi jalkojen ollessa taipuvaisia surkastumaan, kun niiden toiminta voidaan korvata pyörillä.¹⁴¹ Myös sähköiset mediumit on mahdollista mieltää kuuluvaksi tällaisten lähtökohtiaan surkastuttavien laajentumien joukkoon. Katoaako silloin sähköisen mediateknologian myötä ih-

137 Berleant 1992, 150.

138 Emt., 151. (Oma käännös.)

139 Berleant 1992, 153. (Oma käännös.)

140 Viitataan mm. alalukuihin *Intensiivinen ero* (sivut 68–70) sekä *Intensiivinen skriini* (sivut 70–73).

141 McLuhan 1984/1964, 64, 142.

misruumiin ja –mielen tuottamasta kombinaatiosta jotain keskeistä? Ja onko sillä merkitystä kumpaan suuntaan – minuudesta maailman, vai maailmasta minuuden suuntaan – laajenemisen ja amputoitumisen ristiriitainen vastavuoroisuus lopulta tapahtuu? Berleantin hahmottelussa suunnalla ei tunnu erityisesti olevan väliä. Kun hän samalla kuitenkin painottaa *objektivoimnin*¹⁴² mahdolltomuutta koetussa ympäristössä, herättää se televisuaalisen välitilan kannalta kaksi olennaista jatkokysymystä: 1) Jos subjekti–objekti-raja häviää kokonaan, katoaako samalla myös suhteita ja niiden välistä voiman vaihtelua ja liikettä tuottava ristiriitaisuus? 2) Eikö objekti-käsitteen häivyttäminen viime kädessä vain vahvista ihmiskeskeisyyttä?

Raja vaikuttaakin samaan aikaan sekä puoltavan että torjuvan subjektiivisen minuuden keskiötä. Puhtaan optisen representaation kaltaisena se kannustaa minuutta sulkeutumaan ”sisäisyyteensä” ja berleantilaisessa hengessä se taas luopuu sisäisyydestä niin tehokkaasti, että subjektin ja objektin välinen lataus laimentuu lähes olemattomiin. Berleantilaisen aselman mukainen objektivoimnin totaalinen katoaminen tuo mieleen väistämättä sen, että objektin vastavoimana pidetty subjekti ei välttämättä häviäkään objektin mukana; objektin poissaolon myötä se voi jopa korostua entisestään.

Tässä piilee ihmiskeskeisyyteen kiertyvää problematiikkaa. Vaikka totaalisen rajattomuuden idea ehkä pyrkiikin vapauden ja liikkuvuuden lisääntymiseen, korostuu siinä helposti vapautuneen *ihmisen* rajattomuus.

Tähän kytkeytyy ajatus, jonka mukaan myös ei-elollisilla, objekteina pidetyillä elementeillä voi nähdä olevan aktiivisia, tilaa, elämyksiä ja kokemuksia tuottavia rooleja.¹⁴³ Viitataan tällä muun muassa keskusteluun *esineiden internetistä*, jossa erilaiset tekniset laitteet pyrkivät tietoverkkojen välityksellä toimimaan aiempaa itsenäisemmin ja aktiivisemmin. Televisuaalisessa välitilassa ei-elollisten objektien merkitys avautuu myös ontologisena, ei pelkästään teknologisena. Tavalla, jossa teknologia voidaan nähdä keskeisenä filosofisena lähtökohtana.¹⁴⁴

Televisuaalisen välitilan kannalta ei lopulta ole kyse pelkästään subjektin ja objektin välisestä erosta, vaan aina jonkinasteisesti säilyvästä erosta *minkä tahansa* ilmenemismuodon tai –tavan kanssa. Nimeämällä käsitteet subjekti ja objekti saatetaan samalla myös vahvistaa ihmiskeskeistä asennetta.

3. Intensiivinen ero

Yksittäisen katsojan/käyttäjän suhteessa televisuaaliseen skriiniin osapuolten välinen ero ilmenee pienimmässä ja yksinkertaisimmassa muodossaan. Omasa yksityisyydessään nettiä selailevan tai tv-kanavilla pujottelevan henkilön sähköisesti väreilevä maailma rajautuu vain hänen itsensä ja valaistun skriinin väliseen läheiseen, jopa intiimiin kontaktiin. Yksittäisessä kohtaamisessa ovat silti jo olemassa monimutkaisempaa suhdemaailmaa synnyttävät tekijät. Up-

142 Berleant 1992, 154. Berleantin ilmaisu englanniksi ”— environment cannot be *objectified*.”

143 Ks. Kirkkopelto 2014a, 309–326 ja Kokkonen 2014, 179–210.

144 Kuten esimerkiksi postfenomenologisessa tai posthumanistisessa ajattelussa (ks. sivut 98–101).

poutunut ja emotioiden latauttama skriinisuhdekin sisältää aina jonkinasteisen etäisyyden ja välimatkan: välittävän kuvapinnan.

Pinnan tuottama ero ei filosofisessa mielessä välttämättä kuitenkaan merkitse totaalista etäisyyttä ja vierautta. Deleuze kysyykin: ”[E]ikö ero ole pikemminkin *ainoa* äärimmäisyys, läsnäolon ja tarkkuuden *ainoa* hetki?”¹⁴⁵ Toisin sanoen, asiat ja ilmiöt, joihin *ei* sisältyisi eroa, *eivät* olisi äärimmäisiä, läsnäolevia tai tarkkoja. Tällöin yhtenäisyys ja läheisyys olisivatkin vain vaikutelmaa. Eron käsitteeseen kytkeytyy usein negatiivinen sävy, joka viittaa jonkinlaisessa *häiriötilassa* olevaan, eheyttämistä edellyttävään asiointilaan. Tätä käsitystä uhmaten Deleuzen kysymys alkaakin saada merkitystä, jossa itse häiriötila voi ilmaista jotain olennaista. Ja vielä pidemmälle viedysti: häiriötila ei ole vain olenainen, vaan myös *ainoa* läsnäoloa ja tarkkuutta ilmentävä asia.

Ilman eron tuottamaa osapuolten keskinäistä välisyyttä, ei ole myöskään asioiden välisiä suhteita. Erillisyys on tae suhteelle ylipäänsä. Tässä mielessä ero on potentiaalisesti aktiivinen, koska se hakeutuu ja suuntautuu suhteisiin. Erossa olevat asiat voivat etäännyä toisistaan, mutta silti ne pyrkivät myös toisiinsa – vaikka toista ei koskaan täysin saavuttaisikaan. Viime kädessä juuri lopullinen saavuttamattomuus synnyttää ja laukaisee myös televisuaalisen toimijan ja välitilan tuottamaa liikettä.

Deleuzen ero on toistuvaa, mutta se ei kuitenkaan ole pelkän *samankaltaisuuden* toistoa, joka aina palautuisi aiempaan identtisesti. Ero kyllä toteutuu yhä uudestaan, mutta eräänlaisessa varioituvassa kokonaisuudessa, jossa muistutavuus on aina jollain tavalla muuttunutta.¹⁴⁶

Sitä havainnollistaa myös Merleau-Pontyn hansikasvertaus, joka ilmaisee *kääntömyyden* elettä. Hansikkaan sormen pään nurinkäännetty laskos merkitsee sisä- ja ulkopuolen keskinäistä kääntömyyttä, mutta ei niiden palautumista toisiinsa.¹⁴⁷ Kumpikin puoli koskettaa, mutta tulee samalla kosketetuksi.¹⁴⁸ Molemmat ovat myös äärimmäisen lähellä toisiaan, ja erottamattomissa toisistaan, mutta niiden väliin jää silti vielä jokin – vaikka sitten mikroskooppinenkin – etäisyys. Toinen ei ole täysin toinen, vaikka se kuitenkin edellyttää toisen. Merleau-Pontyn ajattelussa tämä ilmenee tavalla, jossa ”kosketan toista toisen läpi”.¹⁴⁹

Eron tuottaman häiriötilan kääntömyys muuttuuakin kiehtovaksi mahdollisuudeksi; voimme tavoittaa jotain epäsuorasti, kiertoteitse, toisen puolen *kautta*. Tällöin ehdottomien vastakohtaisuuksien, kuten sisäpuolen ja ulkopuolen, toiseutta torjuvan eron vaikutus vähenee ja sen sijaan kääntömyyteen taipuvainen ero alkaa tuottaa uudenlaista *intensiteettiä*. Deleuzeläisessä kontekstissa käsitteitä, muotoutumisia ja liikkeitä määrittelevät juuri ilmenemismaailmaan kietoutuvat intensiiviset prosessit.¹⁵⁰ Intensiivisyys syntyy ilmiöiden ja asioiden välillä vaihtelevan heilumisen (oskillaation) dynamiikasta, joka mahdollistuu *vasten* rajapintoja. Deleuzeläinen filosofia korostaakin siksi rajan olennaista merkitystä. Rajapinnoilla tapahtuva intensiivisyys on yhtäältä marginaalisen,

145 Deleuze 2011/1968, 36. (Oma käännös ja kursivointi.)

146 Emt., 374–375.

147 Merleau-Ponty 1968, 263; Santanen 2014, 208; Loukola 2014, 135.

148 Santanen 2014, 209.

149 Merleau-Ponty 1968, 263. (Oma käännös.)

150 DeLanda 2002, 51; Deleuze & Guattari 2013/1987, 3; Deleuze 1992a, 24.

epätavallisen ja poikkevan häilyvää aluetta, tuloillaan tai häipymäisillään olevaa; toisaalta rajalla ilmenevä positio on dynaaminen, se voi muuttua ja kääntyä kummalle puolelle rajaa tahansa.¹⁵¹ Siksi se on myös kääntövyvyyden potentiaalia synnyttävää.

Ambivalentti kääntövyvyys, intensiteettiä tuottava molemminpuolisuus, on tekijä, joka perustelee myös televisuaalisen välitilan rajapintojen säilymisen, muutoksenalaisina ja rakoilevina, mutta silti välttämättöminä.

4. Intensiivinen skriini

Television, tietokoneen tai älypuhelimien skriinin litteys on televisuaalisen ulottuvuuden kääntövyvyyttä ilmaiseva raja-alue, katsojan ja katsotun erottava vyöhyke, jossa ero samalla synnyttää lähestymisen liikettä. Liike voi olla hajamielistä, mutta kääntövyvyyden prosessissa silti keskittynyttä ja tavoitteellista. Kun katsoja on skriinin läheisyydessä, sen väreilevä valo on toisaalta puoleensavetävää ja kutsuvaa, monenlaisiin katseisiin, vilkuiluihin, silmäilyihin ja tarkasteluihin yllyttävää, ja toisaalta tuo samainen pinta toimii lasinkaltaisena, läpinäkyvänä, mutta kovana, väistämättä erottavana kalvonohuena levynä, jota fyysinen ruumis ei voi läpäistä. Houkutus ja torjunta ilmenevät samassa tasossa. Skriini on yhtäaikaa litteä ja syvyydellinen pinta, joka luo ristiriitaisia tilakokemuksia ja ohjaa uudelleenarvioimaan myös televisuaalisessa ulottuvuudessa toimivan minuuden suhdetta erillisyyksistä syntyviin etäntymisiin ja lähentymisiin. Tässä näen yhteyden Weberin ajatukseen: ”— [T]elevisio *ylittää* etäisyyden ja eron, mutta se kykenee siihen vain, koska se myös itse *tulee* eroksi”.¹⁵²

Eroksi televisuaalisessa ulottuvuudessa tulee tällöin niin yksittäinen medium, yksittäisen mediumin ja katsojan välinen suhde kuin mediumien ja katsojien muodostama kokonaistilakin. Kaikki osatekijät ilmentävät samanlaista ”häiriötilojen” olemusta, joka voi ilmetä eri tavoilla ja eri asteisina; esimerkiksi kiinnostuksen ja innostuksen hetkittäisinä heräämisinä ja häipymisinä sekä huomiopisteen yhtäkkisinä vaihteluina. Tietty tapahtuma skriinin äärellä voi vetää hetkellisesti puoleensa muita enemmän, luoden intensiivisen tiivistymän; kunnes intensiteetti laimenee tai jokin toinen tilanne/asia vie televisuaalisen huomion toisaalle. Kaukosäätimen avulla tapahtuva kanavahyppely tai netin assosioiva ja mielijohteiden mukaan poukkoileva selailu ovat tästä tyypillisiä esimerkkejä. Tapahtumien ketju saa impulssinsa ja etenemissuuntansa kulloisenkin tilanteen intensiteetin asteesta, eikä se tällöin etene lineaarisesti.

Intensiteetin tiivistymiä ja laimentumia voi skriinien vaikutuspiirissä olla monen tyyppisiä. Joskus ne liittyvät selkeään ja näkyvään eleeseen, kanavan tai mediumin vaihtoon, mutta myös yksittäisen tapahtuman ja mediahetken sisällä voi jännitteisyyden ja latautuneisuuden voimakkuus vaihdella, joskus lähes huomaamattomasti. Hyvin hienovaraiset nyanssit, kuten pienet silmänliikkeet, vaimeat tuntemukset tai epämääräiset aavistukset ilmaisevat vaihtelun pieni-eleisyyttä.

¹⁵¹ Deleuze & Guattari 2013/1987, 286–288, 291–294.

¹⁵² Weber 2006, 116. (Oma käännös.)

Katsojan/käyttäjän/kokijan suhde skriiniin synnyttää myös kysymyksiä *kosketuksesta* ja sen luonteesta. Voidaanko kohtaamisessa sanoa ylipäänsä olevan mukana jonkinlainen kosketus? Jos voidaan, niin minkälainen tuo kosketus on luonteeltaan? Mitä *touch screeniä* näpelöivä minuus lopulta sormenpäällään oikein koskettaa, ja mitä ei? Onko kyseessä jokin muu kuin ruumiillinen kosketus?

Yhteiskunnallisesti tai ideologisesti sävyttynyt mediakritiikki on epäillyt televisuaalisuuden kykyä läheisyyteen ja korostanut siihen liittyvää vieraantuneisuutta. Tätä kritiikkiä hämmentää nykyisen sähköisen median laajalle levinnyt käyttö- ja tapakulttuuri yhteisöllisine ja sosiaalisine suhteineen, joka tuntuu jo vakiintuneelta. Ihmisten mukana kulkevien älypuhelimien, kepeiden tietokoneiden ja tablettien myötä kytkeytyminen mediatilaan kuuluu jo arjen normaaliin olemiseen. Vieraantuneisuudesta vaikuttaa tulleen kovin tutunomaista. Mediatilan nopea muuttuminen sosiaalisen kanssakäymisen ympäristöksi on monimutkaistanut minuuden ja skriinin välisen kosketuksen merkitystä.

Mika Elon mukaan mediateknologian myötä käsitys kosketuksesta vastustaa määrittely-yrityksiä.¹⁵³ Kosketus on moniselitteisempi, eikä suoraan vastaa ruumiillista ihokontaktia. Se on kokonaisvaltainen tavalla, joka ”ylittää taktiillisen maailman; kosketus on enemmän kuin tuntoaisti”.¹⁵⁴ Sillä on myös syvyttä näkyessään muun muassa liikuttumisen tai muiden vaikuttavien emotionoiden yhteydessä.¹⁵⁵ Elo tuo esiin ajatuksen ”hienotuntoisesta teknohiipiästä” jonka ytimessä on katkos tai erottava väli. Tällöin kosketus rakentuisi lopulta juuri tästä välistä käsin.¹⁵⁶

Näin skriinin ja kosketuksen välinen suhde ilmentää niin deleuzeläisestä erosta, fenomenologisesta kääntyvyydestä, haptisesta visuaalisuudesta kuin välitilallisuudesta kumpuavia teemoja, mutta kiertyy silti edelleen kysymykseen näkemisestä ja katsomisesta. Laura U. Marks in esiin tuoman käsitteen mukainen *elokuvan iho* välittää muitakin aistimuksia kuin vain katsetta; aistimuksia, jotka voidaan mieltää kosketuksina. Ne toteutuvat usein henkilökohtaisten muistojen ja muistin välityksellä, epäsuorasti ja kiertoteitse, mitä tapahtuu esimerkiksi poeettisen elokuvan kohdalla. Marks in mukaan tällöin aktivoituvat ja vahvistuvat myös muut aistit kuin vain maailman jäsentämistämme tavalisesti dominoiva näkö. Eräänä keinona pyrkiä tähän on vähentää näköaistin hallintaa ja tehdä kuvatuista kohteista tarkoituksellisen epäselviä tai rakeisia, katseen kautta tapahtuvalle tulkinnalle vaikeasti tunnistettavia.¹⁵⁷ Vaikka näkö edelleen on keskeinen aisti skriinin kautta tapahtuvassa ilmaisussa, viittaa Marks toisenlaisen katsomiseen, sellaiseen, jossa kuvan pintaa kosketellaan ikään kuin silmien iholla.¹⁵⁸ Tällöin voi ajatella kahden epätavanomaisen ihon – silmien ja elokuvan – koskettavan toisiaan.

153 Elo 2014, 134.

154 Emt., 135.

155 Elo 2014, 135.

156 Emt., 152.

157 Marks 2000, 127–242.

158 Marks 2000, 127.

Marksin ajattelua tukee elokuva- ja mediateoreetikko Vivian Sobchack, jonka mukaan elokuva ei ole illuusio, vaan siinä ruumillistuu katsojan olemassaolo sekä kokemus.¹⁵⁹ Sobchackin mielestä elokuva on erityisen aistimuksellista ja Merleau-Pontyn viitaten ”kokemuksen ilmaisemista kokemuksella”.¹⁶⁰ Koe-tun ja kosketuksen välinen yhteys on ilmeinen.

Koskettaminen – ylipäänsä, mutta erityisesti televisuaalisten skriinien kohdalla – ei kuitenkaan ole yksiselitteistä ja aina suoraviivaisesti aistittua. Se liittyy katkokseen, jossa Sami Santasen mukaan piilee Merleau-Pontyn esiin tuoma paradoksaalisuus: ”Koskettavan ja kosketetun kytkös sijoittuu -- *koskemattomaan* --.”¹⁶¹ Kosketuksessa on mukana rakenteellisesti negatiivinen elementti.¹⁶²

Siirrettynä televisuaalisen välitilallisuuteen, miellän negatiivisen elementin käsitteellisenä kääntöpuolena, jolloin asioilla ja ilmiöillä on aina erottamaton kytkös toiseen puoleensa, toiseuteensa. Esimerkkinä varjo, jota ilman valo ei tule näkyviin tai magnetismissa ilmenevä positiivisen ja negatiivisen välinen varaus. Tällaisessa suhteessa kääntöpuolet ovat toistensa edellytys, mutta silti ne pitävät, erottamattomuudesta huolimatta aina tietyn välimatkan toisiinsa. Syntyy katkos, joka on joskus tuskin havaittava. Televisuaalisen välitilan eri osapuolet, tekijyys, katsojuus, minuus ilmentävät tätä katkosta niin, että suhteisiin liittyvä – aina jossain määrin säilyvä – etäisyys aktivoi myös jatkuvaa liikkettä ja muotoutumista. Kun jotain kohti pyrkivä kosketus ei koskaan saavuta maaliaan täydellisesti, on itse pyrkiminen, liike, silloin keskeisintä. Tämä tuottaa yhtäikäisen lähestymisen ja etääntymisen rytmikan, joka näkyy erityisen selkeästi erilaisissa skriinisuhteissa. Skriini ilmentää kosketukseen kuuluvaa koskettamattomuutta. Se ei kuitenkaan merkitse yksioikaisesti vain negatiivista saavuttamattomuutta, vaan tuottaa välitilallisia suhteita heijastelevan, arki-kokemukseen verrattuna erilaisen ja rinnakkaisen sfäärin.

Rinnakkainen sfääri viittaa myös käsitteelliseen näkymättömyyteen ja ai-neettomuuteen, joka muistuttaa esimerkiksi musiikin vaikutusta emotioihimme. Musiikillisissa rakenteissa katkosta voisi ajatella äänten välisinä taukoina, jotka ovat kokonaisrytmikan kannalta välttämättömiä. Tällöin kuuluva ääni ja sen negaationa toteutuva tauko ilmentävät yhdessä kääntöpuolten ristiriitaisuutta, joka on myös energistä. Televisuaalisen välitilan kosketuksen voi nähdä toteutuvan juuri tämän tyyppisessä näkymätöntä energiaa luovassa voimakentässä.

Samaa ilmaisee mielestäni kuvataiteilijoiden Tommi Grönlundin ja Petteri Nisosen installatioteos *Levitaatio*. Teoksen alhaalta- ja ylhäältäpäin vajereihin kiinnitetyt metalliset magneetit synnyttävät metallipalasten välille magneettikentän, joka pitää niitä paikoillaan ja luo niiden välille tilallisen jännitteen, jolloin installaation vaikuttavin voima ei ole näkyvä. Fyysisten kappaleiden välissä olevaa tilaa ei voi havaita rakenteina tai muotoina. Siksi teos tuntuu ikäänkuin

159 Sobchack 1992; Marks 2000, 149.

160 Sobchack 1992, 3. (Oma käännös.)

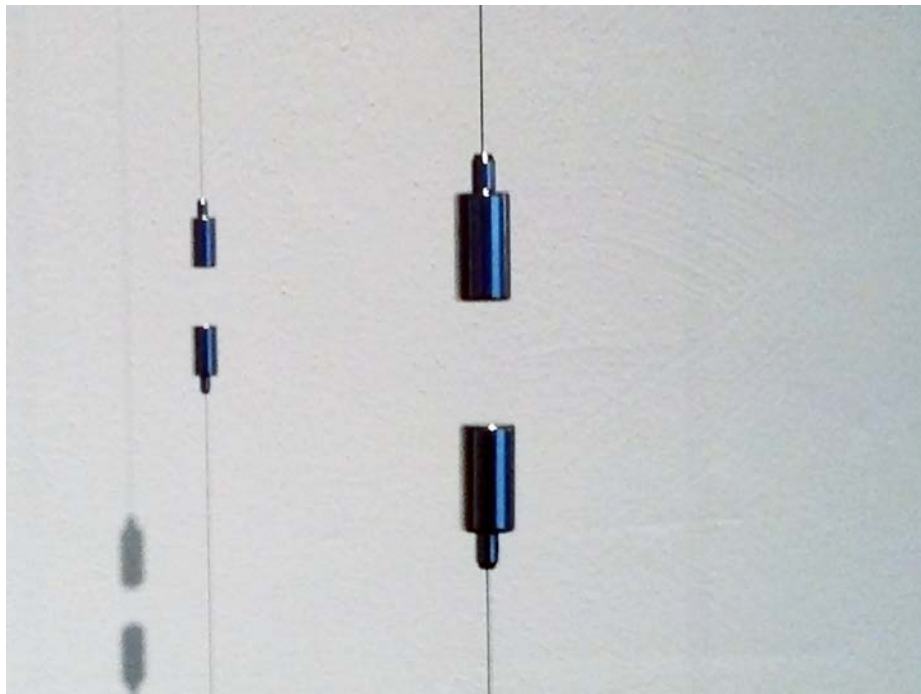
161 Santanen 2014, 214.

162 Emt., 214.

leijuvan (levitoivan) ilmassa. Sen latautuneisuus on aineetonta, samalla kun magneettien välinen kosketus on selkeästi tuntuva.

Näköaistisessa epäkonkretiassaan teos kuvaa mielestäni havainnollisesti myös televisuaalista välitilaa ja siinä ilmeneviä minuuksien, skriinien ja kaikkien mediatilaan osallistuvien tahojen välisiä suhteita.

HORISONTTI 1
*Kohti
televisuaalista
välitilaa*



Kuva 1. Yksityiskohta teoksesta *Levitaatio*.

Televisuaalisen välitilan viitepisteitä

Tätä osiota edeltävät teemat rakentavat asetelmaa, jossa televisuaalisen välitilallisuuden syntyminen viittaa monenkeskiseen ja samanaikaiseen tapahtumiseen. Silloin välitila ei ole vain yksittäinen ilmiö jossain tiettyssä ajassa ja paikassa, vaan ikään kuin laava ja monimutkainen deleuzeläinen rihmasto, jonne on useampia rinnakkaisia sisääntuloväyliä. Siinä hengessä tuon tässä osiossa esiin eri suunnilta avautuvia tulokulmia, joiden kautta pyrin saamaan näkyviin välitilallisuutta muodostavia tekijöitä.

Välitilallisuus ei näytä tarjoavan yksinkertaisia vastauksia. Toisaalta, ja paradoksaalisesti, juuri se on myös keskeinen edellytys välitilan syntymiselle. Televisuaalinen välitila on välissäolevaa juuri siksi, että se ei asetu selkeästi ja pysyvästi mihinkään, ei sinne eikä tänne. Kääntövyöden tuottama intensiteetti ja eri suuntiin samanaikaisesti vetävät voimat hämärtävät selkeitä identiteettejä.

1. Välitilan lähtökohtia

Välitilallisuuteen viittava pohdinta on akateemisessa tutkimuksessa monesti liittynyt kulttuurisiin siirtymävaiheisiin (kuten rituaalisiin liminaalituloihin), tilapäisyyksiin ja väliaikaisuuksiin joita voi tarkastella monissa eri viitekehyksissä; esimerkiksi julkiseen tilaan liittyvässä esityksellisessä¹⁶³, media-antropologisessa¹⁶⁴ tai sosiokulttuurisessa/urbaanissa¹⁶⁵ merkityksessä. Siirtymää voi siis ilmetä vaikkapa esitystaiteen prosesseissa, ihmisyhteisöjen rituaaleissa tai kaupunkitilaan kuuluvissa, muutosprosessien alaisina olevissa paikoissa.

Välitila on jotain arkirutiinien välissä olevaa; usein tutunomaisen menneen ja kuvitellun tulevan välimaastossa ilmenevää. Jotain, jonka olemus ei vielä ole täysin hahmotettavissa; kuten esimerkiksi rakennustyömaa kaupungin laidalla, jonka tieltä on purettu vanhoja, sijoilleen juurtuneita taloja. Uusi, rakenteilla oleva ympäristö on vasta alkutekijöissään, muotoutumassa toki, mutta hahmo on vielä idullaan, hauraissa mielikuvissa tai arkkitehtien kuvitteellisissa visualisoinneissa. Tällöin itse rakennustyömaa elää välitilassa, menneen ja tulevan välissä.

Minkälainen sitten voisi olla välitila *televisuaalisessa* merkityksessä? Minkälaisen asioiden välissä se sijaitsee?

Televisuaalisen välitilan ei tarvitse merkitä paalutettujen ääripäiden väliin konkreettisesti ja näkyvästi rakentuvaa paikkaa ja sijaintia. Siihen toki linkittyy

¹⁶³ Ks. mm. Schechner 1993, 45–55.

¹⁶⁴ Ks. mm. Sumiala 2010, 58–59.

¹⁶⁵ Ks. mm. Kopomaa 2000, 199–213.

myös konkreettisesti ja mitattavasti jäsenyvän ympäristön vaikutusta – konkreettisia kulttuurisidonnaisia, kulttuurisen ympäristön tuottamia merkkejä, asioita sekä ilmiöitä, kuten tv-ohjelmia, nettisisältöjä, kameroilla taltioituja kuvia ihmisistä erilaisissa tilanteissa ja ympäristöissä. Silti sellainenkaan tila, jonka arkikokemuksessamme miellämme konkreettisesti rakentuvana ja muotoutuvana sekä aistein havaittavana, ei ole aina yksiselitteinen; se voi ilmentää myös aineettomampaa puolta. Aineettomuuden tuntu voi tulla esiin tilan laukaisemissa henkilökohtaisissa tunteissa ja tunnelmissa, tai se voi ilmetä metaforisesti, esimerkiksi vallan symboliikan ilmentäessä valloitettua, omistukseen hankittua ja hyödynnettyä tilaa. Aineettomia tilakokemuksia saatetaan tulkita jopa mystisesti, kuten uskonnollisissa taivas- ja helveti-kuvastoissa. Myös televisuaalisen maiseman miljööt, esimerkiksi yltäkyläisyydessään ylitsevuotavat viihde-estraadit tai virtaviivaiset, elämän raadollisista jäljistä vapaat, tyylipuhutaat mutta kliiniset tv-ohjelmien ”sisustukset”, ovat osaltaan symbolisia ja kuvitteellisia. Vaikka televisuaalinen välitilallisuus ei kuulu fantasian piiriin, on sillä silti jonkinlainen kytkös imaginaariseen, erityisesti mediatilan sisältöihin kytkeytyvien miellejohdteiden ja assosiaatioiden kautta.

Tilallisten merkitysten kytkennät ovat moninaisia ja siksi televisuaalinen välitila keskusteleekin aina eri tavalla kunkin kokijuspisteen ja tulkinnan kanssa.

*

Laajimmassa merkityksessään televisuaalinen välitilallisuus ei kuitenkaan sitoudu yksittäiseen subjektiiviseen havaitsijaan, tulkitsijaan tai kokijaan, mikä on televisuaalisen välitilan muodostumisen kannalta keskeinen ja väistämätön piirre. Tieto- ja lähetysverkkojen kautta eteemme päivittäin avautuva mediatila on monella tavalla jaettua silloin, kun se liittyy sisältöjensä ja toimintojensa kautta yhteisöjen tapakulttuuriin, niiden merkkeihin, kuvastoihin ja koodistoihin. Myös kulttuurisen muistin¹⁶⁶ myötä kollektiivisuuden idea on ollut televisuaalisuuden tarkastelussa mukana. Välitilallisessa merkityksessään mediasfääri ei silti ilmene yksiselitteisesti kollektiivisena. Posthumanististen ja deleuzeläisten tulokulmien myötä yksilön käsite virittyy sellaiselle taajuudelle, jossa kokemus ja kokeminen asemoituvat jo lähtökohtaisesti erilaisiin väleihin. Samantyyppisesti kuin Samuel Weberin ajatus television katsojasta, joka ei katso tv-ohjelmaa, vaan itse mediaa tai moniselitteistä katsomista; katsomisen tilannetta, jonka keskiössä ei ole enää katsojan henkilökohtainen minuus. Televisuaalinen välitilallisuus aktivoituu minäkeskisyydestä poispäin suuntautuneena ja asettuu virtauksenomaisen muotoutumisen tilaan eri osapuolten välille. Tällainen asemoituminen ei kuitenkaan irrottaudu mistään osapuolesta täysin. Otteet ja kontaktipinnat vain toisinaan heikkenevät – vahvistuakseen taas uudestaan. Välitilallisuus syntyy juuri tästä voimakkuuksien vaihtelusta. Televisuaalinen välitila on sekä välittävää/välittyvää että välin synnyttämää ja aktivoimaa.

166 Ks. Elfving & Pajala 2011, 19, 23; Pajala 2011, 163–187.

2. Intermediaalisuus ja aura

Kytkeytyessään mediasfääriin televisuaalinen välitila ilmentää *intermediaalisuutta* eli medioidenvälisyyttä. Intermediaalisuuden käsitettä käytetään monessa merkityksessä. Esimerkiksi mediatutkimuksen tiedonvälityksellisesti painotunut näkökulma puhuu siitä jossain määrin toisentyyppisessä mielessä kuin vaikkapa taide- ja tekijälähtöinen tutkimus. Tiedonvälityksen huomion kohteena on erityisesti mediavälineiden keskinäinen vuorovaikutus, jossa sisällöt ja muodot liikkuvat välineistä toisiin ja tulevat samalla muokatuiksi ja tulkituiksi.¹⁶⁷ Sisällöt ovat sen tyyppisessä tarkastelussa usein painottuneet journalistisesti ja muodot käsitetään esteettisinä elementteinä.

Intermediaalisuuden ohella puhutaan myös *multimediaalisuudesta* ja *transmediaalisuudesta*. Rajaa niiden välillä ei aina mielletä tarkkana ja siksi niiden merkitykset saattavat joskus myös sekoittua toisiinsa. Tutkija Chiel Kattenbelt erottaa käsitteet toisistaan niin, että multimediaalisuus viittaa tapahtumaan, jossa yhdessä ja samassa objektissa on useita medioita (kuten nettisivu, jossa on sanoja, kuvia ja ääntä), transmediaalisuus taas viittaa siirtymiseen yhdestä mediumista toiseen mediumiin (kuten romaanin tarinan siirtyessä elokuvaksi),¹⁶⁸ intermediaalisuuden viitatessa mediumien välisiin jaettuihin vuorovaikutussuhteisiin.¹⁶⁹ Näin intermediaalisuus on vuorovaikutuksen ja suhteiden kautta jo lähtökohtaisesti abstraktimpi käsite kuin praktisempaan tai ammattikulttuurisempaan käyttöön linkittyvät multi- ja transmediaalisuus. Vuorovaikutus voi silti jäädä vielä osin yleisellä ja abstraktilla tasolla olevaksi käsitteeksi, mihin Maiju Loukola esitystaiteen yhteydessä viittaa mainitessaan Kattenbeltin (yhdessä tutkija Freda Chapplen kanssa) esittämän näkemyksen esitysten intermediaalisuudesta rajoja pehmentävänä välitilana, jossa tilat, mediat ja todellisuudet sekoittuvat.¹⁷⁰ Loukola suuntaakin huomion intermediaalisen kokemuksen monivivahteisempaan ja herkkätuntoisempaan *mediasensitiiviseen* erityislaatuun,¹⁷¹ ja tuo esiin filosofi Henk Oosterlingin ajatuksen, jonka mukaan mediasensitiivisyys kumpuaa karkeiden vastakohtaisuusjaotteluiden sijaan sellaisesta (välitilallisesta) vuorovaikutteisuudesta, joka syntyy herkkyydestä rekisteröidä ja ottaa huomioon pelkkää todettua vastavuoroisuuden asetelmaa moniulotteisemmin tilanne- ja kontekstikohtaisia sävyjä sekä merkityksiä.¹⁷² Loukola liittää mediasensitiivisyyden myös fenomenologisesti virittyneen ruumiillisuuden kautta tapahtuvaan havaitsemiseen ja aistimiseen.

Televisuaalisessa välitilassa tulkitsen mediasensitiivisyyden käyvän dialogia erityisen vahvasti deleuzeläisen, eron käsitteeseen liittyvän intensiivisyyden

167 Herkman 2005, 83–84.

168 Transmedian käsite nykyajan mediatuotantokulttuurissa viittaa usein saman mediasisällön esille tuloon useamman mediavälineen kautta yhtäkaaisesti, esimerkiksi tarinana, ”jonka yhdestä osasta on tehty tv-sarja, toisesta live-tapahtuma, kolmanesta sarjakuva ja neljännestä roolipeli” (Mike Pohjola 2014).

169 Kattenbelt 2008, 20–21.

170 Loukola 2014, 63; Loukolan lähteenä teos: Chapple, Freda & Kattenbelt, Chiel (toim.) (2006). *Intermediality in Theater and Performance*. Amsterdam/New York: FIRT/IFRT Theatre and Intermediality Working Group (s. 12).

171 Loukola, 14, 106–107, 111–113; Oosterling 2003, 29–46, 30.

172 Loukola, 14, 106; Oosterling 2003, 30, 31.

kanssa. Tällöin välitulallinen intermediaalisuuskaan ei jää pelkäksi ristiriidatoman vuorovaikutussuhteen toteamiseksi, kun se kohdentuu rajapintojen monivaihteiseen, erilaisuuksia huomioon ottavaan valpastuneeseen ja herkistyneeseen tunnusteluun.

Kattenbeltkin tuo esiin ristiriitaisuuden. Hänen mukaansa media ja mediat mit ovat kuitenkin lähempänä eroa ja diversiteettiä kuin yhtenäisyyttä, harmoniaa tai läpinäkyvyyttä. Kattenbelt näkee intermediaalisuuden lopulta välitilana, josta käsin tai jonka sisällä vuorovaikutus toteutuu.¹⁷³

Näin intermediaalisuus ja varsinkin sen mediasensitiivinen tulokulma tulevat lähelle tutkimukseni keskeisiä teemoja, koskettaen erityisesti deleuzeläistä tematiikkaa. Televisuaalisen välitilan kannalta intermediaalisuudessa onkin ennenkaikkea kyse vaihtuvien suhteiden liikkeestä ja liikkeen tuottamasta jännitteisyydestä. Mediasensitiivisyys saa televisuaalisessa välitulassa vielä erityisen omintakeisia sävyjä, kun se kytkeytyy mediasfäärin lähtökohtaiseen levottomuuteen ja fragmentaarisuuteen. Tällöin televisuaalinen hajamielisyyskin voi ilmentää herkkätuntoisuutta näennäisessä kaoottisuudessaan ja pirstaleisuudessaan. Mediasensitiivisen tunnustelun ele omaa mahdollisuuden viitata herkkyyteen aistia ja tunnistaa kiihkeän ylivirittyneen ja samanaikaisuuksia pullollaan olevan mediatilan muuttuvia sävyjä ja tilallisia suhteita sekä niiden ristiriitaisia suhteita. Tällöin myöskään usein meluisina ja päällekkävinä koetut sisällöt eivät yksin määrittele mediasuhteiden luonnetta, vaan monijakoinen (yhden skriinin kautta moneen skriiniin tai moneen skriiniin yhtäikaa suuntautuva) suhde skriineihin voi myös tuottaa herkkyyttä havaita eri sijaintien välistä dynamiikkaa. Välitulallinen merkitys piilee silloin siinä, että sijainnit eivät vaikuta asettuvan koskaan täysin paikoilleen niiden hakiessa ja tunnustellessa alituisesti asemiaan. Siksi televisuaaliset suhteet eivät avaudukaan jyrkkien vastakohtaisuuksien tai dualismien kautta. Myös Deleuze ja Guattari toteavat: ”Aiinoa keino päästä dualismien ulkopuolelle on välissä-olo —.”¹⁷⁴

*

Eräänlaiseen välissä-oloon viittaa mielestäni myös Walter Benjaminin *aura*-käsite, jonka koen ilmentävän mediatilan sekä ihmisen ja mediateknologian välistä sensitiivistä ja tilallista suhdetta, jota silti kokemuksen tasolla on problemaattista sanallistaa. Benjamin toi aura-käsitteen esiin 1930-luvulla tunnetussa artikkelissaan *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*¹⁷⁵. Auran täsmällisestä merkityksestä ei sittemmin olla oltu kovinkaan yksimielisiä. Sanaan liittyy jo lähtökohtaisesti monenlaisia mielikuvia. Yhtäältä se assosioituu hieman ylevään ja spirituaaliseen sädekehään, joka ympäröi ihmiskehon arkikatselle näkymättömänä, toisaalta sen on tulkittu viittaavan eräänlaiseen aitoon läsnäoloon, kuten taideteoksen ainutkertaiseen tässä-ja-nyt-olemukseseen.¹⁷⁶

173 Kattenbelt 2008, 25–26.

174 Deleuze & Guattari 2013/1987, 323. (Oma käänös.)

175 Julkaisuvuosi 1936.

176 Benjamin 1989/1936, 142–148; Koski 2010, 39–45; Elo 2005, 152–173.

Benjamin itsekin soveltaa auran käsitettä monella tapaa, kuten muun muassa historiallisessa ja poliittisessa merkityksessä tai yhteydessä taiteeseen ja luontoon.¹⁷⁷ Luonnossa auran ainutkertaisuus kytkeytyy Benjaminin mukaan *etäisyyteen*. Benjamin käytti esimerkkiä, jossa havaitut etäisyydet ja välimatkat synnyttävät asioille ja ilmiöille välttämättömiä ja perustavaa laatua olevia suhteita: ”Kun tarkastelee -- vuorijonon ääriviivaa sen piirtyessä kohti horisonttia tai puunoksaa, joka heittää varjonsa puun alla loikovan ylle – se on näiden vuorten, tämän oksan auran hengittämistä.”¹⁷⁸

Benjamin näkee teknisen uusintamisen (monistettujen kuvalehtien ja elokuvien) aikakauden, vaikuttaneen auran ja tilallisen etäisyyden häviämiseen tavalla, jossa ”joukkojen halu tuoda esineitä ja asioita tilan ja inhimillisen sisällön suhteen *lähemmäksi*” rappeuttaa auraa.¹⁷⁹ Omassa tulkinnassani juuri nämä Benjaminin ajatukset etäisyyden ja läheisyyden kompleksisuudesta ovat kiinnostavia. Siirrettynä tutkimukseni tematiikkaan, simultaanisen läheisyyden ja etäisyyden ristiriitaisuus viittaa samaan kuin mediasfäärin ja televisuaaliseen välitilan rajatilamaisuus, jossa asiat ja ilmiöt eivät hahmotu selkeiden ja tarkkojen identiteettien kautta.

Vaikka tämän päivän näkökulmasta Benjaminin voi nähdä auran rappiolla viittaavan massamedian loputtomaan virtaan ja sen pinnallistavaan vaikutukseen, on Benjaminin ajattelua tulkittu myös moniselitteisempänä kuin pelkkänä massakulttuurin kritiikkinä. Esimerkiksi Mika Elon mukaan auraa ei välttämättä voi erottaa uusintamisen prosessista, eikä auran rappio olisi sen yksiselitteistä katoamista ”vaan sen näkyväksi tulemista jonakin, joka rakentuu olennaisesti toiston ja toisinnon varaan.”¹⁸⁰ Aura ei Benjaminille merkinnyt välttämättä yksioikoista asettumista ”massamediaa” vastaan ”taideteosten” puolelle.¹⁸¹ Benjamin näkeekin auran olevan ”[t]ilan ja ajan outo kietoutuma: ainutkertainen kaukaisuuden ilmiö niin lähellä kuin se ehkä onkin.”¹⁸²

Miellän itse auran toimivan rinnakkaiskäsitteenä mediasensitiivisyydelle, jolloin aura virittyy suhteessa ympäristöön, tilaan sekä mediasensitiiviseen aistijaan/kokijaan. Välitilallisessa hengessä suhde kaikkiin edellä mainittuihin merkitsee tilallisuuden ja kokijuuden jatkuvaa dialogia, ei niiden välistä jyrkkää jakoa. Auraattisuus aktivoituu tunnustelun ja välittymisen eleissä sisältäen silti myös jännitteen, joka voi ilmetä ristiriitaisena ja jopa outona.

177 Benjamin 1989/1936, 139–167.

178 Emt., 145.

179 Emt., 145.

180 Elo 2005, 164.

181 Emt., 2005, 152–186.

182 Emt., 2005, 152. Mika Elon tulkinnan mukainen suomenkielinen käännösversio. Elo on käyttänyt lähteenään teoksia *Gesammelte Schriften* I/2, 480 sekä suomennettua teosta *Messiaanisen sirpaleita*: Benjamin 1989/1936, 168.

3. Televisuaalinen outous

Elo toteaa, että Benjaminin ”outo” aura ”ei täysin kuulu ilmenevän piiriin”.¹⁸³ Tulkitsen ”ilmenevän” viittaavan lähtökohtaiseen kokemukseen maailmasta sellaisena kuin me ihmiset sen aisteillamme olemme tottuneet havaitsemaan. Outous ei tällöin synny pelkästään käsityskykymme täydellisestä ylittävästä vieraudesta; siinä on mukana vierauden rinnalla samaan aikaan myös jotain tuttua. Outous viriää juuri silloin, kun ollaan hyvin *lähellä* tutunomaista, kun vain pieni totutusta poikkeava nyanssinomainen ele omaa potentiaalin kääntää kokonaisuuden päälle. Siinä piilee auraattisuuteen liittyvä outouden voima, jonka näen viittaavan myös televisuaaliseen välitilaan. Televisuaalista välitilaa taustoittavat filosofiset teemat ilmentävät paljolti liikettä, joka ei koskaan saavuta mitään lopullisesti tai asetu selkeästi määriteltäväksi ja otsikoiduksi. Tällöin esimerkiksi kosketukseen pyrkivä ele jää aina jossain määrin vajaaksi; tai selkeyttä ja vakautta tavoitteleva näkemys hämäräksi. Sellainen kuva maailmasta voi arkikäsitteen kannalta näyttäytyä outona.

Myös Samuel Weber tuo esiin outouden teeman puhuessaan television ”oudosta ratkaisemattomuudesta” (engl. *uncanny undecidability*)¹⁸⁴. Englanninkielisen sanan *uncanny* kautta syntyy yhteys robotiikkaan, jonka alueella tapahtuneen kehitystyön yhteydessä japanilainen tutkija Masahiro Mori loi käsitteen *uncanny valley*¹⁸⁵ (suom. *outo laakso*). Mori tutki robotin ja ihmisen välistä suhdetta ja teki havainnon, jonka mukaan ihmisen suhde robottiin tuli myönteisemmäksi, mitä enemmän se muistutti ihmistä. Kuitenkin, tiettyssä pisteessä, mitä lähemmäksi täydellistä muistuttavuutta päästiin, tapahtui käänne, jolloin myönteisyys jyrkästi muuttui torjunnaksi. Morin tutkimukseen kuuluneen viivadiagrammin nousevassa käyrässä tapahtui yhtäkkinen raju pudotus alaspäin, eräänlaiseen ”laaksoon”. Morin mukaan outous liittyy saman tyyppiseen kokemukseen, joka syntyy tekokäden kanssa. Kun kättä katsoo, se näyttää ensinäkemältä oikealta, mutta kun sitä koskettaa, se tuntuu oudolta ja/tai aavemaiselta (eng. *eerie*).¹⁸⁶

Oudon laakson tyyppistä ilmiötä on yhtäältä hyödynnetty populaarikulttuurin kentällä, esimerkiksi kauhuelokuvien *elävä kuollut* -kuvastossa, ja toisaalta sen voi nähdä myös sävyttäneen virtuaalitodellisuuden merkitykseen liittyvää keskustelua. Käsitteily virtuaalitodellisuudesta on paljolti virittynyt teknologisten ilmenemismuotojen kautta. Tekniset innovaatiot, VR-laseineen ja -visiireineen, ovat olleet keskeisiä elementtejä myös median sekä arjen kulttuurin tuottamisissa käsityksissä. Siihen on lähtökohtaisesti kuulunut ajatus maksimaalisen realistisen muistuttavuuden ja laadun homogeenisyydestä, jonka henki tuottaa ajatuksen: mitä ”oikeamman” näköistä VR on, sen ”onnistuneempaa” ja ”parempaa” se on. Tällaisen fotorealismisuuden viittaavan pyrkimyksen kaupallinen potentiaali ja vetovoimaisuus on toki kiistämätöntä, mutta samalla se tuottaa myös ristiriitaisia kysymyksiä, kuten: onko täydelliseen muistuttavuuteen mahdollista edes päästä? Tai: mitä sitten tapahtuu, jos täydellinen muistuttavuus tavoitetaan?

¹⁸³ Elo 2005, 162.

¹⁸⁴ Weber 1996, 126.

¹⁸⁵ Mori 1970; Wikipedia: *Uncanny valley*.

¹⁸⁶ Emt., 1970.

Tällöin lähestytään jälleen Jean Baudrillardin *simulacraa*, jonka heijastamana voi fotorealismisuudessa nähdä reitin kohti hyperrealismia, ”ylitodellisuuden” äärimmilleen vietyä simulaatiota, joka romahduttaa eletyn ja koetun todellisuuden.¹⁸⁷

Outo laakso avaa kuitenkin mahdollisuuden katsoa asiaa muustakin kuin pelkästään teknologisesta, kaupallisesta tai dystooppisesta näkökulmasta. Tähän viittaa esimerkiksi tutkija Mark B.N. Hansen tuomalla esiin ihmisen ruumiillisen ja aistillisen merkityksen virtuaalisessa kokemuksessa. Hansen ei korosta niinkään VR-sisältöjen visuaalista tarkkuutta ja näköisyyttä, vaan puhuu kinesteettisyyden ja kokonaisvaltaisen aistisuuden puolesta.¹⁸⁸ Toki kosketuksen tai liikkeen ideaa on jo pitkään mediateknologiassa hyödynnettykin, mutta kytkettynä tutkimukselliseen ja filosofiseen kysymykseen outoudesta, asettuvat juuri liike ja aistisuus siihen *väliin*, joka Morin diagrammissa aiheutti shokeeraavan pudotuksen kohti laakson pimeyttä.

Sen sijaan, että outous olisi vain jotain negatiivista ja vältettävää, välitulallinen jäsennostapa avaa mahdollisuuden, jossa outo ja vieras ovat keskeisiä viitepisteitä sijaintien hahmottamisessa. Esimerkiksi Samuel Weberin esiin tuoma televisuaaliseen katsomistilanteeseen kuuluva outo ratkaisemattomuus, joka tuottaa *toisenlaista* näkemistä, paljastaa arkikokemukseen kuuluvan, mutta uudenlaisessa yhteydessä ilmenevän aistimustavan joka on monitasoisesti ja moniselitteisesti itse katsomiseen kietoutuvaa. Se, mitä yksittäinen katsoja näkee, ei ole erotettavissa tekijän tai toisen katsojan kautta tapahtuvasta näkemisestä. Tämä horjuttaa myös paikallisuuden merkitystä. Yksittäisen ja selvärajaisen paikan kyseenalaistuminen ei kuitenkaan merkitse paikallisuuden yksiselitteistä torjuntaa, vaan katsojien/kokijoiden sekä katsomis-/kokemisympäristöjen toisiinsa punoutuvaa sekoittumista. Katsominen toteutuu toisiaan lähellä olevilla, mutta silti erillisillä tasoilla, joita voisi verrata unen ja valheen välimaastoon. Ne jäsentyvät toisin aktivoiden ratkaisemattomuutta. Katsominen ei tällöin ole suoraviivaisesti ja subjektiivisesti aina kulloiseenkin kohteeseen tarkoitushakuisesti kohdistettua, vaan itse katsomisen akti asetuu katsojan lähituntumaan. Tällainen katsominen on toisenlaista, koska sen alkuunsaattajaa ja vastaanottajaa ei voi jyrkästi erottaa toisistaan. Se voi koskettaa samalla hetkellä useampaa, eri etäisyyksillä olevaa sijaintia. Jaettu katsominen muuttaa myös aistimuksen luonnetta. Se on kokonaisvaltaisempaa aistisuutta ja muotoutumista resonoivaa, ei pelkästään tarkkailevaan katseeseen sitoutunutta. Se on rajautunutta ja kohdostuvaa katsetta laajempaa näkemistä.

*

Outous ei siis ole vain eheyttämistä vailla oleva puute, synkkä laakso, joka vaatii täyttämistä ja tasoittamista. Se on välitulallisuutta tuottava elementti. Outous syntyy vierauden ja tutunomaisen rinnakkaisuudesta, välittävästä¹⁸⁹ saman-

¹⁸⁷ Baudrillard 2010/1981.

¹⁸⁸ Hansen 2006, 107–125.

¹⁸⁹ Tässä yhteydessä sanoan *välittää* voi mielestäni liittää sen molemmat merkitykset: välityksen ja huolenpitämisen.

aikaisuudesta, joka ei paikannu mihinkään pysyvästi. Vaikka outous mielletään usein negatiivisesti varautuneeksi käsitteeksi, joka voi aiheuttaa torjuntaa ja epäluuloa, on televisuaalisen välitilan outoudella mahdollisuus aktivoida toisenkinlaisia merkityksiä – erityisesti siksi, että se reflektoi mielestäni hyvin osuvasti nykyihmisen fragmentaarista kokemusmaailmaa ja toimintaympäristöä. Outous on välittävää, koska vieras on aina jollain tavalla kiinni tutussa ja totutussa, vaikka vain seininohuella säikeellä. Silloin voi myös ajatella, että välittävyyden tilassa vieraasta aina jollain tavalla välitetään. Tai sillä on väliä.

4. Etäläsnäoloa

Televisuaalinen outous heijastuu myös kysymykseen *läsnäolosta* sähköisen median ympäristössä. Perinteisen käsityksen mukaan muun muassa tv-ohjelman katsojan ja tekijän roolit on mielletty erillisinä. Mediatilan ja televisuaalisen välitilan skriinien maailmassa tällainen asetelma murenee. Osapuolet ovat tiettyyn pisteeseen asti erillisiä, mutta samalla kytköksissä toisiinsa. Silloin myös läsnäolo on viime kädessä ratkaisematonta.

Mediatilan suhteisiin ja toimintakulttuuriin kuuluva selailevuus ja fragmentaarisuus virittää läsnäolon jo lähtökohtaisesti epävakauden tilaan. Tällöin katsoja/käyttäjä ei yksiselitteisesti ja kaikissa tapauksissa uppoudu televisuaaliin sisältöihin. Mediatilassa ollaan läsnä vaihtelevalla voimakkuudella; joskus keskittyneesti, joskus ei. Ruumillisen läsnäolon kannalta skriini torjuu totaalisesti fyysisen ihokosketuksen tai lähelläolon aistimuksen suhteessa toiseen ihmiseen. Siksi skriinipintojen televisuaalinen maailma tuottaa muun muassa sellaisen käsitteen kuin *etäläsnäolo*.

Mediateoreetikko Lev Manovich pohtii etäläsnäolon – *telepresenssin*¹⁹⁰ – ilmenemistä muun muassa Benjaminin aura-teeman kautta. Hän kyseenalaistaa sellaisen mediakriittisen näkemyksen, jonka mukaan sähköinen mediateknologia osallistuu auran rappioon hävittämällä luonnollisen etäisyyden.¹⁹¹ Tällöin rappio synnyttää vastakohtaisuutta, joka asettaa katseen ja kosketuksen toisistaan erillisiksi. Manovich purkaa tuota vastakohtaisuutta tuomalla esiin etäläsnäoloa muodostavan etäkommunikaation (*telecommunication*) sekä etätoiminnan (*teleaction*) käsitteet. Etätoiminta voi hänen mukaansa olla positiivista esimerkiksi silloin, kun tehdään lääketieteellisiä etäleikkauksia tai vedenalaista tutkimusta pinnalta ohjattavilla laitteilla. Manovich huomioi silti myös etätoiminnan negatiiviset ja aggressiiviset piirteet, kuten pitkän matkan päästä nappia painamalla laukaistut ja kontrolloidut ohjusiskut.¹⁹² Sellaisessa tapauksessa mediateknologian välityksellä tapahtuva koskettaminen voidaan mieltää ikään kuin toiseen kajoamisena, väkivaltaisena vallankäyttönä.

Myös televisuaalisessa välitilassa katseen ja kosketuksen vastakohtaisuus purkautuu osin, mutta, filosofisen viitekehyksensä mukaisesti, se ei toteudu loppuun asti. Sen sijaan vastakohtaisuuksien merkitys muuttuu. Välitilallises-

190 Manovich 2001, 164–167.

191 Emt., 170–175.

192 Emt., 164–170.

sa monitahoisessa liikkeessä eroavuuden jyrkkyys vähenee ja antaa sijaa uudentalaisille kytkennöille: katse voi olla koskettavaa ja kosketus visuaalista; aivan kuten Laura U. Marks in esiin tuomassa haptisessa visuaalisuudessaakin.

Televisuaalisen välitilan etäläsnäolo kuitenkin eroaa Manovichin tulkinnasta jossain määrin, koska se ei määrity ainoastaan subjektiivisesta minuudesta käsin. Siksi henkilökohtaisten motiivien kaltaisesti virittyneet kiihkeät pyrkimykset ja tavoitteet, kuten esimerkiksi äärimmilleen viedyssä manipuloivassa ja aggressiivisessa versiossa, eivät ole välitilallisen etäläsnäolon kannalta keskeisimpiä.

Välitilan aktivoima etäläsnäolo on kuin laaja avaruus, jossa kaikki jo ovat. Ollessaan hajamielisesti ”vain hengailevaa” – se ei ensisijaisesti edes pyri vaikuttamiseen tai kontrolliin. Tämä ei kuitenkaan merkitse pelkkää passivisuutta. Välitilallinen etäläsnäolo on hämmentyneisyydessään ja sijaintien epävakaudessaan aktiivista, koska se deleuzeläisen, loputtomasti lähentyvän ja etäännyvän liikkeen kaltaisesti *suuntautuu* kaiken aikaa kohti jotain, toisinaan vähäeleisesti, toisinaan määrätietoisemmin.

5. Toisenlaiset tilat: heterotopiat ja ei-paikat

Toiseus on käsite, johon liittyvät käsitykset, tulkinnat ja merkitykset ulottuvat tutkimuksellisesti ja kulttuurisesti hyvin laajalle alueelle. Tutkimukseni ei pyri toiseuden syväluotaukseen sinänsä, mutta haluaa tuoda näkyviin siihen liittyvän tilallisen merkityksen televisuaalisen välitilallisuuden kannalta.

Tässä alaluvussa tarkastelen toiseus-tematiikan kanssa keskustelemaa *toisen/toisenlaisen tilan* käsitettä, yhtäältä Michel Foucault’n tekstin ”*Of Other Spaces*”¹⁹³ sekä toisaalta kulttuuriantropologi Marc Augén esiin tuoman *ei-paikka*-teen¹⁹⁴ kautta.

*

Foucault kutsuu toisia/toisenlaisia tiloja heterotopioiksi. Hänen mukaansa heterotopian lähtökohta sijaitsee stabiilin ja paikoilleen juurtuneen elinympäristön luoman maailmankuvan murtumisessa. Maailmankuvan laajentuminen ja muuttuminen on merkinnyt myös sijaintien ja tilallisuuksien uudelleenarviointia.¹⁹⁵

Foucault’n mukaan on olemassa paikkoja, tiloja ja sijainteja, jotka ovat kaikenlaisten paikanmääritysten ulkopuolella, niin reaalisten kuin utopististenkin, ollen absoluuttisesti erilaisia. Ilmaisten jotain muuta kuin reaktioita yhteiskunnan olemassaoleviin rakenteisiin. Juuri ne ovat heterotopioita (*hetero*: toinen, *topos*: paikka).¹⁹⁶

Kulttuurisissa ympäristöissä sijaitessaan, heterotopiat ilmentävät konventionaalisen jokapäiväisyyden ulkopuolisuutta; ne ovat liittyneet muun muassa rituaalisiin tapahtumiin, pyhiin tai kiellettyihin paikkoihin sekä paikkoihin, jotka liittyvät tietynlaisten poikkeus- tai kriisitilanteiden tarpeisiin.¹⁹⁷

193 Foucault 1984/1967.

194 *Ei-paikka* englanniksi *non-place*.

195 Foucault 1984/1967, 2–3.

196 Emt., 3–4.

197 Foucault 1984/1967, 4–8.

Tämän päivän länsimaisessa kulttuurissa heterotopisten ympäristöjen voidaan ajatella olevan esillä toisinaan näkyvästikin, tavalla joka liittyy tavoiteltuun elämäntapaan ja estetiikkaan, eräänlaiseen arjen ylittävään lifestyle-mielikuvaan. Se korostuu muun muassa huvi- ja teemapuistojen ostosparatiisien tai kokonaisten keinokeinoisten kaupunginosien megalomaanisissa fantasiamaailmoissa. Samantyyppisiä ylikorostuneita heterotopisia ideoita ilmentävät mielestäni myös merillä seilaavat risteilyalukset.

Heterotopiat kytkeytyvät silti myös arkitodellisuuteen tavalla, jonka myötä jokapäiväinen tila voi ilmetä toisenlaisena. Foucault puhuu sisäänpääsystä heterotopiaan eräänlaisena illuusiona, joka päästää paikkaan vain kuvittellisella tasolla ja osittain.¹⁹⁸ Tässä näen kytköksen myös televisuaaliseen välitilallisuuteen, jossa asiat, ilmiöt ja sijainnit muotoutuvat osittaisuuden dynamiikassa.

Tulkitsen Foucault'n viittaavan juuri tähän puhuessaan esimerkissään utopioiden ja heterotopioiden välimaastoon sijoittuvasta *peilistä*. Utopioiden ja heterotopioiden väliin asettuu eräänlainen sekoittuneen kokemuksen kohta – peili, joka muistuttaa sekä utopiaa että heterotopiaa. Utopian kaltaisena peili heijastaa eteeni paikan, jota ei todellisuudessa ole olemassa, jossa en oikeasti ole. Heterotopian kaltaisena sillä on edelleen side arkitodellisuuteen sekä ympäristöön kuuluvana esineenä että erityislaatuisena suhteena, jonka se tuottaa. Tuossa suhteessa peilikuva osoittaa oman itseni *poissaolon* kohdasta, josta käsin katson. Sillä hetkellä, kun näen itseni peilissä, olen poissa omalta paikaltani. Poissaoloon liittyy kuitenkin samanaikaisesti uudella tavalla koostuva läsnäolo. Peilin virtuaalisen tilan kautta katse suuntautuu takaisin itseeni ja alkaa ”jälleenrakentaa” hahmoani toisin kuin aiemmin. Peilin heterotopia luo siis moniselitteisen todellisuuden; osittain arkitodellisen ja osittain jossain toisaalla sijaitsevan, arkitodellisen muotoutuessa tuon toisaalla olevan kautta.¹⁹⁹

Tällainen välissäolevuus on kuitenkin ollut myös heterotopian taakkana, synnyttäen käsitteellistä hämäryyttä. Siihen viittaa tutkija Edward W. Soja, jonka mukaan Foucault'n heterotopiat ovat turhauttavan epäjohdonmukaisia. Heterotopiat ikäänkuin välttelevät analyysia ja luokittelua. Vaikka ne tiettyssä mielessä ovat hyvin näkyviä ja arkeen kuuluvia (kuten ostoskeskus, lentoasema tai hotelli), on niissä silti aina jotain hämmäntävää. Heterotopiat ilmentävät Sojan mukaan kummallista lähituntumaa samaan aikaan, kun ne ovat ”-- hedelmällisiä matkoja Kolmanteen Tilaan²⁰⁰, toiseuden geohistorioihin, tiloihin jotka eroavuus tuottaa”.²⁰¹

Näen heterotopioissa vahvan yhteyden televisuaalisen välitilaan ja mediasfääriin. Erityisesti television ei-kertomukselliset lavastukset, monenlaiset uutis-, talk show - tai kisastudiot sekä estradiviihteen televisuaaliset näyttämöt toteuttavat mielestäni heterotopian ideaa, tuoden esiin miljöitä ja ympäristöjä, joissa on toki jotain tutunomaista, mutta jotka eivät kuitenkaan asetu ”normaalin” asuin- ja elinympäristön piiriin. Kuka voisikaan asua uutisstudiossa? Tietynas-

198 Emt., 7–8.

199 Emt., 4.

200 Sojan käyttämä ilmaisu (*Thirdspace*) heterotopisesti virittyneestä tilasta.

201 Soja 1996, 154–163, sitaatti s. 162. (Oma – vapauksia ilmaisuunsa ottanut – käänös.)

teisessä surrealistisessa unenomaisuudessaan, toden ja kuvitellun välimaastossa, ne ovat kuin televisuaalisen välitilan heterotopisia peilejä.

*

Marc Augé toi 1995 laajemman huomion kohteeksi käsitteen *non-place* (suomennettu muodoissa *epäpaikka* tai *ei-paikka*)²⁰². Käsitteen idea ei kuitenkaan ollut uusi. Se oli eri muodoissa esiintynyt tutkimuksellisen keskustelun tai taiteilmaisun piirissä jo aiemminkin, esimerkkinä Robert Smithsonin *nonsite*-ja *nonspace*-veistokset 1960-luvulla.²⁰³ Augén ajattelussa ei-paikan lähtökohdaisena vastakäsitteenä on paikka. Ne eivät kuitenkaan pysy vakaasti vastakaisina.

Augén mukaan paikka on lähtökohdaltaan *antropologinen paikka*, jonka merkitys kytkeytyy tiiviisti yhteisön sosiaaliseseen olemukseen ja sen tarpeisiin, sekä konkreettisella että symbolisella tasolla.²⁰⁴ Antropologiseen paikkaan liittyy ihmisen henkilökohtaisuutta lähellä olevia kanssakäymisen kokemuksia sekä muistoja, joita tuottavat muun muassa synnyinseudut sekä asunnot ja ympäristöt, joissa on elänyt. Augé määrittelee antropologisten paikkojen sisältävän erityisesti identiteettejä, suhteita ja historiaa.²⁰⁵

Oman tulkintani mukaan paikan identiteettiin heijastuu usein positiivisia ja humaneja mielikuvia: tunnetta idyllisestä yhteisöllisyydestä ja juurtumisesta, kuulumisesta johonkin. Tällöin ei-paikka olisi päinvastainen ympäristö, identiteetitön ja yksinäisyyttä ilmentävä. Augé ei kuitenkaan luokittele paikkaa tai ei-paikkaa yksioikoisesti. Paikka tai ei-paikka eivät ole absoluuttisia vastakohtia tai itsenäisiä, ehjiä ja tarkkarajaisia olemuksia. Augén mukaan maailman konkreettisessa todellisuudessa paikat/tilat sekä paikat/ei-paikat kietoutuvat ja sekoittuvat toisiinsa.²⁰⁶ Ne eivät selity dikotomisesti. Augén mukaan paikkaan liittyvät identiteetin ja historian lisäksi myös suhteet (ja suhteellisuudet).²⁰⁷ Juuri suhteisiin liittyvä ennakoimattomuus, arvaamattomuus, epävakaus ja jopa hauraus voi mielestäni vähentää yksiselitteisen määritelmän tai idyllisen mielikuvan dominanssia.

202 Augé 2008/1995. Käytän tässä yhteydessä englannin kielestä suomen kieleen kääntyneenä käsiteparia *paikka* (place) ja *ei-paikka* (non-place), tietoisena siitä, että *non-place* on suomeksi usein käännetty muotoon: *epäpaikka*. Vaikka olen itsekin epäpaikka-muotoa käyttänyt (Turunen 2011, 96–115), näen tässä yhteydessä epäpaikka-termiin liittyvän liian suoraviivaisesti negatiiviseen mielikuvaan. Epäpaikka voi tällöin assosioitua esimerkiksi sellaisiin ilmaisuihin kuin *epäonnistuminen*, *epämääräinen*, *epäluuloinen* tai *epätarkka*; etuliitteen *epä* viittatessa yksiselitteiseen negaatioon. Siksi tässä yhteydessä käytän termiä *ei-paikka*, koska pidän sen suhdetta negaatioon väljempänä. Vaikka etuliitteenä on kieltosana *ei*, en koe vastakohtaisuutta tällöin kuitenkaan ehdottomana. Ei-etuliite luo mielestäni vaikutelman, jossa se voi viitata yleisemmällä tasolla lähtökohdastaan poikkeavaan, johonkin muuhun tai jonnekin toisaalle suuntautuvaan. Ei siis yksiselitteisesti vain asian äärimmäiseen vastakohtaan.

203 Morse 1990, 196.

204 Augé 2008/1995, 42.

205 Augé 2008/1995, 43.

206 Emt., 86.

207 Emt., 44.

-- ei-paikat ovat aikamme todellisia mittareita, jotain joka voidaan määrittää -- summaamalla yhteen koko ilma-, raide- ja tieliikenne, liikkuvat hytit, joita kutsutaan liikennevälineiksi --, lentoasemat ja rautatieasemat, hotelliketjut, huvipuistot, kauppakeskukset, ja lopulta monisyisten tietoliikenneverkkojen vyöhykkeet, jotka mobilisoivat koko maan avaruuden palvelemaan kommunikaatiota, joka on niin omalaatuista, että se asettaa yksilön kohtaamaan vain erään kuvan hänestä itsestään.²⁰⁸

Tällaisen kuvauksen voisi tulkita myös yliteknistyneen ja kasvottoman nykyajan kritiikkinä, mutta Augé tuo kuitenkin esiin monitahoisemman merkityksen mahdollisuuden. Vaikka nykyihminen vaikuttaakin jäävän melko yksin maailman fragmentaarisiin ja ristiriitaisiin ei-paikkoihin, ei Augé vaivu täydelliseen pessimismiin, vaan näkee ei-paikassa myös vapauden piirteitä.²⁰⁹ Augén mukaan ei-paikan kokemuksessa on merkityksellistä sen vetovoima, joka on kääntäen verrannollinen alueellisen paikan ja tradition vetovoimaan.²¹⁰

Näin Augé mielestäni antaa ei-paikalle mahdollisuuden toimia hedelmällisellä tavalla juuri niiden ominaisuuksien kautta, joiden vuoksi sitä eniten on kyseenalaistettu ja arvosteltu. Vapaus ja liikkuvuus voisivatkin olla irrallisuuden ja yksinäisyyden kääntöpuoli. Moottoritie, silloin kun sitä ajaa autolla kohti auringonlaskua tulevaisuuden luvatussa jotain ennennäkemätöntä, lentoasema lähdön hetkellä, kun vanha ahdistava elämänvaihe jää taakse; tai täynnä tuntemattomia ihmisiä kuhiseva kauppakeskus juuri silloin, kun haluaa upota anonymiuden pehmeään usvaan, pois arjen henkilökohtaisuuksista – kaikki nämä ovat mahdollisia kokemuksia ei-paikasta. Tällöin ei-paikan tilakokemus ei olisi yksioikoisesti vain negatiivinen tai maailmasta yksinäisyyteen eristävä.

Monitulkinnallisuudessaan ei-paikkakin ilmenee eräänlaisessa välissä, asetumatta täysin aloilleen tai luokitelluksi. Sen myötä ei-paikan idea linkittyy televisuaaliseen välitilaan ja ulottuu myös televisuaalisen lavastuksen alueelle, skriinisuhteiden ei-kenenkään-maalle.

6. Kytkeytymisiä ja kaksoiskatsojuutta

Mediatila ja televisuaalinen välitila ilmenevät monentyyppisten rajapinnoilla toteutuvien kontaktien kautta. Ne tulevat näkyviin konkreettisimmalla tavalla suhteissa sähköiseen mediaverkkoon. Sen kautta mediavälineet luovat kytkentöjä ihmisten ja yhteisöjen välille, paikallisten ja maailmanlaajuisten tasojen välille. Verkot ja verkostot eivät kuitenkaan ole vain modernin ja urbaanin yhteiskuntarakenteen ilmiö; tuntemamme historian alkuvaiheen sosiaalisia yhteisöjä voi tarkastella myös systeemisinä rakenteina. Historiantutkijoiden J.R. Mc Neill'in/William H. Neill'in mukaan verkot ovat aina olleet läsnä ihmiskult-

208 Emt., 64. (Oma käännös.)

209 Augé 2008/1995, 95.

210 Emt., 96.

tuureiden rakenteissa ja erityisesti sivilisaatioiden kehittymisen kannalta välttämättömiä.²¹¹

Filosofi Bruno Latour pohtii verkostoon kytkeytymistä kysymyksenä paikallisuudesta ja maailmanlaajuisuudesta. Paikallisuutta ja maailmanlaajisuutta on monesti pidetty vastakohtina, ja paikallisuuden on usein mielletty liittyvän henkilökohtaisuuteen ja sosiaaliseen läheisyyteen, mutta Latour näkee asian toisin. Hän lähestyy asiaa esimerkin kautta:

Onko rautatie paikallinen vai maailmanlaajuinen? Ei kumpaakaan. Se on kauttaaltaan paikallinen, koska kaikkialta löytyy makuuvaunuja ja rautatievirkailijoita ja asemia sekä lippuautomaatteja on siroteltu pitkin matkaa. Ja silti se on maailmanlaajuinen, koska se vie sinut Madridista Berliiniin tai Brestistä Vladivostokiin.²¹²

Tulkitsen Latouria niin, että verkosto on kyllä rajallinen siinä mielessä, että esimerkiksi teknologinen verkosto on olemassa vain siihen pisteeseen asti kuin se on fyysisesti rakennettu. Tämän konkreettisen rajan ulkopuolella ei ole teknologiaa tai utopiaa maailmanlaajuisuudesta. Toisaalta taas verkosto ei kuitenkaan ilmennä rajattuja ääripäitä, eli paikallisuuksia tai kaikenkattavuutta, koska se koostuu ja energisoituu omassa dynamiikassaan, eikä merkityksellistä ja kiinnostavaa enää ole vastakohtaisuuksia erottavat raja-arvot, vaan verkosto itse.²¹³

Mediatilan kokonaisuus on kuvaava esimerkki verkostoitumisen mekaniikasta ja siitä kuinka fyysinen ja konkreettinen verkko saa kehittyessään ja monimutkaistuessaan myös aineettomia ja käsitteellisiä merkityksiä, Latourin kuvaamasta konkreettisesta rajallisuudesta huolimatta. Sähköinen media tai sen televisuaaliset ilmentymät ovat usein varsin itsestäänselvästi sidoksissa arkipäivän ympäristöön ja toimintaan, mutta myös arjen ylittävänä rituaaleina niiden on nähty kytkeytyvän sosiaaliseen ympäristöön ja kulttuuriin.²¹⁴ Nämä arkimaailmaa joko suoraan tai epäsuorasti heijastavat kytkökset luovat yhteyksiä tekijöiden ja katsojien välille ja pyrkivät liittämään skriinien vaikutuspiirissä olevia tahoja kohti toisiaan. Kytkös viittaa myös siihen mediatilan/televisuaalisen välitilan piirteeseen, jossa skriinin äärellä olo ilmenee merkityksellisempänä kuin sen dramaturginen sisältö. Samantyyppiseen suhteeseen esittävän taiteen puolella viittaa teatterintutkija-skenografi Laura Gröndahl sanoessaan: ”Teatterissa ei käydä vain siksi että saisimme seurata näytelmän tapahtumia, vaan myös siksi, että *esitystapahtumaan osallistuminen* on merkityksellinen kokemus.”²¹⁵

Mediatilan/televisuaalisen välitilan kannalta äärellä olo tai osallistuminen heijastaa kytkeytymistä kokonaissfääriin. Se on osa fragmentaarista ja hajamielistä toimintaa, joka voi näyttäytyä muun muassa kanavien vaihtona kesken

211 McNeill & McNeill 2005, 20–21.

212 Latour 2006/1991, 187.

213 Ks. Latour 2006/1991, 186–194.

214 Ks. Koski 2010, 55–56; Morley 2000; Naukkarinen 2011, 216–218; Sumiala 2010, 75–78, Elfving & Pajala 2011.

215 Gröndahl 2014, 90.

ohjelman, väliaikaisena poistumisena ruudun ääreltä, huomion ja toiminnan yhtäkkisenä kiinnittymisenä johonkin toiseen televisuaaliseen laitteeseen (second screen); tai ylipäänsä televisuaalisen atmosfäärin läsnäolona (kuten silloin, kun mediaskriinit ovat vain päällä ilman, että kukaan katselee tai käyttää niitä keskittyneesti).²¹⁶

Tällainen kytkeytyminen synnyttää paradoksaalisen ristivalotuksen, jossa totuttu arkiympäristö muistuttaa heterotopiaa tai ei-paikkaa. Se muistuttaa pyrkimystä eräänlaiseen *toisaallaoloon* – kaukokaipuuta tai haavekuvia siitä, että voisi olla ”jossain muualla”.

Asetelma viittaa mediatutkija Kate Mondlochin *dual spectatorship/spectatorial doubleness* -käsitteisiin, jotka itse suomennan muotoon *kaksoiskatsojuus*.²¹⁷ Kaksoiskatsojuudessa skriineillä on kaksoismerkitys; ne ovat vetovoimaisten sisältöjensä kautta osin immersiiivisiä ja illuusioita synnyttäviä, mutta samalla myös tilaa ja suhteita synnyttäviä ambivalentteja, materiaalisia objekteja. Skriinistä itsestään tulee merkityksellinen osatekijä katsomisen hetkellä, katsojan kokiessa sen kautta ilmenevän tapahtuman samaan aikaan kahtaalla: sekä illusorisena elementtinä että materiaalisena ja teknologisena esineenä. Tämän tyyppinen skriinisuhde tulee esiin erityisesti skriinejä käyttävän video-/installaatiotaiteen kautta.²¹⁸ Taidenäyttelyiden videoskriineihin pystyy suhtautumaan samaan aikaan sekä uppoutuneesti että etäisemmin. Toisinaan ne ovat kuin etäisiä objekteja tai esineitä, joiden ympäri voi kävellä, toisinaan ne tarjoavat skriinin sisältä avautuvia kiehtovia, mukaansatempaavia sisältöjä.²¹⁹ Niiden äärellä käväisyt ovat eripituisia, joskus nopeita ja lyhytkestoisia, joskus pidempään kestäviä ja keskittyneempiä.

Mondlochin mukaan skriinin voi ymmärtää katsojuuden paikkana ja kokemuksena.²²⁰ Se voi itsessään toimia samaan aikaan sekä aineettomana kynnyksenä toiseen aikaan ja paikkaan että kiinteänä ja materiaalisena entiteettinä.²²¹

Televisuaalinen välitila ilmentää samaa. Skriinin ja katsojan välisen suhteen kautta rakentuu sekä pienin ja konkreettisin että suurin ja abstraktein merkitysyhteys. Teknologisen esineen ja vetovoimaisen sisällöntuottajan roolin lisäksi skriinillä on ominaisuus, jonka mukaisesti se toimii kytköksenä välitilalliseen, yhä uusia kytkeytymisiä tuottavaan sfääriin.

216 Turunen 2011, 24–27.

217 Mondloch 2010, 64–76, 64, 73, 75, 76. Samaa tarkoittavat käsitteet *dual spectatorship/spectatorial doubleness* on suomeksi kääntänyt lavastustaiteen maisterin opinnäytteessään Tomi Lauri (2015, 62) *kaksinkertaiseksi katsojuudeksi*. Tutkimukseni filosofisen käsitteistön johdonmukaisuuden vuoksi käytän tässä yhteydessä kuitenkin muotoa *kaksoiskatsojuus*, koska mielestäni käsite *kaksinkertaisuus* voisi tuottaa mielikuvan kahden *samantyyppisen/samanlaisen* elementin päällekkäisyydestä, rinnakkaisuudesta tai toistuvuudesta. Sen sijaan *kaksoiskatsojuus*-muoto kytkeytyy tutkimukseni yhteydessä juuri *wägitilallisen* filosofian mukaiseen merkitykseen. Silloin kaksi *erillistä* elementtiä voivat muistuttaa toisiaan hyvinkin läheisesti ja olla ikään kuin toistensa kääntöpuolia, mutta silti niiden välillä säilyy aina jonkinasteinen eroavuus.

218 Ks. Mondloch 2010, xi–xviii, 1–5, 17–19.

219 Emt., 64.

220 Emt., 2.

221 Emt., 4.

7. Liikettä välitilassa

Jos televisuaalista sfääriä arvioitaisiin geometrisen/mekanistisen tilakäsityksen tai lineaarisen toimintaperiaatteen ehdoilla, voisi sen piirissä ilmenevä liike näyttäytyä varsin suoraviivaisena ja johdonmukaisena. Esimerkiksi edelleen varsin suurella volyymillä toimivien tv-yhtiöiden lähetys- ja tuotantosysteemit luovat vaikutelmaa, jonka mukaan mediasisältöjen televisuaaliset kuvastot tulevat annettuina eteemme ja liikkuvat edessämme kellontarkkojen ajoitusten mukaisesti. Silti, ilman välitilallista näkökulmaakin nykypäivän televisio- ja mediakäyttäytyminen viittaa lineaarisuuden sijaan enemmänkin sellaiseen liikkeeseen, joka on usein ennakoimatonta ja kykenee yhtäkkisiin suunnanvaihtoihin. Se tuottaa omaehtoisuutta, jolla on yhtymäkohtia muun muassa jo aiemmin mainittuihin Michel de Certeau'n valinnanvapautta sisältäviin taktiikoihin.²²² Tällöin televisuaalisen liikkeen ja liikkumisen eleet tulevat näkyviin katsojan/käyttäjän valitessa ja varioidessa omia reittejään, henkilökohtaisten skriinisuhteidensa kulkua. Samantyyppistä tendenssiä on ollut havaittavissa myös televisuaalisen käyttökulttuurin viimeaikaisissa muutoksissa: suurten tv-/mediayhtiöiden vallan tullessa arvioiduksi uudelleen ja itselle ”räätälöidyn” katselun lisääntyessä post-broadcast-aikakaudella tai tee-se-itse-tyyppisten sisältöjen määrän kasvaessa. Vaikka post-broadcast-ajan tarkat piirteet ja leviämisen laajuus ovat tutkijoidenkin keskuudessa edelleen kiistanalaisia, on silti ilmeistä, että televisuaalisessa käyttäytymiskulttuurissa on tapahtunut muutosta, erityisesti henkilökohtaisten mediasisältöjen tuottamisen ja niiden uudelleenmuokkauksen alueilla.²²³

Omaehtoisuuden lisääntyminen virittää myös televisuaalisen välitilan ilmaisevan liikkeen lähtökohtaa. Mediatilan skriinien kokonaisuudessa suuntien ja huomiopisteiden vaihtaminen vaikuttaa usein arvaamattomuudessaan vapaalta ja kahlitsemattomalta, varsinkin silloin, kun ehjät sisältdramaturgiat eivät määrittele televisuaalisen katsojan/käyttäjän päätöksiä. Tällainen vapaus ja arvaamattomuus ei kuitenkaan ole vakaalla pohjalla. Yhtälailla hajamielisen ja selailevan katsojan suunnanmuutoksiin saattaa vaikuttaa tarkoitushakuinen ohjaus. Riippumattomina pidetyt sisällöntuottajat voivat nekin, korporaatioden lailla, suunnata omista tarkoituspäistään käsin katsojan/käyttäjän liikkeiden valintoja, jotka tämä luulee räätälöineensä itse.

Televisuaalisen välitilan keskeisin liike toteutuu skriinisuhteidien tuottamisessa intensiteettien vaihteluissa ja suhteiden loputtomassa uudelleenarvioitumisessa sekä koostumisessa. Intensiteetti voi olla yhdellä hetkellä äärimmäisen tiheää, toisella hetkellä taas laimeaa ja yliolkaista. Se voi myös vaihdella suurielisen kokemuksen (kuten kansainvälisten mediatapahtumien synnyttämät vahvat kollektiiviset emotiot) tai hyvin pienieleisen tapahtumisen (kuten kursorin vilkkuminen tietokoneen ruudulla) välillä. Intensiteetistä syntyvä liike kytkeytyy ennenkaikkea kulloisenkin tilanteen atmosfääriin ja tunnelmaan, oli se mikä tai minkälainen tahansa. Silloin liike keskeisellä tavalla syntyy juuri sii-

222 Ks. sivut 48–49; sekä myös Kortti 2007, 26–29.

223 Ks. mm. Haaja 2013; Hannon, Bradwell & Tims 2008.

tä, että se on välittyvää ja välittävää, osapuolten välisiä lähentymisiä ja etäänny-
misiä mahdollistavaa.

*

Mediatilassa liikkumisen fyysinen alkupiste tulee helposti mielletyksi katsele-
van, kirjoittavan tai tietokonetta näpyttelevän ihmisen kautta, jolloin seuraa-
va vaihe – ”nettiin meneminen” – ei sekään konkreettisesti ajateltuna etene
skriinipintaa pidemmälle. Tai skriinipintoja siinä tapauksessa, että kommuni-
koidaan eri paikoissa sijaitsevien laitteiden kesken (jolloin henkilökohtainen
avatarkin yhä liikkuu skriinien pinnalla). Tästä huolimatta liittyy medioitumi-
seen, ja varsinkin mediateknologisiin tulevaisuusvisioihin, usein myös ajatus
ihmisen siirtymisestä/kulkemisesta mediatilan sisään.²²⁴ Televisuaalisen väliti-
lan kannalta kysymys mediatilan sisään siirtymisestä asemoituu toisin. Väliti-
laan kytkeytyvä osallistuja *on jo* mediatilan sisällä tai pikemminkin mukana sen
muotoutumisen prosessissa. Liike on siksi viime kädessä itse *tilan* liikettä. Se
linkittyy kaikkiin tilaa muodostaviin elementteihin, olivat ne sitten subjektiiv-
isia tai objektiivisia/elollisia tai elottomia osapuolia, elementtejä ja toimijoita.
Siksi televisuaalisen välitilan liike ei pysyttäydy vain skriinin pinnalla.²²⁵

Liikkeen laajimman merkityksen kautta tulemmekin seuraavan *Horisontin*
keskeiseen tematiikkaan. Deleuzeläisen ajattelun kannalta alati muodostuvan
ja koostuvan liikkeen käsite on keskeinen. Mediatutkija Jukka Sihvonen näkee
sen olevan ”välittömästi yhteydessä muutokseen, tulemiseen, luovuuteen ja elä-
män mahdollisuuksien ylläpitämiseen sekä laajentamiseen —”.²²⁶

Kiistämättä mediatilan yksi näkyvimmistä ilmenemismuodoista on se ai-
kaamme hallitseva näkyvä ja levoton liike, joka syntyy populaarikulttuuristen,
propagandististen tai kapitalistista kulutuskulttuuria vahvistavien sisältöjen
nopeatempoisesta sekä fragmentaarisesta ääni- ja kuvavirrasta. Liike, joka ei
useinkaan assosioidu ensisijaisesti ”elämän mahdollisuuksien ylläpitämiseen
sekä laajentamiseen”. Siitä huolimatta, kun mediatilaa arvioi televisuaalisen
välitilan käsitteen kautta, ilmentää se kaikessa ristiriitaisuudessaan – erityisesti
tilallisuutensa kautta – samantyyppistä toisteisesti koostuvan lähestymisen ja
etäännyttämisen liikettä, johon deleuzeläinen ajattelu mieletstäni viittaa. Tällöin
televisuaalisen välitilan liikkeen voi nähdä osana sellaista tilakokemusta, joka
käy dialogia muutoksen ja elämän mahdollisuuksien laajentamisen kanssa.

224 Ks. mm. Bolter & Grusin 2000, 243–254.

225 Ks. mm. Wolfe 2010, 292–296.

226 Sihvonen 2013, 104. Deleuzeläisestä käsitteestä *tuleminen* tarkemmin alaluvussa
Tuleminen ja tämyys välitilallisella tasolla, sivut 119–120.



HORISONTTI 2.

*Televisuaalinen välitila
deleuzeläisen käsitteistön
valossa*

Tässä jaksossa jatkan teoreettisen kehyksen tarkentamista saattaen dialogiin televisuaalisen välitilan sekä eräät keskeiset deleuzeläiset käsitteet ja niihin liittyvät merkitysyhteydet. Deleuzeläisen luentani keskiöön asettuvat ne teoreettiset teemat, jotka voivat auttaa perustelemaan televisuaalisen tekijän, lavastajuuden sekä skriinisuhteiden erityislaatuista dynamiikkaa. Siksi käytän tutkimuksessani vain osaa deleuzeläisen teorian laajasta kokonaisuudesta.

Valitsemistani käsitteistä rakentuu eräänlainen ”deleuzeläinen pinta”, jonka läpi tarkasteltuna televisuaalinen välitila ja uudelleenarvioitu lavastajuus voivat reagoida toisiinsa. Pintaan kiinnittyy ikäänkuin kaksi läpikuultavaa päällekkäistä filminpalaa, joita katsellaan valoa vasten. Toisen läpi kuultaa toinen; aika ajoin ne vaikuttavat samalta palalta, vaikka alunperin olivatkin erillisiä. Niiden päällekkäisyys kuitenkin tuo näkyviin jotain sellaista, mitä ei aiemmin ollut olemassa.

Deleuzeläiset käsitteet eivät ole maailman ilmenemisen suoraa ja eksaktia kuvausta, maailman selittämistä systemaattisen järkipäisesti. Toki ne kommentoivat omalla tavallaan aiempaa filosofiaa. Tulkitsen niiden kuitenkin samalla puhkovan reikiä arkitodellisina pitämiimme kokemuksiin. Tutkimukselleni deleuzeläiset käsitteet toimivat jatkuvasti hahmoaan hakevina linkeinä näkyvän ja näkymättömän välillä. En pidä käsitteitä selittävinä tai kuvaavina; niiden tehtävänä on pikemminkin kokeilla tunnustella, tähystellä, etsiä ja luodata, aivan kuten johdannossa esiin tulleessa esimerkissä tutkimusluotain, joka käväisee tuntemamme avaruuden hämärillä äärirajoilla. Luotaimen kaltaisen ”tähystin-pään”²²⁷ Deleuze ja Guattari näkevät purkavan ihmisen kokemuksia dominoivaa valtarakennetta, joka tuottaa subjektiiviseen merkitykseen kiinnittyvää *kasvoisuutta*.²²⁸ Tutkimukseni filosofisen viitekehyksen näkökulmasta ajateltuna tulkitsen kasvoisuus-käsitteen ilmentävän kulttuurimme tuottamaa yleensä selväpiirteiseksi miellettyä, mutta yksioikoisesti ”itseä” esittävää, tarcoitushakuisesti rakennettua identiteettiä ja minäkuva, jota televisuaalinen välitilallisuus kyseenalaistaa sekä uudelleenarvioi. Käytän siis deleuzeläisiä käsitteitä kuin tähystin-päitä, jotka Kaisa Kurikan sanoin ”pyörivät ja tähyilevät suunnasta toiseen, jolloin niille ei voi hahmottaa kivettyneitä kasvoja”.²²⁹ Simon O’Sullivanin mukaan nykytaiteen kontekstissa tähystin-päät (probe-heads) voidaan käsittää vaihtoehtoisina abstraktioina, uudenalaisina koosteina ja kombinaatioina jotka eivät sijoitu reaaliaikaiseen jokapäiväisyyteen, vaan

227 Kurikka 2013 & 2016, 129. Käännös *tähystin-pää* Kurikan (ransk. *têtes chercheuses*, engl. *probe-heads*); O’Sullivan 2006, 310–314.

228 Deleuze/Guattari 2013/1987, 222–223; O’Sullivan 2006, 311.

229 Kurikka 2013 & 2016, 129.

vielä verhottuun mutta potentiaaliseen ulottuvuuteen; rakentaen käsillä olevista aineksista jotain uudella tavalla muotoutuvaa.²³⁰ O'Sullivan tuo samassa yhteydessä esiin myös sanan ”änkyttäminen”, jonka tulkitsen viittaavan tähtytin-pään tehtävän epävakauteen ja epäselvyyteen.²³¹ Tällöin änkyttävän tähtytin-pään voi ajatella pitävän olemassaolevaa kieltä lähtökohtanaan, mutta tunustellessaan, tarkkaillessaan ja luodotessaan vielä tuntematonta ympäristöä, se joutuu väistämättä muodostamaan *toisenlaista* puhetta, jonka tarkoituksena on ilmaista muuttuneen tilan/tapahtuman luonnetta. Änkyttäjä jää ikään kuin kahden kielen väliin, mikä eksaktiuden kannalta voi vaikuttaa epämääräiseltä, mutta mahdollistaa kuitenkin ilmaisulle sellaisen merkityksen, jota ei aiemmin ollut olemassa.

*

Ennen varsinaista syventymistä deleuzeläisiin käsitteisiin, pohjustan asiaa ensimmäisessä alaluvussa posthumanististen ja fenomenologisten teemojen kautta avautuvilla kytköksillä. Sen jatkeeksi posthumanistiset teemat kytkeytyvät jossain määrin myös toisesta alaluvusta eteenpäin esiin tulevaan deleuzeläiseen tematiikkaan. Koska *Horisontti 2:n* keskeinen tavoite on tarkentaa televisuaalisen välitilan filosofisia merkityksiä ja perustella käsitettä *televisuaalinen lavastajuus*, on kysymys minuuden luonteesta tarkasteluni polttopisteessä. Tällöin tutkimukseni valitsemaan teoreettiseen kehykseen väistämättä liittyy myös deleuzeläisten käsitteiden suhde posthumanismiin ja fenomenologiaan.

Edellisessä *Horisontissa* toin melko yleisellä tasolla esiin minuuden ja maailman välisen rajankäynnin merkitystä sekä osin myös sen problematiikkaa. Tarkennan fokustani siihen, millä tavoin minuuden vaikutuspiiristä hieman syrjemmälle erkaantunut tilakokemus voisi toimia ja tulla perustelluksi deleuzeläistä käsitteistöä heijastellen. Katson, että keskeistä on pohtia subjektiivisesta minuudesta pois päin siirtyneen havaintopisteen tuottamia merkityksiä. Havainto voi esimerkiksi kääntyä ympäri ja kohdistua takaisin minuuden suuntaan. Sen tyyppinen asetelma synnyttää uudenlaisia tulkintamahdollisuuksia eri tahojen kohdatessa toisiaan. Siitä seuraa myös monenlaisia kysymyksiä, kuten: Kuka tai mikä havaintoja viime kädessä tekee? Onko mediatilasta tullut jotain muuta kuin ihmisen rakentama teknologinen ympäristö? Voiko siihen osallistuvien nähdä olevan *mediatilan* laajentumia tai jopa sen tuottamia? Ilmentääkö televisuaalinen välitila keskeisimmin juuri sellaista asetelmaa, jossa havainnoitsijuus on muuntuva käsite tavalla, jossa televisuaalisen välitilan ylläpitämä epävakaus voi jopa harjaannuttaa sietämään sitä ja ruokkimaan myös tietäntyyppistä/uudenlaista toimijuutta?

230 O'Sullivan 2006, 320–321.

231 Emt., 320–321.

1. Fenomenologisesta posthumanistiseen vireeseen

Tietyt fenomenologiset ja posthumanistiset teemat toimivat tarpeellisina viitepisteinä ja suuntaavat kulkua kohti televisuaalista välitilaa ja siinä ilmenevän televisuaalisen lavastajuuden ideaa. Tässä mielessä sekä fenomenologiset, posthumanistiset että deleuzeläiset käsitteet käyvät keskinäistä taustoittavaa ja tutkimuksellista maaperää hedelmöittävää dialogia lähentyen toisiaan tietyissä kohdin, mutta myös eroten jossain määrin toisistaan. Eräs tällainen eroavaisuuden paikka on suhde ruumiillisuuteen.

Vaikka fenomenologia ei ole elinkaarensa aikana näyttäytynyt missään yhdenmukaisessa valossa,²³² on sen puitteissa usein käsitelty ihmissubjektin maailmasuhdetta, ihmisen kautta elettyä, aistittua ja tulkittua tilaa. Siksi sellainenkin fenomenologisesti virittynyt jäsentely, joka on pyrkinyt subjekti-keskeisyyttä kyseenalaistamaan ja uudelleenarvioimaan, on edelleen pitänyt suhdetta ruumiiseen väistämättömänä ja keskeisenä. Fenomenologinen toisenvaraisuutta korostava ajattelukin hahmottuu viime kädessä ruumiillisen kokemusmaailman läpi, vaikka se tuokin esiin kosketuksen kompleksisena ja ambivalenttina, ja ”suhde toiseen muodostuu aina kaksisuuntaisena”.²³³ Juuri ruumiin mukana näkökulmamme muuttuvat, kun liikumme maailmassa ja ympäristössä, ja luomme tilallisia suhteita.²³⁴ Ruumis on kokemuksen keskiössä, mutta ei kuitenkaan täysin yksiselitteisesti.²³⁵ Fenomenologiseen toisenvaraisuuteen kuuluu lähtökohtaisesti kääntyvyyden ristiriitaisuus. Tällöin ruumiin merkitys moniselitteistyy ja komplisoituu. Kääntyvyyden epästabiiliuden kautta avautuu kytkös juuri siihen kosketukseen, joka Elon mukaan syntyy ”välistä käsin”.²³⁶ Mielestäni mediateknologisen tilakokemuksen myötä myös fenomenologinen ajattelu on aiempaa enemmän ottanut ruumissuhteessaan huomioon ristiriitaisen etä-elementin. Silti, televisuaalisen välitilan kohdalla kysymys ruumiin merkityksestä johtaa vielä hieman toisenlaiseen suuntaan minuuden ja maailman välisessä jännitteessä.

Toisenlainen suunta alkaa hahmottua, kun ihmiskeskeisyyden dominointi vähenee. Side ihmisen ruumis-minuuteen televisuaalisessa välitilassa säilyy, mutta tavalla, jota seuraavassa esimerkissä nimitän *satelliitinomaiseksi*.

Deleuzeläisesti virittynyt välitilallinen minuus kiertää ruumis-minuuden emoplaneettaa kuin kontrollista karannut tekokuu. Yhteys pätkee, mutta säikeenomainen kontakti lähtöpisteeseen ei katkea vastustamattoman vetovoiman vuoksi. Säie ikäänkuin venyy ja ohenee, ja on näin myös altis häiriöille ja vääristymille, mutta koskaan se ei irtoa kokonaan.

232 Miettinen, Pulkkinen, Taipale 2010, 9.

233 Loukola, 132

234 Emt., 130.

235 Tässä on kytkös erityisesti Merleau-Pontyyn, joka fenomenologisessa ajattelussaan purkaa dikotomioita ja jyrkkiä vastakkainasetteluja tavalla, jossa maailma ilmenee ruumiin kautta, mutta ei suoraviivaisesti, vaan moniselitteisellä tavalla, mihin Loukola viittaa muun muassa ”yhteen tuovan eron” käsitteellään (Loukola 2014, 130, 132–133, 107–111). Se liittyy erityisesti Merleau-Pontyn myöhäisajatteluun, joka kritisoi tietyiltä osin omaa, tuotantonsa alkuvaiheen ajattelua (ks. Loukola 2014, 132–133).

236 Elo 2014, 152; ks. myös tässä kirjassa sivu 71.

Vaikka satelliitti ei pääse poistumaan emoplaneetan vaikutuspiiristä, on sen suhde ympäristöönsä silti muodostunut ratkaisevasti toisenlaiseksi. Kiertoradalta voi havaita sellaisia asioita, jotka planeetan pinnalla jäävät näkymättömiin. Välitilallinen minuus (kiertorata + satelliitti) ei se siis ole ruumis-minuudesta täysin erillistä ja irtautunutta, vaan avaa sille (emoplaneetan pinnalle) rinnakkaisena ilmenevän tason.

Välitilallisessa minuudessa kontakti ruumiiseen ei enää yksiselitteisesti hallitse jokapäiväisiä kokemuksia. Aina jonkinasteisena säilyvän säikeen ja sidoksen vuoksi kyse ei kuitenkaan ole ruumiillisuuden jyrkästä vastakohtasta, sulkeutumisesta pelkkään mieleen tai kuvitelmaan.

Televisuaalisen välitilan minuus konkretisoituu (ja tiettyssä mielessä myös ruumillistuu) *skriinisuhteen kautta*, skriinin ilmentäessä jotain muuta kuin pelkkää sähköistä kuvapintaa. Skriini sellaisenaan – ilman kytköstä yksittäisiin sisältöihin – on suhteen osapuoli. Tässä mielessä skriini vertautuu sekä toiseen/toiseuteen että skriinin käyttäjän ruumiinosaan/ruumiiseen. Osapuolen ominaisuudessa skriinin takaa alkaa myös hahmottua tilallisia ja ajallisia kerrostumia: verkottunut sfääri kytkee suhteita, paikkoja, aikoja, kokemuksia, liikkeitä ja toimintoja toisiinsa.

Tällaisessa merkityksessä televisuaalinen välitila hahmottuu deleuzeläisen teorian kaltaisenä aktuaalisen ja virtuaalisen rajapintana.²³⁷ Silloin välitilallinen minuus ja ruumis tulevat esiin fenomenologisesta ajattelusta jossain määrin eroavassa rekisterissä, asettuen ikään kuin yhden ”pykälän” kauemmas – välin viereiseen väliin. Eron voi nähdä kiteytyvän *havaitsevan ruumiin* käsitteessä²³⁸. Televisuaalisen välitilan näkökulmasta ajateltuna fenomenologinen ruumis on monikollisestikin tilaa tehdessään (kun se ”liikkuu mukamme”²³⁹) yhä edelleen keskeisellä tavalla havaitsija. Sen sijaan televisuaalisessa välitilallisuudessa sekä havaitsijuus että myös itse havainto hajoavat. Ne eivät aktivoidu yksittäisen havaitsijan nollapisten kautta, koska havainto eleenä ja välittävänä elementtinä on fragmentoitunut useampaan erillaiseen sijaintiin ja olomuotoon.

Ruumis-kysymys synnyttää eroavaisuutta myös televisuaalisen välitilan ja performatiivisuuden välille, vaikka yhtymäkohtiakin ilmenee, kuten muun muassa johdannossa mainitut teatterillisen kuvan käsite (Petri Tervo) sekä kokoontuminen esityksen tilan äärelle (Denis Guénoun).²⁴⁰ Keskeiseen yhtymäkohtaan liittyvänä voisi pitää sitä, mistä Tervo toteaa: ”Kuva ei olekaan kehysten sisällä, vaan katsomistapahtumassa.”²⁴¹ Tätä voi tulkita televisuaalisen tilan ja välitilan kannalta niin, että skriini ja sen äärellä olija(t) muodostavat yhteisen katsomistapahtuman, johon sen luonteesta riippuen saattaa osallistua myös lukuisia muita skriinin käyttäjiä televisuaalisen sfäärin alueella. Tällöin ei tietenkään ole enää kyse teatterillisesta kuvasta, mutta (yksittäisestä tai jaetusta) katsomistapahtumasta syntyvää tilannetta voisi kuitenkin ajatella

237 Aktuaalisen-virtuaalisen kysymyksestä enemmän alaluvussa *Rihmasto aktuaalisen ja virtuaalisen liikkeessä* sivuilla 116–119.

238 Loukola 2014, 193.

239 Emt., 130.

240 Johdannossa Tervo sivu 33, Guénoun sivu 23.

241 Tervo 2006, 11.

eräänlaisena *televisuaalisena kuvana* tai välitilallisena *kuvana*, joka kokoaa *välitilallisia* ruumiita yhteisesti jaettuun tilanteeseen.

Tervon mukaan "[p]erformatiivisuudessa on kyse erityisten ja erilaisten ruumiiden taipumisesta yleisten sääntöjen ja aistikäytäntöjen malleihin akteilla, joita voidaan kutsua esiintymisiksi toisille".²⁴² Esittävien taiteiden alueella ihmisen ruumis on konkreettisempi, fyysisempi ja samalla väistämättömämpi elementti kuin televisuaalisissa mediuksissa, vaikka esimerkiksi teatteriesityksissä myös videoteknologiaa on jo pitkään käytetty ilmaisukeinona. Sen sijaan pelkästään kamera- tai tietokonevälitteiseen ilmaisuun pohjautuvat elokuva, televisio, videotaide, peliteollisuus ja nettisisällöt ovat jo lähtökohtaisesti tekemisissä tyystin toisenlaisen, kompleksisemmän ruumiin (tai ruumiinkuvan) kanssa, jolloin kysymys rajasta kosketetun ja koskettamattoman suhteesta tulee entistä polttavammaksi.

Tulemme tällöin myös kysymykseen esittävien taiteiden kontekstissa ilmenevästä *mimesis*-käsitteestä, joka on usein mielletty jäljittelynä tai representaationa. Mimesis on kuitenkin jo pitkään näyttäytynyt esittävien taiteiden alueella toisenlaisessa merkityksessä, enemmänkin moniulotteisena tapahtumisen ja tilanteen presentaationa, johon aiemmin esiin tullut Juha-Pekka Hotisen näkemys nykydramaturgiastakin liittyy, esitysten voidessa sijaita "ajassa, paikassa, tietoisuuden tasossa".²⁴³ Toisenlaiseen mimesis-tulkintaan viittaa myös Esa Kirkkopelto, joka yhtäältä jakaa Petri Tervon ruumiin keskeytyksen esityksessä ja mimesiksessä, mutta tuo esiin myös sen, että mimesis voi ilmetä "ihmisestä ja havaitsevasta subjektista riippumatta".²⁴⁴ Kirkkopelto liittää mimesiksen ja kosketuksen toisiinsa ja sitä kautta todellisuus-kysymykseen, minkä yhteydessä kosketuksen on nähty säätelevän todellisuuden astetta. Kysymys ei kuitenkaan ole nykyihmisen ja nykyteknologian välisessä suhteessa millään tavoin yksinkertainen. Voiko kuvan kosketus vastata ruumillista kosketusta? Kirkkopelto avaa sellaiselle tulkinnalle mahdollisuuden jäsentelemällä ruumis-käsitettä moniulotteisesti; yhtäältä näkemällä, että "kosketus artikuloi ruumiin",²⁴⁵ ja toisaalta tuomalla esiin sen, että "[m]aalaus, valokuva, kuva, piirros, figuuri, hahmo tai fiktio koskettavat ruumista minussa tai minua ruumiina; jokainen kosketus on kuvallinen, vaikkei sen kohdalla mitään tiedostettavaa kuvausta syntyisikään".²⁴⁶ Tulkitsen tällaisen kosketuksen linkittyvän kuhunkin artikuloitumisen hetkeen ja tilanteeseen aina omalla tavallaan, ja kuvallisen kosketuksen liittyvän nykyajan teknologisen ihmisen fragmentaariseen ja etäläsnäoloa ilmentävään maailmankuvaan, jossa käsitykset minuuden ja ruumiin "todellisuudesta" ovat erityislaatuissa murroksessa verrattuna aiempaan historiaan. Kirkkopelto tuo esiin, esittämisen/taiteen/etiikan kontekstia ajatellen, käsitteen *mimeettinen ruumis*, joka on "itse itsestään irrallaan oleva, erottuva, jakautuva, moninaistuva ruumis, joka tekee kaikesta kohtaamastaan kaltaisensa,

²⁴² Tervo 2006, 8.

²⁴³ Hotinen 2008; ks. myös televisuaalisen välitilan kokonaisuuden kontekstissa tässä kirjassa sivut 58–59.

²⁴⁴ Kirkkopelto 2014, 92.

²⁴⁵ Emt., 112.

²⁴⁶ Emt., 121.

yhtä oudon ja ulkoisen kuin se itse, kielellisen olennon”.²⁴⁷ Kirkkopellon mukaan mimeettinen ruumis myös haastaa porvarillisen subjektin.²⁴⁸

Tässä valossa näen televisuaalisen välitilan kytköksen subjektiin ja minuuteen muistuttavan mimeettistä ruumista, koska se on samantyyppisesti ”itses-
tään irrallaan oleva”, mutta kuitenkin ”moninaistuva” ja myös subjektia haas-
tava; mihin viittaa myös aiemmin mainittu välitilallinen ruumis.

Silti jonkinasteinen ero performatiivisuuteen säilyy, yhtäältä siinä, että ruu-
miilla (myös lihallisella ja konkreettisella) on edelleen keskeinen merkitys esittä-
vien taiteiden alueella, ja toisaalta siinä, että mimesiksellä on edelleen kytkös *esi-
tyksellisiin* kuviin, hahmoihin tai fiktion. Siksi, esitysten sisältöihin liittyessään,
ruumis ja mimesis eivät ole välitilallisen näkökulman ensisijaisessa fokuksessa.

Edellisen *Horisontin* teoreettisia jäsennyksiä yhdistää huomiopisteen kiin-
nittyminen minuuden ja toiseuden väliseen rajapintaan, painottuu se sitten
tilalliseen asetelmaan (kuten televisuaalisissa skriinisuhteissa) tai aistimuksel-
liseen havaintoon (kuten haptisessa visuaalisuudessa). Keskeistä kummallekin
painotukselle on hahmottaa suhteiden välistä voimaa ja liikettä, jotka muo-
toutuvat asioiden ja elementtien välisyyksissä niin, että raja osapuolten välillä
aktivoi suhteiden syntymistä, eikä tuota totaalista torjuntaa. Tällöin myöskään
välitilallisuus minuuden jäsentämisen lähtökohtana ei kuitenkaan merkitse
ruumiin haihtumista olemattomuuteen, täydellistä erkaantumista siitä tai sen
mystifointia.²⁴⁹ Ainoastaan suhtautumista ruumiiseen toisenlaisella tavalla.

*

Havainnon ja havaitsijan pirstoutumisesta sekä satelliitinomaisesta suhteesta
minuuteen saattaa seurata arkikokemuksen kannalta hämmennystä. Kuka lo-
pulta kohtaa kenet, ja missä ominaisuudessa? Hämmennyksen ei kuitenkaan
tarvitse olla pelkästään negatiivisesti varautunutta. Se voi toimia olennaisena
lähtökohtana, niinkuin televisuaalisen välitilan tuottaman kokemuksellisuu-
den muodostumisessa tapahtuu. Siihen viittaa mielestäni myös seuraava si-
taatti Maiju Loukolan tekstistä.

Kokemus paikasta ja läsnäolosta on virtualisoitunut ja tunnemme olevam-
me monikollisine ruumiinemme sidoksissa samanaikaisesti useaan virtu-
aaliseen paikkaan.

— Tällainen kokemuksen rakenne muistuttaa tiedostamattoman tapaa yh-
distää asioita, paikkoja, tilaa ja aikaa vapaasti, pakottomasti ja vailla järjen
hiventä. Lentoa paikasta ja tilanteesta toiseen! Nyt tässä, ja samaan aikaan
toisella puolella kaupunkia, Eurooppaa, tähtisumua!²⁵⁰

Loukola eläytyy mukaansatempaavalla tavalla monikollisen suhteen luontee-
seen, mikä kuvaa hyvin myös televisuaalisen välitilan skriinisuhteita. Juuri täl-

247 Emt., 123.

248 Emt., 123–125.

249 Ks. Elo 2014, 151.

250 Loukola 2014, 244–245.

lainen kokemus, Samuel Weberin televisio-tematiikkaan vertautuen, jakaa paikan yhtenäisyyden.²⁵¹

Välitilallisessa, jakautuneessa skriinisuhteessa minuus on toki edelleen potentiaalisesti kytkeytynyt sisältöihin mutta ensisijaisesti mediatilaan itseensä. Tällöin keskeiseksi tulee tilakokemus, johon vaikuttavat kaikki mediasfäärin kokonaisuuteen osallistuvat elementit, myös ei-inhimilliset, kuten sähkövirran mahdollistama verkkosysteemi, teknologiset laitteet ja niiden itseään kehittävät ja varioivat systeemit, esineet, asiat sekä ilmiöt. Silloin myös objektiksi käsitetty osapuoli voi toimia aktiivisena ja osallistua elettyyn sekä koettuun. Televisuaalisen välitilan kokemus ei siis sulkeudu yksiselitteisesti pelkästään inhimillisen havainnon ja aistimuksen alueelle esimerkiksi sellaisella tavalla, jossa filosofi-teatteriohjaaja Esa Kirkkopellon mukaan ”suhteeton kokemus ja kokemuksen suhteettomuus todellistuu kohtuuttomana toimintana, modernina teknologisenä ja poliittisena hybriksenä”.²⁵² Televisuaalinen välitila filosofisena näkökulmana ohittaa hybriksen, koska se ei kiinnitty kaikenkattavasti inhimilliseen, ihmisen mieleen tai ihmisen tuottamiin sisältöihin.

Tähän kytkeytyy myös *postfenomenologinen* ajattelu, jonka mukaan nykyajan teknologia ja teknologinen ympäristö tuottavat nimenomaan filosofisia lähtökohtia. Filosofi Don Ihde pitää postfenomenologiaa yhtäältä pragmaattisempaa kuin fenomenologiaa siinä mielessä, että se ei sitoudu niin voimakkaasti minäkeskeiseen kokemukseen; toisaalta, pohtiessaan elinympäristöjämme teknologiafilosofisesta viitekehyksestä käsin, kytkeytyy postfenomenologia väistämättä myös sosiaaliseen ja kulttuuriseen kenttään.²⁵³

Välitilallisen minuuden tietyissä piirteissä on liittymäkohtia postfenomenologisen pragmaattisuuden suuntaan. Pragmaattisuudesta voisi konkreettisenä esimerkkinä pitää valtavirrasta poikkeavia tee-se-itse-henkistä ilmaisua tuottavia internetin kautta kommunikoivia marginaalisia yhteisöjä. Ne ovat samaan aikaan subjektiivisen ruumiillisen minuuden keskiöstä pois päin suuntautuvia, synnyttäen silti sosiaalista toimintaa – mahdollistaen myös pohdintaa uudentaisista yhteisöllisistä tai kulttuurisista rakenteista. Suhde pragmaattisuuteen ja kulttuuriin rakenteisiin on silti kompleksinen. Yhtäältä sitoutumattomuus sisältöihin heikentää mediatilassa esiintyvien ideologisten ja propagandististen pyrkimysten dominanssia ja asian kääntöpuolena samalla myös uppoutumista ja samastumista jaettuun sisältölähtöiseen kokemukseen. Kun välitilallisuuden liittyy keskeisellä tavalla hajamielisyys, jossa katselu tai kuuntelu ei kohdistu tarkasti minnekään, eivät ideologiset vaikuttamispyrkimyksetkään välttämättä osu maaliinsa. Toisaalta hajamielisyys ja sitoutumattomuus voidaan myös kokea yhteisöllisenä välinpitämättömyytenä.

Kompleksisuus ei kuitenkaan ole ongelmallista silloin, kun televisuaalista välitilaa arvioidaan vain filosofisten merkitysten kautta. Silloin ristiriitaisuus pragmaattisuuden suhteen ilmentää lopulta vain välitilallisuuden perustavaa ideaa, jossa ihmiskulttuurisen motiivin ja vaikutusvallan ohentuminen aktivoi toisenlaisen näkökulman syntymistä.

²⁵¹ Ks. sivut 51–52.

²⁵² Ks. Kirkkopelto 2014b, 106.

²⁵³ Ihde 2009, 23.

Tämän myötä lähestymme niitä posthumanistisia teemoja, jotka kytkeytyvät televisuaalisen välitilan ja televisuaalisen lavastajuuden muodostumiseen.

*

Posthumanismi ei lähtökohtaisesti ja varsinkaan teoreettisen perustelun ja taustoituksen kannalta ole erityisen homogeeninen ilmiö; se koostuu monista eri tahoista, särmistä ja tulokulmista. Erot näkyvät muun muassa siinä, aset-
tuuko fokus ihmisenä olemisen tämänhetkisyteen vai tulevaisuuteen.²⁵⁴ Post-
humanismin tausta on tutkijoiden Karoliina Lummaan ja Lea Rojolan mukaan
”erilaisissa ihmisen, eläimen, koneen, ja ympäristön suhteita käsittelevissä filo-
sofioissa, akateemisissa suhteissa ja poliittisissa liikkeissä”.²⁵⁵ Posthumanismia
on voitu ajatella hyvin lavealla skaalalla, yhtäältä humanismin perinteeseen
edelleen kytkeytyneenä, toisaalta sellaisena, joka kyseenalaistaa ihmisen do-
minoivaa roolia. Tutkija Cary Wolfe tuo esiin humanistisen kulttuurin varjo-
puolen, joka kehitykseen ja menestykseen pyrkiessään on taipuvainen – myös
filosofisen ja eettisen kehityksensä kautta – tuottamaan samalla perusteita syr-
jinnälle sekä ei-inhimillisiä elämänmuotoja että myös oman sosiokulttuurinsa
marginaaleja kohtaan.²⁵⁶

Tulevaisuusnäkökulma on usein populaaristi sävyttynyttä, kuvitelman ja
mielikuituksen tasolla tapahtuvaa, mutta siksi myös vetovoimaista ja huo-
mioarvoa sisältävää visiointia.²⁵⁷ Tällöin *populaari posthumanismi*²⁵⁸ kulkeutuu
lähelle *transhumanismia*, ajatussuuntaa, joka näkee ihmisen voivan ylittää ny-
kyisenkaltaisia ruumillisia ja psyykkisiä rajoituksiaan kytkeytyessään tiiviisti
teknologian kehitykseen.²⁵⁹ Populaarin posthumanismin voi nähdä liittyvän
science fiction -tyyppisiin visioihin, joiden mukaan teknologisesti ”parannellul-
la” ihmisellä, robotin ja ihmisen hybridillä ei enää ole taakkana ihmisen ”sot-
kuista” lihallisuutta ja emotionaalisuutta helposti sairastelevine kehoineen ja
sekavine ihmissuhteineen viedessään ihmisyyden uuteen vaiheeseen. Tällaisen
hybridin tulon myötä biologinen verta, hikeä ja kyyneleitä vuodattava ihmis-
versio voisi väistyä. Suhteessaan ruumillisuuteen science fiction -henkinen
posthumanismi ilmentää mielestäni myös yhteyksiä ihmisen/ihmisyhteisöjen
tämänhetkiseen mentaaliseen tai psykologiseen mielentilaan: maailmantilantees-
ta ammentaviin pelkoihin, pettymyksiin ja niitä torjuviin fantasioihin. Posthu-
manistiset teemat ja käsitteet sekoittuvatkin juuri tällä raja-alueella toisiinsa ja
ilmenevät osin epäselvinä. Osin siksi populaarit painotukset vaikuttavat aka-
teemiseen traditioon pohjautuvan teoreettis-filosofisen keskustelun valossa
usein utopistisilta ja perustelemattomilta.

Posthumanistista teoriaa vakavasti pohtineista filosofiista muun muassa
Wolfe suhtautuu transhumanistisiin visioihin kriittisesti. Hän toteaa transhu-
manismin kiihdyttävän ja tehostavan [paradoksaalisesti] humanismia silloin,

254 Ks. Raipola 2014, 35–36.

255 Lummaa, Rojola 2014, 14.

256 Ks. Wolfe 2010, xvii–xviii.

257 Raipola, 35–36.

258 Tutkija Juha Raipolan käyttämä termi (2014, 36, 38–41).

259 Ks. *transhumanismi.org* / *Suomen Transhumanistiliiton peruskirja*.

kun se pakenee ja tukahduttaa eläimellisen luontonsa, biologiansa ja evoluutionsa, ja kun se ylittää/ohittaa materiaalisuuden ja ruumillisuuden.²⁶⁰ Tulkitsen Wolfen vastustavan sekä sellaista humanismia, joka kehitysuskoissaan on yksipuolisesti alistanut maapallon luonnon omia tarpeitaan varten että toisaalta myös transhumanistista utopiaa, jossa ihmisen teknologinen älykkyys ja kyvykkyys johtaisivat seuraavaan evoluution vaiheeseen, kyborgiin, jonka myötä ratkeaisivat nykyihmisen ongelmat. Näin humanismi ja transhumanismi olisivat perustaltaan samankaltaisia uskoessaan ihmisen kaikkivoipaisuuteen.

Tutkija Donna J. Haraway puolestaan korostaa teknologisessa yhteydessä toteutuvaa tilannekohtaista sosiaalisten suhteiden dynamiikkaa. Ihmisen ja laitteen kulloistenkin ilmenemismuotojen väliset suhteet muokkaavat kanssikäymisen luonnetta. Kyborgikaan ei edusta pelkkää teknoutopiaa tai itsestäänselvää ”pahaa”, vaan voisi Harawayn mukaan olla jopa eräs dualismeja purkava ilmentymä, ihmisen ja teknologian välisen rajan ohetessa ja moniselitteistyydessä.²⁶¹ Samaan suuntaan voi nähdä tutkija Patty Sotirin’in viittaavaan, kun hän tuo esiin deleuzeläisessä kontekstissa ajatuksen kyborgista, joka on tulemisen prosessissa oleva kynnys ihmisen ja koneen välissä.²⁶²

Toinen merkittävä, akateemisesti vakavammin otettu posthumanismin haara toimii kriittisen ja kulttuuriteoreettisen ajattelun kehyksessä ja fokusoi *humanismin jälkeiseen* aikaan.²⁶³ Tällainen posthumanismi ei mielestäni torju tai kiellä ihmisyyttä sinänsä, eikä ole millään tavoin sitä vastaan. Se pyrkii tarkastelemaan ja arvioimaan maailmaa niin, että keskiössä eivät ole ihmisen aistisysteemin kautta rakentuneet kulttuuriset ja sosiaaliset käsitykset tai arvot. Ihminen ei siis ole kaiken mitta.

Tässäkin haarassa on monia erilaisia painotuksia. Eräs keskeisimmistä niistä keskittää posthumanistisen pohdinnan nykyhetken sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen ihmisyyteen niin, että se näyttäytyy keskeisesti poliittisena, esimerkiksi eläinten oikeuksia käsittelevänä filosofiana tai vertautuu ekologiisiin kysymyksiin, ekopolitiikkaan ja luonnonsuojelullisiin pyrkimyksiin.²⁶⁴ Posthumanistisen kritiikin kärki vaikuttaisi tällöin kohdistuvan modernin, rationaalisen järki-ihmisen luomaan, tieteen, filosofian ja teknologian tukemaan talouspoliittiseen yhteiskuntajärjestelmään, jonka on mahdollista vaarantaa jopa planeettamme biosfääri ja elinympäristö.

Televisuaalisen välitilan jäsennyksessä posthumanismin merkitys ei asetu ehdoitta mihinkään edellä mainituista haaroista/tulkintoista, joskin yhteys kulttuuriteoreettiseen tulkintaan painottuu selkeimmin. Sen mukaisesti myös televisuaalisen välitilan fokus sijaitsee tässä hetkessä, ei tulevaisuusfantasioissa. Sen lisäksi huomiopisteen siirtyminen sivuun ihmisen persoonan psykologisesta keskiöstä tuottaa kulttuuriteoreettiselle tulkinnalle ja televisuaaliselle välitilalle yhteistä keskustelukenttää.

Merkityksellistä omalle tutkimukselleni on ennen kaikkea posthumanistisen keskustelun tapa arvioida, pohtia ja tarkastella maailmaa ei-ihmiskeskei-

260 Wolfe 2010, xv.

261 Haraway 1991, 149–181, 181.

262 Sotirin 2005, 100–101.

263 Raipola 2014, 36.

264 Ks. Lummaa 2014, 265–288; Salminen 2014, 289–306; Kokkonen 2014, 179–210.

sesti. Siinä horisontissa ihminen asettuu ”samalle viivalle” kaiken muun olevaisen (kuten vaikkapa sienten, kasvien tai sääilmiöiden²⁶⁵) kanssa säilyttäen silti kontaktin inhimillisiin aistimuksiin, kokemuksiin ja tunteisiin.

2. Kone televisuaalisessa välitilassa

Deleuzeläisen filosofian keskeinen käsite *kone* on olennainen myös posthumanistisessa mediaekologiassa²⁶⁶. Tutkija Levi R. Bryant puhuu tällaisessa yhteydessä koneen ontologiasta, johon kuuluvat niin ihmiset, systeemit kuin luontokappaleetkin.²⁶⁷ Kone ei deleuzeläisessä ja posthumanistisessa mielessä merkitse ihmisyyden dystooppista rappiota, jossa teknologiset laitteet anastavat vallan biologiselta ja lihalliselta ihmiseltä. Koneen tematiikka, ”koneisuus” paikantaa ihmistä toisesta suunnasta, jolloin ihmisyyys arvioituu uudella tavalla.

Deleuzen ja Guattarin kone-käsite määrittyy yhteydestään *halun* käsitteeseen, jonka he mieltävät muuttavana, tuottavana ja uutta luovana energiana toisin kuin sellaiset psykoanalyttiset tulkinnat, joissa *puute* on nähty halua määrittävänä piirteenä. Lisäksi halussa on korostunut ihmisen toiminta viettiensä ja vaistoensa ohjaamana niin, että puute on voinut ajaa ihmisen toimimaan myös omaksumiaan arvoja vastaan. Tällöin halun merkitys on kiedottu sen dualistiseen ja oidipaaliseen luonteeseen: halun tukahduttamiseen. Deleuzeläistä ajattelua tulkiten oidipaalisuus liittyy vahvasti länsimaisten ja kapitalististen peruspremissien paradoksaaliseen luonteeseen. Yhtäältä se pakottaa tavoittelemaan jotakin, jonka saavuttamista se kuitenkin samalla viivyttää. Toisaalta se tavoittelee haluamallaan tavalla, eli aina suhteessa jonkin puutteen poistamiseen. Paradoksaalisuus synnyttää muun muassa representaatioita, kuten vaikkapa median kuvastoja, jotka yhtäältä pitävät yllä ristiriitaista kaksoisviestintää ja toisaalta moralisoivat sitä. Kaksoisviestintä voi äärimmillään aktivoitua ahdistukseksi, traumaattisuudeksi tai pakkomielteisyydeksi. Tällöin tullaan kohti sellaista skitsofrenisuutta, psykyen sairauteen liitettyä käsitettä, jolla Deleuze ja Guattari kuvaavat oidipaalisen yhteiskunnan representaatioita ja niiden merkityksiä loputtomasti purkavaa ja uudelleen kokoavaa mekaniikkaa.

Deleuzeläinen käsitys halusta suhtautuu psykoanalyttiseen tulkintaan kriittisesti, eikä dualistisesti eriytä luontoa ja ihmistä – se pitää niitä keskinäisestä yhteydestään irtipääsemättöminä tavalla, jossa erillisinä pidetyt osapuolet kytkeytyvät toisiinsa *tuotannon* kautta. Halu-tuotanto on kaikenkattavaa. Se on eräänlainen elämää liikuttava prosessuaalinen voima, jota ilmenee niin orgaanisella tasolla, kuten esimerkiksi ruuansulatussysteemeissä, tai sitten abstraktimmalla ja ei-materiaalisemmalla tasolla, vaikkapa politiikassa. Deleuzeläisessä mielessä koneet ylläpitävät yhteenkietotuvaa, loputonta tuotantoa väistämättömästi, ristiriitaisillakin tavoilla; esimerkiksi tullessaan toisten koneiden tuotantoprosessien väliin, suunnaten ja aktivoiden prosessia uudennlaisiin suuntiin. Tämä lähtökohtainen kytkentä koneiden välillä vastustaa dualistis-

265 Lummaa 2014, 266.

266 Bryant 2014, 15.

267 Emt., 34–35, 38.

ta ja paranoidia oidipaalisuutta, joka kadottaa kosketuksen sallivaan, monitasoisesti liikkuvaan ja elävän pysyvään haluun. Juuri tällaista halu-tuotannon ja sosiaalisen tuotannon toisiinsa kytkevää ”konemaista suhdetta” Deleuze ja Guattari kutsuvat *halu-koneeksi*.²⁶⁸

Deleuzeläinen ajattelu ei kuitenkaan jyrkkää dualismia kritisoidessaan merkitse kulkemista kohti ykseyden harmoniaa. Läsä on edelleen ristiriitaisuutta ja paradoksaalisuutta, jonka tulkitsen ilmentävän deleuzeläistä, oidipaalisen tilalle asettuvaa, *toisenlaista* skitsofreniaa.

Tutkimuksessani pyrin tuomaan esiin yhtäältä televisuaalisen välitilan läh-
tökohtaista ristiriitaisuutta ja kaksijakoisuutta, joka muistuttaa halu-koneen deleuzeläisesti tulkittua skitsofreenisuutta, halua, joka on monijakoista ja monitahoista ja joka toteutuu elävänä ja latautuneena ”kuhinana” erilaisten rajapintojen tuntumassa. Televisuaalisen välitilan kannalta deleuzeläinen halu-kone – haluaminen ja skitsofrenia – ilmentää vaihtelevissa ristiriitaisuuksissa, kytketyksissä, muotoutumisissa, väliintuloissa ja suunnanmuutoksissa piilevää latausta. Tällöin voi myös televisuaalisen välitilan halu-koneen ajatella virittyvän samoin kuin muutkin tutkimukseni keskeiset filosofiset käsitteet, kun ne kytkettyvät ensisijaisesti medioituvan/välittävään kokonaistilaan ja sen tuottamaan uudenlaiseen/toisenlaiseen/rinnakkaiseen havaintokulmaan. Halu saa keskeisimmän merkityksensä kahtaalla: rajapintojen aktivoimassa intensiivisessä liikkeessä, päättymättömässä lähentymisessä ja etäntymisessä sekä tihentyneissä, luovuuden prosesseihin liittyvissä hetkissä ja pisteissä.²⁶⁹ Nuo hetket ja pisteet voidaan mieltää myös oivalluksina tai ideoina. Halu on tällöin johonkin pyrkivää *suuntautumista*, kokonaisvaltaista tilan elementtien varioituvaa koostumista sekä muotoutumista.

Niin Deleuzen ja Guattarin kuin Bryantinkin mukaan kaikkialla on koneita, tai pikemminkin, kaikki *ovat* koneita.²⁷⁰ ”Maailma on koneiden kudos”, kuten Bryant asian ilmaisee.²⁷¹ Ne tuottavat tuotantoa, ne pitävät yllä loputonta prosessia,²⁷² koneet ovat kytkettyneet toisiinsa monilla tavoilla, ja ne ”ajavat” toisiaan,²⁷³ mikä puolestaan tähtää yhä uusien koneiden syntymiseen. Koneet synnyttävät koneita.

Koska tällaiset koneet ohittavat pelkän materiaallisen, teknologisen ja esi-neellisen merkityksen, näen filosofisen aspektin niiden yhteydessä viittaavan samantyyppiseen rajatilamaisuuteen, joka toteutuu ero-käsitteen tai aktuaalisen-virtuaalisen tuottamassa voimasuhteiden vaihteluissa. Viime kädessä deleuzeläiset ja posthumanistiset koneet ilmentävät ykseyttä/yksikköä/yksilöä laajempaa koneisuutta, joka aktivoi jatkuvassa liikkeessä muotoutuvia prosesseja, erottamatta osapuolia liian jyrkästi toisistaan.

Televisuaalisessa välitilassa maailmaa kattava koneisuus liittyy erityisesti ihmisen ja skriinin välisen suhteen kaksisuuntaisuuteen. Subjekti ei eroa objek-

268 Deleuze & Guattari 1985/1972, 1–8; Sihvonen 2013, 153–155.

269 Tihentyneisiin hetkiin ja pisteisiin liittyviä teemoja käsittelen muun muassa alaluvuissa *Laskokset ja läpäisy* sivut 129–135 sekä *Laskostuva ja läpäistyvä lavastajuus* sivut 176–178.

270 Deleuze & Guattari 1985/1972, 2; Bryant 2014, 37.

271 Bryant 2014, 37.

272 Deleuze & Guattari 1985/1972, 4–5; Bryant 2014, 37–40.

273 Deleuze & Guattari 1985/1972, 1; Bryant 2014, 30, 47.

tista ehdottomalla tavalla, eikä minuus tarkkaile maailmaa vain ulkopuolelta käsin – eikä siksi hallitse sitä yksipuolisesti. Siksi myös objektiivisina pidetyt asiat voivat suuntautua kohti subjektiivisina pidettyjä, ei-inhimilliset aktivoida inhimillistä. Sen mukaisesti mediatila voi muokata ja säädellä meitä ja prosessejamme, emme pelkästään me itse.

Koneisuuteen voi myös kanavoida televisuaalisessa välitilassa esiin tulleita filosofis-teoreettisia jäsennyksiä ja teemoja, kuten kääntävyyttä, samanaikaisuutta tai ratkaisemattomuutta. Koneisuus sallii edelleen yksityisyyttä,²⁷⁴ jossa henkilökohtainen alue säilyy, mutta asemoituu toisin. Tällöin tulemme lähelle deleuzeläistä (ja moniselitteistä) *abstraktin koneen* käsitettä. Abstrakti kone saatetaan toisinaan mieltää samantyyppiseksi valtaa ilmentäväksi ilmiöksi kuin esimerkiksi yhteiskuntaa hallitseva rahatalous, mutta deleuzeläiselle filosofialle abstrakti kone on kuitenkin yhtä yksittäistä konetta huomattavasti laajempi, monimerkityksellisempi ja dynaamisempi käsite. Abstrakti kone viittaa loputtomasti koostuvaan ja muotoutuvaan liikkeeseen, joka tuo käsitteitä sekä muotoja monitahosiin, vuorovaikutteisiin kontakteihin ja suhteisiin toistensa kanssa.²⁷⁵ Tutkija Stephen Zepken mukaan taidekin voi toimia abstraktina koneena.²⁷⁶

Televisuaalisen välitilan kontekstissa abstraktia koneisuutta ilmentää erityisesti posthumanistiseen ei-ihmiskeskeisyyteen liittyvä havaintokentän laajeneminen ihmiskulttuuristen käsitteiden tuolle puolen, persoonan henkilökohtaisuutta laveampaan merkitykseen. Abstraktissa koneessa ei ole selkeästi osoitettavaa säätelijää tai tahoa, yksittäistä ”koneenkäyttäjää”. Tällöin televisuaalisen välitilan näkökulmasta käsin voi ajatella, että abstrakti koneisuus itsestään säätlee tapahtumia ja niihin osallistuvia inhimillisiä tai ei-inhimillisiä tahoja.

*

Bryantin mukaan ”kvartsikiteet, reseptit, kirjat ja Kaakkois-Aasialaiset tannukit²⁷⁷ eivät ole yhtään vähempää koneita kuin kahvinkeitin tai puskutraktorit”.²⁷⁸ Tällöin koneisuus kytkee olevaisen piiriin kaikki ilmenymät, niin ”omat” kuin ”toiset”, niin elolliset kuin ei-elollisetkin. Tällaisen kaikkea ilmenevää osallistavan projektin voi nähdä muistuttavan Berleantin ajatusta subjekti-objekti-ajan kertakaikkisesta katoamisesta, jossa minuus ja minuuden ulkopuolinen sulautuvat yhteen.²⁷⁹ Deleuzeläinen/posthumanistinen koneisuus ei kuitenkaan viittaa yksiselitteiseen yhteensulautumiseen. Deleuzeläisessä mielessä raja toki kyseenalaistuu sisäisen minuuden kannalta, mutta erot ja erillisyydet ovat silti edelleen väistämättömiä ja välttämättömiä. Siksi myös kysymys subjektin ja objektin luonteesta edelleen säilyy.

274 Wise 2005, 85.

275 Ks. Deleuze & Guattari 2013/1987, 80–82; Wise 2005, 85–86; O’Sullivan 2010; Deleuze 1992a, 24; Ballantyne 2007, 28–29.

276 Zepke 2005, (teos *Art as Abstract Machine*) mm. 1–10, 225–227.

277 Supikoira.

278 Bryant 2014, 37. (Oma käännös.)

279 Ks. sivut 67–68.

Posthumanistisen, *objektiorientoituneen ontologian* viitekehyksessä subjekti-objekti-rajan hälväminen ilmenee muun muassa Karoliina Lummaan mukaan niin, että ”ihmiset ovat osa objektien maailmaa”.²⁸⁰ Silloin ihminen tulee ymmärtää ”*vailla erityisasemaa*”²⁸¹ yhtenä osapuolena objektina tai kohteena kaikkien muiden joukossa, muiden kanssa jaetussa maailmassa. Rajan hälväminen heijastelee mielestäni silloin ihmiskeskeisen näkökulman vaimenemista tavalla, joka kirkastaa *suhtaantumista* objekteihin, niin materiaaliseen ympäristöön kuin ei-ihmismäiseen maailmaankiin. *Suhtauminen* ilmentää – verrattuna totaalisen muuttumisen tai vaihtumisen ehdottomuuteen (tyyliin: ihminen muuttuu objektiksi tai koneeksi) – moniselitteisempää ja hienovireisempää asennoitumista rajapintaa tunnusteleviin osapuoliin.²⁸²

Bryantin mielestä koneen käsitteen kautta välttyminen niin subjektin ja objektin jyrkästä erottelusta kuin objektin määrittymisestä jonkin yhdenmukaisen laadun tai ominaisuuden kautta. Esimerkiksi lehtipuu on arkihavainnoissamme aina erilainen riippuen vuodenajasta ja lehtien määrästä sekä väristä. Puu elää jatkuvassa muutoksen tilassa ja silti me arvioimme sitä helposti muuttumattomana objektina.²⁸³ Koneisuuden merkityksessä objekti ei kuitenkaan ilmennä niinkään ”ominaisuuksia tai kvaliteetteja kuin *operaatioita* [toimintaa/toimenpiteitä]”.²⁸⁴ Kone on sellaisten operaatioiden systeemi, joka tuottaa toisiinsa kytkeytyviä muutoksia.²⁸⁵ Tässä mielessä sen voi nähdä yhdistyvän deleuzeläiseen liikkeen tematiikkaan. Siksi kone tai objekti eivät merkitse pelkästään esineellistä tai elotonta maailmaa. Muutoksen ja liikkeen kautta ne liittyvät myös elolliseen ja orgaaniseen, niin sammakon ekosysteemiin kuin veden väriinkin.²⁸⁶ Veden väri ei Bryantin jäsentelyssä ole ”ominaisuus, joka vedellä *on*, vaan pikemminkin seuraus operaatioista, joita vedessä tapahtuu aaltoliikkeen

280 Lummaa 2014, 266. *Objektiorientoitunut ontologia* on yksi osa posthumanistisesti viritettyä ajattelua ja keskustelua, joka on laveaa ja sisältää erilaisia käsityksiä ihmisen roolista ja olemuksesta. Käsitys objekteista liittyy Lummaan artikkelissa siihen, mikä on ihmisen ja muun maailman ilmenemismuotojen välinen suhde, erityisesti ympäristöongelmien näkökulmasta. Lummaa tuo esiin eräitä keskeisiä tutkijoita ilmentäessään näkökulmien kirjoa tästä teemasta: ” -- [T]arkastelemieni tutkijoiden eli Bruno Latourin, Levi Bryantin, Timothy Mortonin ja Ian Bogostin suhde posthumanismiin on ongelmallinen. Toimijaverkkoteoriaa ja kompositionistista ajattelua kehittänyt Latour ei ole avoimesti julistautunut posthumanistiksi, ja objektiorientoitunutta ontologiaa edustavat Bryant, Morton ja Bogost ovat arvostelleet posthumanistista ajattelua ihmiskeskeisyydestä.” (Lummaa 2014, 266.) Posthumanistisen ajattelun ihmiskeskeisyys viittaa oman tulkintani mukaan siihen, että posthumanistisen keskustelun joukossa on asetelmia, joiden voi kokea, huolimatta lähtökohtaisesta kriittisyydestään ihmiskeskeisyyttä kohtaan, pitävän yllä asennetta, jossa ihmisen sosiaalinen tila on erotettu luonnosta, tai jossa luonto on olemassa ihmisen sosiaalista tilaa ja hyödyntämistä varten. Bryantin mukaan kuitenkin juuri kone-käsitteen idea sallii ihmiskeskeisyyden ohittamisen, yltäältä siksi, että kun kaikki ovat koneita, ei erillistä subjektin suhdetta objektiin ole olemassa; ja toisaalta siksi, koska kaikki koneet (esimerkiksi puut ja planeetat) eivät ole ihmisen – tai kenenkään/minkään – suunniteltavia (Bryant 2011, 18).

281 Lummaa 2014, 278.

282 Ks. mm. Kirkkopelto 2014, 309–326; Kokkonen 2014, 179–209; Lummaa 2014, 265–288.

283 Bryant 2014, 37–38.

284 Emt., 38.

285 Emt., 38.

286 Emt., 39, 43.

ja tuulen kautta”.²⁸⁷ Kun vesi näyttää yöllä mustalta, se ei johdu siitä, että olimme sillä hetkellä estyneitä näkemästä veden todellista sinisyyttä. Operaatiot, jotka tuottavat sinisyyden efektin, eivät vain juuri sillä hetkellä ole näkyvissä.²⁸⁸

Näin ominaisuudet ja olemukset syntyvät aina suhteessa kuhunkin yhteyteen – tilanteeseen ja tapahtumaan. Operaatioiden merkitys on siinä, että juuri ne tuottavat välttämättömiä konteksteja. Tätä ajatusta seuraten myös televisuaalisen välitilan tarkastelukulmassa kone, objekti ja posthumanistiset teemat kytkeytyvät läheisesti toisiinsa. Ne ilmaisevat subjektiivisesta ihmiskeskeisyydestä muihin suuntiin laajentuvaa monenkeskistä vuorovaikutteisuutta. Televisuaalisessa välitilassa se merkitsee myös sitä, että sähköistä mediaa katsovan tai käyttävän ihmisen paikan henkilökohtaisuus tulee uudelleenarvioituksi, ja itse tila alkaa koneisuuden myötä saada aktiivisia piirteitä. Tällöin tilan itsessään voi nähdä yhtenä tekijöistä, jotka liittyvät teknologiseen ja orgaaniseen ja siksi myös samanaikaisesti sekä ei-ihmismäiseen että ihmismäiseen ympäristöön. Ajateltuna koneena koneiden joukossa, televisuaalista välitilaa voi arvioida samantyyppisessä merkitysyhteydessä kuten esimerkiksi sähkön liikettä tietoverkossa, vaihtuvaa säätä tai hämähäkin aina uudestaan kutomaa verkkoa.

3. Välitilallinen taso

Kone-tematiikan tavoin pidän deleuzeläistä *tason* käsitettä keskeisenä televisuaalisen välitilan hahmottamisessa. Deleuze ja Guattari asettavat sen kokonaisvaltaiseen yhteyteen puhumalla *immanenssin tasosta*²⁸⁹. Immanenssin taso ei kuitenkaan deleuzeläisessä filosofiassa ole merkitykseltään käsite (tai ”edes kaikkien käsitteiden käsite”),²⁹⁰ eikä se ole myöskään subjektiivinen ilmiö (immanenssia ”jollekin”),²⁹¹ vaan immanenssi on immanenssia vain itselleen;²⁹² Siinä toteutuu ”[t]ason lakkaamaton meno-paluu, ääretön liike”,²⁹³ jossa käsitteet ”asuttavat”²⁹⁴ tasoa niin, että ”taso ympäröi äärettömiä liikkeitä, jotka kulkevat sen läpi ja palaavat sille –”.²⁹⁵ Tulkitsen immanenssin tason viittaavan eräänlaiseen kaiken kattavaan voimakenttään, joka on jo lähtökohtaisesti laajempi kuin yksittäinen käsite tai ilmiö (eikä siksi palaudu käsitteen käsitteellisyteen); Se ei silti ole myöskään kuvitteellinen tai puhtaasti abstrakti, vaan dynaaminen ja eri ilmenemismuotojen välisiä vaihtelevia suhteita piiriinsä ko-oava ilman, että se määrittyisi konkreettisen havaitsijan/toimijan kautta.

Vaikka Deleuze ja Guattari puhuvat immanenssin tasosta yksikkömuodossa, johdan siitä televisuaalisen välitilan teoreettiseen käyttöön käsitteen, jossa laajin taso voi pitää sisällään myös useita muita tasoja tai ylipäänsä olla suhteessa muihin tasoihin. Tätä tukee deleuzeläinen ajatus filosofian historiasta käsittei-

287 Bryant 2014, 43. (Oma käänös.)

288 Emt., 43–44.

289 Deleuze & Guattari 1993, 44–67; Ojakangas 1994, 66.

290 Deleuze & Guattari 1993, 44; Ojakangas 1994, 66.

291 Deleuze & Guattari 1993, 53–55; Ojakangas 1994, 67.

292 Deleuze & Guattari 1993, 55; Ojakangas 1994, 67.

293 Deleuze & Guattari 1993, 65.

294 Emt., 45.

295 Emt., 44.

den päällekkäisyytenä ja vierekkäisyytenä, joka on ”tasojen kerrostunutta aikaa, jossa tasot ovat toistensa päällä ja alla”.²⁹⁶ Deleuze ja Guattari toteavat: ”Filosofia on tulemistakin, ei historiaa; se on tasojen samanaikaisuutta, ei järjestelmien peräkkäisyyttä”.²⁹⁷ Ilmaisun ”ei historiaa” voi nähdä ilmentävän myös televisuaalisen välitilan lähtökohtaista moniulotteisuutta ja -tahoisuutta. Samanaikaisen aktuaalisen-virtuaalisen liikkeen hengessä tasojen väliset ja sisäiset tasot ovat muuttuvia eivätkä koskaan asetu vain yhteen olomuotoon, ääripäähän tai tulkintaan, ja niiden väliset suhteet ovat aina eri asteisesti jännitteisiä.

Vaikka deleuzeläinen immanenssin taso ei palaudukaan subjektiivisen kokemuksen nollapisteeseen (immanenssia ”jollekin”), näen siinä yhteyden televisuaalisen välitilan moniselitteiseen satelliittimaiseen subjektiisuhteeseen – ja sitä kautta myös yhteyden kokemuksellisuuteen ja tietynlaiseen henkilökohtaisuuteen. Tulkitsen juuri tasojen samanaikaisuuden ja päällekkäisyyden olevan avautumista kohti kaikkea ilmenevää, myös elettyä ja koettua. Samanaikaisuudessa tapahtuu ”järjestelmien peräkkäisyyden” sijaan jatkuvaa muotoutumista ja koostumista tavalla, jossa voi nähdä yhteyden Deleuze ja Guattarin aktiiviseen ja pysähtymätöntä liikettä korostavaan käsitteeseen *tuleminen*.²⁹⁸ Tällöin, televisuaalisessa välitilassa, systemaattisen rakenteen (kuten konkreettisen ja kaksiulotteisen tasopinnan) sijaan tason käsite asettuu hyvin ilmentämään avointa ja joustavaa ulotteisuutta, jossa jatkuvan muotoutumisen liike sattumanvaraisuudessaan ja tilannekohtaisuudessaan ottaa kontaktin myös elettyjen ja koettujen tapahtumien varioituvaa ja tulkinnanvaraista maailmaa.

Pidän siis lähtökohtaisena piirteenä sitä, että televisuaalisen välitilan tasoilla on potentiaalinen yhteys moniselitteiseen ja -tahoiseen kokemuksellisuuteen (kuten esimerkiksi monikolliseen, ei-subjektikeskeiseen kokemukseen). Se tulee vahvasti esiin tätä seuraavien alalukujen teemoissa. Tässä mielessä näen myös vastaavuutta deleuzeläisen immanenssin tasoon, varsinkin sen lähtökohtaisessa ja läheisessä kytköksessä *käsitteisiin*. Etenkin silloin, kun tasot ja käsitteet jäsentyvät toistensa varaan niin, että ne tuntuvat voimaantuvan toisistaan. Deleuze ja Guattari toteavat, että ”[k]äsitteet ovat saaristo tai luusto, pikemminkin selkäranka kuin kallo, kun taas taso on se hengitys, jossa nuo pikku saaret uivat”.²⁹⁹ Näin he tuovat mielestäni esiin ilmaisuvoimaisella tavalla tasopinnan (joka voi siis olla muunlainenkin pinta kuin vain kaksiulotteinen) kaikki puolet, yhtäikäisen herkkyyden ja voiman, jota tasojen ja käsitteiden yhteiselämä voi tuottaa. *Hengitys, jossa uidaan* kuvaa täsmällisesti tapahtumaa, joka on epätasallinen.³⁰⁰ Sanat yhdistävät hienovaraisella ja yllättävällä tavalla kaksi olomuotoa, joita yleensä on pidetty toisilleen etäisinä, ja omalla erityisellä tavalla yhdistyessään tuottavat merkityksen, jollaista ei muuten syntyisi; tai jota ei muulla tavalla voisi ilmaista.

Myös televisuaalisen välitilan voi nähdä ei-materiaalisena hengityksenä, kokemuksia tuottavana ja ylläpitävänä, toistuvana liikkeenä, jossa käsitteiden

296 Sitaatti: Ojakangas 1994, 66. Ojakangas tulkitsee Deleuzen & Guattarin tekstiä (1993, 64–65).

297 Deleuze & Guattari 1993, 65.

298 Ks. alaluku *Tuleminen ja tämyys televisuaalisella tasolla* sivut 119–120.

299 Deleuze & Guattari 1993, 45.

300 Ks. Deleuze 2005, 35.

saaret, näkymätöntä hengitystä konkreettisemmaksi mielletyt olemukset ja ilmiöt (kuten sisällöt, signaalit, tapahtumien aistimukset ja emotiot) kelluvat, vellovat ja liikkuvat epälineaarisessa rytmissä – toisinaan siellä ja toisinaan taas täällä. Saari-käsitteen paradoksaalisuus tiivistyy sen samanaikaisesti ilmenevään kiinteuteen ja epäkiinteuteen. Tämä on televisuaalisen välitilan tasojen ja käsitteiden ydintä: juuri kun olet saamaisillasi vakaan jalansijan, katoaa maa jalkojesi alta. Eikä se välttämättä ole edes kovin epärealistinen kuvaus siitä maailmasta, jonka arkikokemuksessa miellämme ”todelliseksi” ja ”konkreettiseksi”. Eihän maaperä, jolla kävelemme ja johon tonttiemme rajat piirrämme, ole koskaan ollut pysyvä ja stabiili. Maankuori elää loputtomassa liikkeessä, seismiset voimat siirtelevät mannerlaattoja niiden hakiessa paikkaansa, asettumatta kuitenkaan koskaan aloilleen. Kaiken alapuolella on maapallon sula ydin, vellova tulimeri, jonka pinnalla ”sauremme uivat”. Tässä mielessä deleuzeläisen käsitteistön voi jopa nähdä kuvaavan olemisen ympäristöämme yllättävän realistisella tarkkuudella.³⁰¹

*

Immanenssin tason lähtökohtia heijastaen käytän televisuaalisen välitilan suhdemaailmaa ilmaisevaa käsitettä *välitilallinen taso*³⁰². Välitilallinen taso viittaa voimakenttämaisyyteen ja kokoavuuteen niin, että taso ei ole synonyymi konkreettiselle pintarakenteelle, eikä tasoon kytkeytyvillä asioilla ja ilmiöillä ole yksiselitteisiä sijainteja. Sijainnin tarkkuuden poissaolo ei tällöin kuitenkaan merkitse vain jonkin puutetta tai puuttumista. Pikemminkin tarkkuuksien lähtökohtainen häilyvyys voi tuottaa suhteille sekä energioiden ja voimien vuorovaikutukselle toisentyypisiä lähtökohtia. Kun kiinnittymättömyys pelkästään yhteen kohtaan sallii kiinteiden rajojen ylittelyä, voi se aktivoida myös yllättäviä suuntautumisia, suunnanmuutoksia sekä ennakoimattomia muotoutumisprosesseja. Silloin kontaktin idea voi saada uudenlaisia merkityksiä.

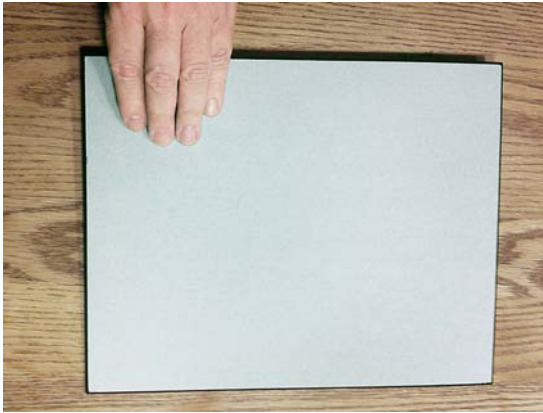
301 Deleuzeläisessä ontologiassa ei-ihmismäiset teemat (esimerkiksi biologian tai geologian alueiden käsitteisiin liittyvät) ovat keskeisiä; siitä esimerkkinä teoksen *Mille plateaux* (ransk.)/*A Thousand Plateaus* (engl.) kolmas luku *10000 av. J.-C. – La géologie de la morale* (ransk.)/*10,000 BC: The Geology of Morals* (engl.), jossa muun muassa geologia-taustainen käsite *kerrostuma* (ransk. *strate*/engl. *stratum*) on keskeinen. Myös filosofi Manuel DeLanda viittaa aiheeseen teoksessaan *A Thousand Years of Nonlinear History* (2000, 26/Swerve Editions/New York) sekä luentovideolla *The Philosophy of Gilles Deleuze* (2007 1/5). (Osoite lähdeluettelossa.)

302 Käsite *välitilallinen taso* merkitsee tässä yhteydessä laajinta mahdollista televisuaalisen välitilan ulottuvuutta. Siinä mielessä se muistuttaa deleuzeläistä immanenssin tasoa. Laajimman ulottuvuuden lisäksi sen yhteydessä on kuitenkin myös muita tasoja, jotka elävät ja liikkuvat suhteessa toisiinsa ja kokonaisuuteen, joskus läheisemmin, joskus etäisemmin, joskus näkymättömämmin. Puhun niistä yleisesti vain *tasoina*. Käytän muutenkin taso-käsitettä erilaisissa merkityksissä: esimerkiksi televisuaalista kuvastoa ja kuvallisuutta tarkoittavassa merkityksessä puhun *visuaalisista tasoina*. Uskon, että tason viimekätinen merkitys tekstissäni käy selville kulloisestakin asiayhteydestä. Suhtaudun siis tason käsitteeseen mielestäni väljemmin kuin deleuzeläinen tematiikka, enkä siksi liitä taso-terminologiaani mukaan deleuzeläisessä mielessä käsitettä immanenssi. Se on tietoinen valinta, jota perustelen sillä, että immanenssi-käsitteen mukanaolo liittäisi ajatuksen välitilallisesta tasosta liian läheisesti deleuzeläiseen teoriaan, jossa immanenssi-käsitteellä kuitenkin on filosofisesti laajempia ja monisyisempiä merkityksiä kuin oman tutkimukseni näkökulmalla.

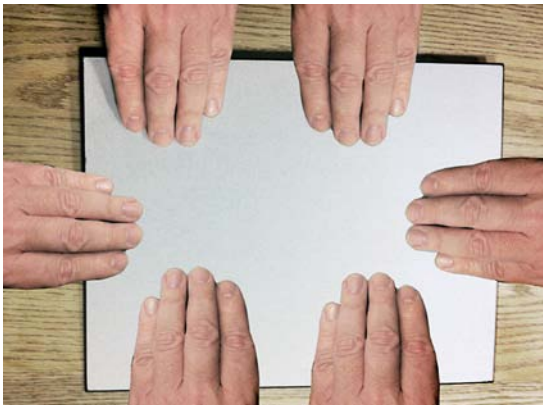
Esimerkiksi koskettamalla tiettyä tasolla olevaa sijaintipistettä, voi välitilallisesti virittynyt osallistuja tason välittämänä ”vuotaa” kohti muita osallistujia. Tällöin voi ajatella, että kun koskettaa yhtä kohtaa tasolla, voi samalla koskettaa myös toista, jossain kauempana sijaitsevaa pistettä. Taso liittyy kontakteja, sijainteja ja kosketuksia³⁰³ toistensa yhteyteen. Selkeiden rajapintojen hämärtyessä yhteys tasoon tuottaa monikollista koneisuutta, jossa kääntyvyys, samanaikaisuus ja operaatioiden jatkuva, toisiinsa kytkeytyvä tuotanto synnyttävät välitilallista sfääriä.

*

Visualisoin seuraavassa välitilallisen tason asetelmaa ja siihen liittyviä sijainteja kahden päällekkäisen kuvan avulla. Malli on karkean yksinkertaistava, mutta pyrkii juuri sillä keinolla ilmaisemaan tasosuhteita käsitettävällä tavalla.



Kuva 2. Yksittäinen kosketus välitilalliseen tasoon...

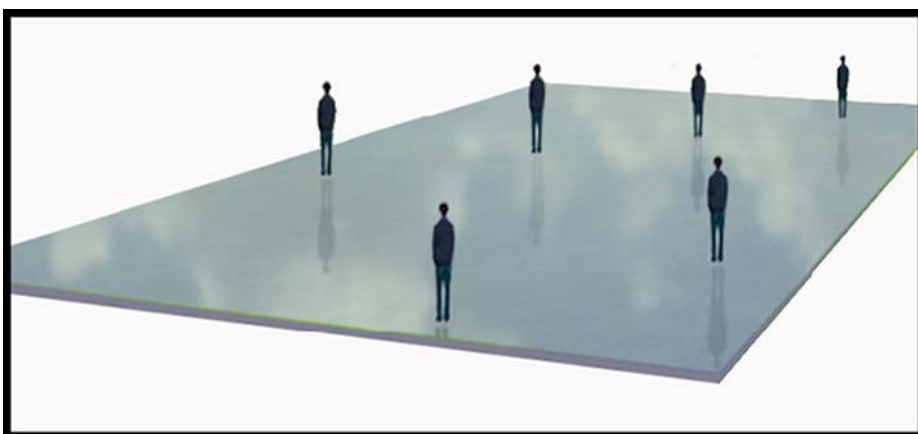


Kuva 3. ...koskettaa samalla myös muita kosketuksia tason alueella.

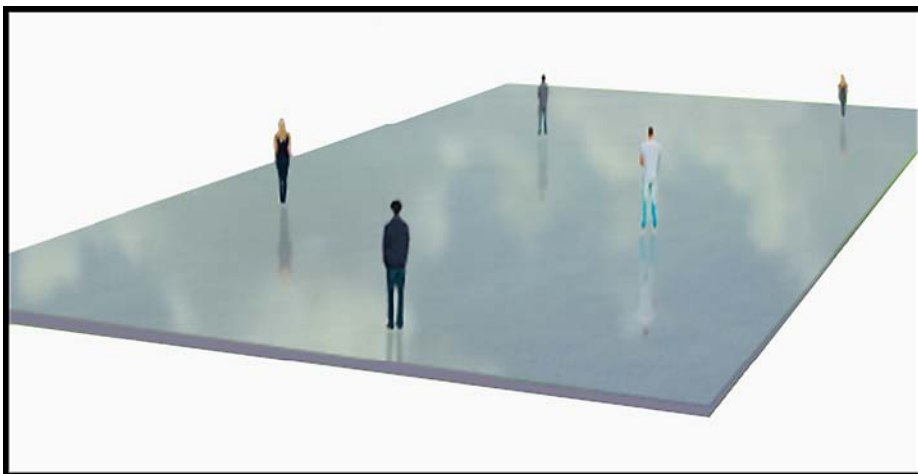
303 Käytän tässä kosketus-sanaa siinä ambivalentissa merkityksessä, joka tuli esiin sivulla 71 Mika Elon ajatuksessa kosketuksesta, joka rakentuu katkoksesta tai erottavasta välistä käsin. Sitä ajatusta myötäillen myös televisuaalinen kosketus (jonka merkitystä avattiin aluvuossa *Intensiivinen skriini* sivuilla 70–73) on ruumiillista kosketusta moniselitteisempi.

Kuvien mukaisesti tasolla on välittävä ja kytkevä luonne, joka on merkityksellinen useammalla tavalla. Sekä yksittäiset että monikolliset osallistujat voivat tulla välitetyiksi toistensa yhteyteen. Yksittäisessä mielessä se merkitsee, että minuus voi koskettaa yhden pisteen kautta joko yhtä tai useampia pisteitä samalla hetkellä. Tällöin minuus voi vaikuttaa ilmenevän useammassa paikassa yhtäikaa. Monikollisessa mielessä tasoon osallistuvien joukko koskettaa samanaikaisesti toisiaan. Tällöin mikä tahansa kosketus tai kosketuskohta omaa potentiaalin koskettaa kaikkia mahdollisia kosketuksia/kosketuskohtia; toisin sanoen kaikkia mahdollisia osallistujia, alueita ja pisteitä tason piirissä. Kosketukseen ja kontaktiin riittää vain pelkkä asettuminen tason yhteyteen.

HORISONTTI 2
Televisuaalinen
välitila deleuzeläisen
käsitteistön valossa



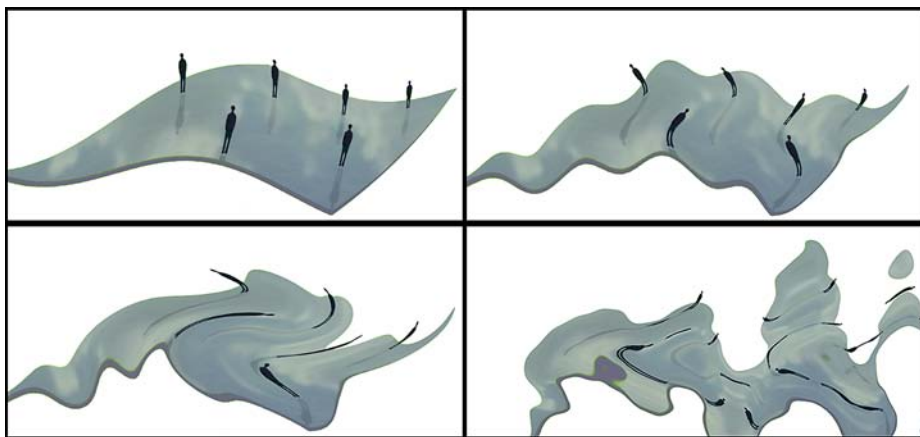
Kuva 4. Minuus ilmenee välitilallisen tason välittämänä useammassa kohdassa samaan aikaan.



Kuva 5. Erilliset minuudet ovat kontaktissa toisiinsa välitilallisen tason välittämänä.

Hyvin keskeistä välitilallisen tason käsitteessä on kuitenkin se, että kyse on moniselitteisestä ilmaisutavasta. Taso ei silloin merkitse jäykkää, geometrista ja säännönmukaista pintaa (mikä helposti tulee mieleen myös edeltävistä kuva-esimerkeistä). Painotan sitä, että välitilallisen tason idea on elastinen, mukautuva ja aina kunkin tilanteen luonteen myötä muotoutuva. Kovan ja läpäisemättömän muodon sijaan ajattelen tasoa pikemminkin kalvomaisena pintana ja elementtinä, joka voi olla taipuisa, kietoutuva, läpäistävä ja ulotteinen äärettömyyteen saakka. Tässä mielessä käsitteen merkitys tulee lähelle laskoksen olemusta, jota käsitelen hieman jäljempänä Horisontti 2:n alaluvussa *Laskokset ja läpäisy*.

Pyrin ilmaisemaan taipuisan kalvomaisuuden ajatusta seuraavan visualisoinnin avulla.



Kuva 6. Välitilallinen taso ei ole tasainen. Se voi kiertyä ja kaartua vaihteleviin aselmiin ja muotoihin, jolloin kukin tasoon kosketuksissa olevan paikka tai sijainti on potentiaalisesti muuttuva sekä muotoutuva.

Välitilallinen taso ei myöskään aktivoidu ainoastaan minuudesta tasoon päin, vaan liike voi suuntautua myös tasosta minuuteen päin tavalla, joka heijastelee välitilan monikollista ja ei-ihmiskeskeistä luonnetta. Tällöin minuutta muokkaavat tason tuottamat operaatiot, jotka syntyvät koneisuuden latautamana. Siksi tasonkin voi mieltää aktiivisena toimijana. Koneen tavoin tasokaan ei pelkästään välitä kokemuksia; se myös tuottaa niitä.

Näin syntyvää asetelmaa voisi demonstroida myös esimerkiksi merestä ja siellä sijaitsevasta saaristosta. Meri yhtäältä yhdistää saaret toisistaan ja toisaalta erottaa ne toisistaan. Molemmissa tapauksissa juuri meren (tason) kautta saaret ovat aina jollakin tavalla kosketuksissa keskenään. Tällöin meri on keskeinen osapuoli, joka ei kuitenkaan ole vain neutraali välittäjä. Merellä on myös muista osapuolista piittaamaton tahto – se liikkuu, elää ja kuohuu, toisinaan tyyntyen, toisinaan kiihtyen, ja sen joustavan pinnan alla on mittaamaton määrä meren kokonaisuuteen vaikuttavia syvyyden kerroksia, joita ei ensinäkemältä edes huomaa.

4. Litteää ontologiaa

Taso liittyy litteyteen jo senkin vuoksi, että se herättää mielikuvan ohuesta pinnasta. Ohut pinta televisuaalisessa ympäristössä assosioituu helposti sähköisiin, kaksikulotteisiin skriineihin, joiden litteitä kuvapintoja olemme tottuneet nykypäivänä näkemään ja kohtaamaan kaikkialla. Litteys merkitsee kuitenkin muutakin kuin vain konkreettista, esineellistä ja mitattavaa ohuutta. Filosofisessa merkityksessä litteys viittaa ei-materiaaliseen ja abstraktiin. Litteän ontologian lähtökohta piilee Manuel DeLanda mukaan lähestymistavassa, joka ei pohjautu hierarkkiseen ja erillisyyttä korostavaan systeemiin.³⁰⁴ Tällöin – ihmisyhteisöjen näkökulmasta – yksittäiset henkilöt sijaitsevat kylläkin erilaisissa ja erillisissä tila-aika-posiatioissa, mutta samalla jakavat yhteisen elämisen kokonaisuuden,³⁰⁵ eräänlaisen laajimman mahdollisen kentän. DeLanda viittaa kokonaisuuden muotoutumiseen, joka deleuzeläisen tematiikan mukaisesti on myös intensiivinen prosessi.³⁰⁶

Televisuaalisen välitilan yhteydessä litteä ontologia ilmentää monitahoisuutta, jossa kokonaisuus on lähtökohtaisesti jaettua, mutta jonka intensiivisyys syntyy ristiriitaisuudesta yksittäisen ja jaetun välillä. Ristiriita on siis intensiivisyyden edellytys.

Monitahoisuuteen viittaa myös Jukka Sihvonon tuomalla litteän ontologian kohdalla esiin yhtäältä situationisti Guy Debordin *spektaakkelin yhteiskunnan*³⁰⁷, jossa yksilöllisyys sekä tasapäästyminen kukoistavat rinta rinnan, ja toisaalta filosofi Judith Butlerin *prekaarisuuden* – väliaikaisuuden –, joka ilmentää sellaista nykymaailman epävarmuutta ja paikallaanpysymättömyyttä, jota individualismin ilmentämä varmuuden ideaali pyrkii lääkitsemään³⁰⁸. Näin litteyden ristiriitaisuus ja monitahoisuus kulkeutuu jo varsin kauas ohuuden mitattavasta ja konkreettisesta materiaalisuudesta.

Sihvosen mukaan litteään ontologiaan on myös liittynyt keskeinen ”relativistinen ongelma”, joka merkitsee sitä, että kaikenkattava litteys, nivoessaan yhteen kokonaisuuksia, hävittää samalla erillisyyksien ja osapuolten väliset erot.³⁰⁹ Televisuaaliseen välitilaan kytkeytyvän filosofian viitekehyksessä relativistisen ongelman olemassaolo riippuu siitä, miten relativistisuus tässä yhteydessä käsitetään. Välitilallisuudessa erot kyseenalaistuvat *samalla* kun ne ovat edellytys intensiiviselle liikkeelle kohti rajoja ja pois päin niistä. Tällöin litteys televisuaalisessa välitilassa, sen sijaan, että se synnyttäisi vain eroja hävittävää kaikenkattavaa suhteellisuutta, aktivoi monitahoista samanaikaisuutta, joka välitilallisuudessa on toki paradoksaalista, mutta suhteita ja niiden välisten voimien vaihteluita ajatellen lähtökohtaista ja välttämätöntä.

Televisuaalisen välitilan kannalta litteässä ontologiassa nähty problemaattisuus liittyy myös käsitykseen televisuaalisuudesta kuvallisena. Sihvonon viittaa tähän esimerkin kautta, joka liittyy yhtäältä kuvan *kehyksen* konkretiaan, toi-

304 DeLanda 2013/2002, 51.

305 Emt., 51.

306 Emt., 51.

307 Debord 2005/1967.

308 Sihvonon 2012, 286–290.

309 Emt., 290.

saalta kuvan *abstraktioon*: ”Kehyksiä ei kuitenkaan pidä ajatella täysin sisäänsä sulkevana kuorena, vaan – välitilana, joka rajaa ja tekee näkyväksi mutta myös päästää läpi.”³¹⁰ Tätä ajatusta vasten niin kuva, sen kehys kuin skriinikin ovat litteydessään lähtökohtaisesti ristiriitaisia ja monitahoisia, avaten pääsyjä erityyppisiin tilallisuuksiin, syvyydellisyyskyihin ja käsitteellisyyskyihin.

Televisuaalisessa välitilassa litteään kuvallisuuteen liittyvä paradoksaalisuus on jo tullut tutuksi skriinisuhteen kääntyvyydessä. Tällöin litteä kuvapinta tuottaa Mondlochin mainitsemaa kaksoiskatsojuutta,³¹¹ jossa yhdistyy skriinin illusorisuus sekä sen objektiivisuus – esineys muiden esineiden joukossa katsojan henkilökohtaiseen tilaan kuuluvana.

Litteä ontologia televisuaalisessa välitilassa ilmentää siis erityisen vahvasti paradoksaalista kaksoismerkitystä, joka skriinisuhteen kautta aktivoituu. Ilman sitä skriini näyttätty vain yksiulotteisena ja homogeenisenä pintana. Siksi skriinisuhteen käsitteellisiin nurinkääntöihin kuuluu se, että pintamaisen litteyden keskeisenä osatekijänä on tilallisuus. Tila syntyy montaa reittiä pitkin: katsojan/käyttäjän suhteesta skriiniin, kaikkien skriinien keskinäisestä suhteesta toisiinsa sekä skriinin uppouttavasta ominaisuudesta. Televisuaalisten laitteiden kehystettyjen kuvatason syvyydellisyyttä ja läpipäästävyyttä/läpinäkyvyyttä³¹² ei kuitenkaan tule ymmärtää vain niihin liittyvän immersio-ominaisuuden kautta. Litteä skriinipinta tuottaa tilallisia rinnakkaistasoja erilaisilla tavoilla; yhtäältä objektiorientoituneessa mielessä, laitteena, joka on kytkeytynyt mediatalaan (mikä edellyttää skriinilaitteen olevan kytkettynä sähköiseen verkkoon, sisältäen silloin sekä valon että väistämättä myös jonkinlaisen kuvan); toisaalta välitilallisen tason sekä tunnusteleavan luotaimen ideaan liittyvänä osana elastista tasopintaa, jossa skriinit ovat pintaan avautuvia syvyyssukellusten pisteitä. Skriinien kautta yhteys joustavaan, kalvomaiseen tasoon säilyy, vaikka niiden läpi avautuisikin syvyyden ulottuvuuksia.

*

Televisuaaliseen välitilaan kytkeytyvä litteä ontologia voi saada osakseen myös posthumanistisia sävyjä, joihin muun muassa Kaisa Kurikka viittaa puhuesaan litteydestä yhtäältä kirjallisuuden ja taiteen yhteydessä, toisaalta Deleuzen ja Guattarin filosofiaa sivuten. Ihmiskeskeisten ennalta annettujen representaatioiden sijaan keskeistä esimerkiksi kirjallisuudessa olisikin *materiaalisuus*, jonka myötä hahmot esittävät vain itseään; ne eivät ole ulkopuolisten tahojen ja ideoiden sijaisia asettuessaan ”toiminnallisiin ja ilmauksellisiin suhteisiin muiden ilmaismuotojen kanssa”.³¹³ Tähän vertautuen litteä ontologia televisuaalisen välitilan yhteydessäkään ei siis esittäisi, tulkitsisi tai sijaistaisi ensisijaisesti muualla sijaitsevaa tai muualta tulevaa, vaan viittaisi tapahtumisen hetkessä rakentuvaan suhteeseen. Hetki on tällöin kulloisessakin tapahtumisessa aktualisoituvaa ja välitilalliseen (väli)aikaan linkittyvää, eikä virity lineaarisesti rakentuvan ajan tai nyt-hetken kautta.

310 Sihvonen 2012, 289.

311 Ks. sivu 87.

312 Ks. Bolter & Grusin 2000, 21–31.

313 Kurikka 2014, 214–216.

Litteys ei siksi ole tasapäistävää tai valtarakenteiden systeemiä tukevaa. Kurikan mukaan litteyden kontekstissa ei ilmene ylempää entiteettiä, joka määrittelisi alempia.³¹⁴ Siihen liittyen ”Deleuzen ja Guattarin litteän ontologian mukaisesti niin ihminen kuin eläin tai koneet ovat kaikki yhtä paljon pintaa tai syvyyttä ilman hiearkkisia arvolatauksia”.³¹⁵ Televisuaalisen välitilan litteys jännittyykin ikään kuin kahden vastakkaisen, mutta toisiinsa väistämättömästi linkittyneen elementin varaan: litteän pinnan, joka tuo asioita ja ilmiöitä toisensa yhteyteen kohottamatta mitään erityisen huomioon tai arvoon, ja syvyyden, joka kykenee avaamaan litteyteen tilannekohtaisia uppoutumisen hetkiä.

Paradoksaalisesti, televisuaalista ja välitilallista litteyttä ei olisi ilman eri asteisia, eri sijaintien kautta välittyviä tasopintaan kytkeytyviä intensiteettejä, jotka usein ilmenevät syvyyteen ulottuvina pisteinä. Välitilallisuuteen liittyvä sattumanvaraisuus vahvistaa myös tason saavutettavuutta. Välitilallisen tason litteys välittää tasaveroisesti kaikkien osapuolten suuntautumispyrkimyksiä.

5. *Moneus katsoo takaisin*

Deleuzeläinen moneus ei merkitse monistumista, yksiselitteistä paljoutta tai edes samanlaisuuden säännönmukaista ja muuttumatonta toistumista. Moneus ei ole lineaarisesti ja järjestelmällisesti lisääntyvää, järjestelmällisesti haaroitettavaa ja etenevää kuin esimerkiksi puu tai kasvi kurottuessaan juuresta huippuun. Se ei ole binäärilogiikkaa eikä ykseyttä.³¹⁶ ”Deleuze ja Guattari sanovat:

”Moneudella ei ole subjektia eikä objektia, ainoastaan determinaatioita, suuruusluokkia ja ulottuvuuksia -- .”³¹⁷ Moneuskin kuuluu niihin deleuzeläisiin käsitteisiin, joiden voimavirtana ovat jatkuvassa muotoutumisen tilassa aktivoituvat suhteet.

Moneus kytkeytyy myös edellä esiteltyyn litteään ontologiaan. ”Jokainen moneus on litteä siinä mielessä, että se täyttää ja miehittää itse kaikki ulottuvuutensa --”, toteavat Deleuze ja Guattari.³¹⁸ Tulkitsen litteyttä tässä niin, että moneus levittäytyy koko tasopinnan alueelle, jolloin se voi koota ilmenemismuotoja reagoimaan toisiinsa ja tunnustelemaan toisiaan, edellyttämättä silti kiinteää sitoutumista tai juurtumista.

Moneuden tematiikka lähestyy myös aiemmin esitettyä Berleantin kuvaa-
maa kokemusta, jossa kadulla kävellessä rakennusten fasadit ovat ”reaktioita meidän positiomme vaihteluun”.³¹⁹ Vaikka Berleantin kuvauksessa minuukselle rakentuu fenomenologisesti virittyneenä, niin fasadien reaktioiden voi nähdä viittaavan objektiivisen maailman aktiiviseen rooliin. Asetelma muistuttaa tilannetta Foucault’n heterotopisen peilin edessä,³²⁰ jolloin peilautuvuus

314 Emt., 214.

315 Kurikka 2014, 216.

316 Deleuze 1992a, 25–26. Tässä lähteenä oleva kokoelma *Autioma* on merkitty yksin Gilles Deleuzen nimiin, mutta sisältää myös osia, joissa teksti on tuotettu yhteistyössä Félix Guattarin kanssa. Sellaiseen tekstiin viittaan tässäkin tapauksessa.

317 Deleuze 1992a, 28.

318 Emt., 29.

319 Ks. sivu 67. Sitaatti: Berleant 1992, 151. (Oma käännös.)

320 Ks. sivu 83.

muuttaa katsojuuden luonnetta niin, että peilin voi jopa ajatella *katsovan takaisin* kohti katsojaa. Katsojuuden suunnat ja merkitykset uudellenarvioituvat. Tällöin myös minuuden voi nähdä käänteisesti peilikuvan roolissa, joka vastavuoroisesti heijastaa peilin olemusta.

Ketä tai mitä lopulta katsotaan? Kuka tai mikä katsoo? Onko minuuden peilille luovuttama katsojuus tällöin vain toiseen sijaintiin tai objektiin siirtynyttä subjektiivisuutta (personoitunut peili), vai avaako molemminsuuntainen peilautuvuus jonkin toisenlaisen katsojuuden tavan?

Juuri tähän problemaattisuuteen katson deleuzeläisen ajatuksen moneuden luonteesta (”moneudella ei ole subjektia eikä objektia”) pyrkivän vastaamaan tai ainakin tarjoamaan avaimia. Moneuden idea sopii luontevasti televisuaalisen välitilan filosofiseen kehykseen, samanhenkisten käsitteiden, kuten monikollisuuden ja monijakoisuuden, joukkoon. Moneus lisää yksittäisen sijainnin potentiaalia ilmetä useammassa paikassa yhtäikaa. Skriinin aktiivisena moneus moniseliteistyy ja tuottaa niin yksittäisesti kuin verkottuvasti medioituvan suhteeseen lähtökohtaista kompleksisuutta. Katsojuus, kokijuus ja tekijyys voivat vaihtaa sijaintiaan, ja moneus voi suuntautua molempiin suuntiin, minuudesta tasoon ja tasolta minuuteen päin. Kun kumpikaan, subjekti ja objekti eivät toimi kokemuksen nollapisteenä, ei katsojan eriytyneellä roolilla-kaan ole entisenlaista painoarvoa. Silloin ei viime kädessä edes ole ratkaisevaa merkitystä sillä, kuka lopulta on katsoja tai katsottu. Toisin sanoen se, kuka tai mikä katsoo ei ole enää tilanteen ensisijainen määrittelijä, käsitteellistäjä, arvioija tai arvottaja. Televisuaalisen välitilan moneutta katsotaan, mutta samalla moneus itsessään katsoo.

Moneuden liittyessä televisuaalista välitilaa muodostaviin käsitteisiin, kuten samanaikaisuuteen tai kääntävyyyteen, ilmaisee se myös niihin sisältyvää ratkaisemattomuutta. Tällöin televisuaalisen moneuden katse muodostuu samantyyppisesti kuin televisuaalinen katse muutenkin. Yhtäältä se hahmottuu Samuel Weberin tapaan niin, että katsotaan näkemistä itsessään, ja toisaalta se linkittyy televisuaalisen kosketuksen toisenvaraiseen sensitiivisyyteen. Moneuden katsekin voi koskettaa takaisin samalla kun sitä kosketetaan, riippuen herkkyytilan asteesta ja virittyneisyydestä. Moneuden aistimukset, emootiot ja herket toteutuvat yksityisyyden reviiristä laajentuneessa tilassa, joskus kytköksessä konkreettisiin tapahtumiin, joskus immateriaalisesti vain ilmapiirinä, tunnelmana tai atmosfäärinä.

Televisuaalisen välitilan moneus linkittyy samantyyppiseen ei-ihmiskeskeiseen tilakokemukseen kuin litteän ontologiakin. Se elää ikään kuin omaa elämänsä katsoessaan takaisin. Moneuden latauttamassa tasossa kontakti ja kosketus voivat tulla esiin mistä suunnasta ja miltä taholta tahansa.

Skriinien äärellä ei katsota yksinomaan virtuaalista ikkunaa,³²¹ joka avaa näkymän toisaalle; pikemminkin kosketamme toiseutta moneuden *välityksellä*. Ikkunametafora viittaa kurkistusaukkoon, joka eriyttää toisistaan kaksi tilaa. Ikkunan läpi katsotaan yhdestä paikasta kohti toista paikkaa. Sen sijaan televisuaalisessa välitilassa skriinin kautta syntyvä tilakokemus kytkee minuuden

moneuteen, joka ei sisällä enää ikkunan tai oven kaltaisia elementtejä. Jäljelle ovat jääneet vain kynnykset sekä itse tilojen kaikuva avaruus.

Televisuaalinen moneus on moniulotteisilla tasoilla tapahtuvaa, asioita, ilmiöitä sekä olemuksia yhteensaattavaa ja yhteen törmäyttävää. Moneuden intensiteetti ei liity varsinaisesti kehenkään eikä mihinkään nimettyyn. Ainutkertaisuuden sijaan se avautuu sellaisesta limittyneisyydestä, joka liikkuessaan ja muuttuessaan kaartuu ja taipuu loputtomasti vaihtuviin muotoihin ja sommitelmiin. Televisuaalinen moneus kytkee toisiinsa reittejä ja voimakenttiä, jotka eivät kuulu kenellekään, mutta jotka koskettavat kaikkia.

*

Pyrin seuraavan kuvaparin välityksellä demonstroimaan televisuaalisen moneuden synnyttämää havaintosuuntiin liittyvää tilakokemusta sekä ristiriitaista katsomistilannetta skriinin äärellä. Inspiraationani on toiminut René Magritten tunnettu maalaus *La reproduction interdite* (*Not to be Reproduced*, 1937). Muun muassa Vivian Sobchack on käyttänyt samaa maalausta kuvaamaan elokuvan fenomenologiseen tulkintaan liittyvä teemaa, jossa koskettajan koskettaminen vertautuu suhteeseen elokuvaskriinin kanssa.³²² En kuitenkaan ole käyttänyt tässä yhteydessä Magritten toteuttamaa kuvaa, vaan olen valmistanut ja muokannut kuvankäsittelyohjelman avulla saman tyyppisestä *asetelmasta* oman henkilökohtaisen versioni.



Kuva 7. Kuvaa katsoessamme, katsomme peiliin katsovaa, joka katsoo itseään katsomassa.



Kuva 8. Peili ja peiliin katsoja katsovat taakaisin päin kohti kuvan katsojaa.

322 Magritten maalaus on kansikuvana Sobchackin teoksessa *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (1992).

Mitä merkitsee peilistä takaisin kimpoutuva katse? Se muistuttaa Foucault'n peilin paradoksaalista kääntyvyyttä, mutta asettaa eteemme myös uuden probleeman: peilistä katsoo henkilö, joka katsoo henkilöä, joka katsoo kuvan katsojaa. Kuvassa 7 hahmo katsoo "mahdottomalla" tavalla omaa takaraivoaan; syntyy vaikutelma eräänlaisesta yhteen suuntaan osoittavasta katsojien jonosta. Kuvassa 8 ollaan kuitenkin täysin uudessa tilanteessa, jossa kaksi kuvassa olevaa hahmoa ovat kääntyneet ja suunnanneet katseensa kohti vastaanakatsovaa, kuvan ulkopuolista katsojaa. Enää ei tuijoteta takaraivoja, nyt katsotaan silmiin. Tilanteeseen punoutuu eräänlainen julkeus, jopa röyhkeys. On kuin kuvan henkilöt olisivat väsyneet loputtomaan rooliinsa ja päättäneet haastaa kuvan katsojan, jonka voi tässä yhteydessä ajatella edustavan dominoivaa, ulkopuolista ja tarkkailevaa katsetta.

Tulkitsen kuvaa 8 niin, että siihen uudella "kierteellä" asettunut outous liittyy epäsovivuuteen, jonka muuttunut tilanne luo. Muutetun kuvan epäsovivuuden tunne vaikuttaa kumpuavan minuuden menettämästä asemasta ja vallasta. Vastaankääntyneet, takaisin katsovat hahmot, eivät sinänsä edusta ketään; julkeudellaan ne vain ilmaisevat moneuteen tihentynyttä *anonymia* latausta. Katse ei kuulu kenellekään yksittäiselle persoonalle. Moneus, voima ja tila, jonka ne luovat, ovat kuvan varsinaiset hahmot. Ne katsovat takaisin, anteeksipyytelemättä.

Kuvaa katsova joutuukin ikäänkuin yllätetyksi, koska jatkaa samaa subjektiivista rooliaan kuin aiemmin. Tilanne on sama, vain kuva on muuttunut. Muuttuessaan se on myös rikkonut aiemmin vallinneen sopimuksen. Epäsovivuuden tunnetta ja ehkä jopa katsojan epämukavuutta lisää se, että uusi tilanne, hämmentävästi, pakottaa myös katsojan muuttumaan. Miten oikein pitäisi suhtautua vastaan katsovaan kahdentuneeseen hahmoon? Kumpi niistä on se oikea, vai onko kumpikaan? Miten pitäisi suhtautua televisuaaliseen moneuteen, joka ei tunnu nimeävän ketään selvästi erottuvaa henkilöahmoa, johon voisi tarttua ja samastua?

Yksi vastaus voisi johdonmukaisuuden nimissä olla, että *katsojakin* osallistuu kuvan hahmojen ehdottamaan, sisäistä minuutta kyseenalaistavaan toisenlaiseen havaintotapaan. Tällöin katsojan pitäisi tehdä kuten kuvan hahmotkin; kääntää selkensä *kuvalle* ja katsoa toiseen suuntaan.

Mikä sitten lopulta olisi tuollaisen eleen varsinainen merkitys? Ainakin se, että katsoja tekisi käännöksensä moneuden aktivoimana, liittyneenä moneuden kokemukseen, josta käsin katsoisi kohti "normaalina" itseään pitävää maailmaa.

6. Rihmasto aktuaalisen ja virtuaalisen liikkeessä

Televisuaalisen välitilan verkostomaisuus, joka liittyy fyysisesti sekä immateriaalisesti median tietoverkkoihin, ei automaattisesti merkitse välimatkojen ja etäisyyksien ylittämistä tai kommunikaation lisääntymistä ja vahvistumista.

Verkon merkitys televisuaalisessa välitilassa on monimutkainen tavalla, johon muun muassa tutkija Melissa McMahon viittaa pohtiessaan *ajatuksen* olemusta deleuzeläisessä viitekehyksessä. Ajatusten välillä on sivuavia suhteita, jolloin tietyn ajatuksen komponentti voi tulla esiin jossain *toisessa* ajatuksessa, edelliseen verrattuna täysin uudessa ja erilaisessa yhteydessä. Selkeää sisällöllis-

tä ja jäljitettävää jatkumoa tai yhteyttä niiden välillä ei ole. Komponentilla on aina uusi alku uudessa yhteydessä. Silti se säilyttää aina *jonkinlaisen* kontaktin edeltävään vaiheeseen.³²³

Sen tyyppinen kontakti sisältyy myös rihmaston käsitteeseen. Rihmaston kasvitieteellinen etymologia viittaa monimutkaisempaan ilmenemiseen kuin pelkkään paikallaanpysyvään ja lineaarisesti rakentuvaan juurakkoon. Esimerkiksi sienirihmastot leviävät laajoille alueille tavalla, jossa yksittäisen sienien ja suuremman sienijoukon välistä eroa on vaikea määritellä. Rihmastojen monikerroksiset haarautumat vaikuttavat sotkuisemmilta ja epäselvemmiltä kuin yksittäinen juurisysteemi. Epäselvän rihmaston ideaan sisältyy katkonaisuuden mahdollisuus, joka liittyy sen lisääntymisen tapaan. Kun sienirihmaston itiöt leviävät, ne katkaisevat samalla fyysisen yhteyden alkuperäänsä, mutta kantavat siitä silti jotain mukanaan laskeutuessaan uuteen ympäristöön.³²⁴

Edelliseen vertautuen sekä ajatukset että deleuzeläiset ja välitilalliset rihmastot voivat olla intensiivisiä, vaikka ne eivät asetu selkeästi ja konkreettisesti eteemme tarkkailtaviksi. Deleuzen ja Guattarin ajattelussa ”[r]ihmastolla ei ole alkua tai loppua; se on aina keskellä, asioiden välissä, väliolento, *intermezzo*”.³²⁵

Välissäoleva aluttomuus ja loputtomuus rihmastollisessa prosessissa ei silti merkitse irrallisuuteen tai itseriittoisuuteen johtavaa ”koteloitumista”, muun maailman ulossulkevaa sisäänpäinkääntyneisyyttä, jolloin esimerkiksi degeneroitumisen vaara olisi ilmeinen. Rihmastollisen prosessin elinvoima säilyy ensisijaisesti juuri välitilallisuuden eroista kumpuavassa liikkeessä. Erillisyydet pyrkivät kohti toisiaan, koska niiden toiminnan tapa rihmaston tyyppisissä muodostelmissa toteuttaa moneutta. Kun minuus–moneus-suhde ei ole suora- viivaisesti jostakin-johonkin suuntautuvaa, ilmenevät rihmastolliset prosessit enemmän *kanssaelämästä* muistuttavina. Tähän mielestäni McMahonkin viittaa sanoessaan, että me ajattelemme menneisyyden ajattelijoiden *kanssa* (emme heidän ”mukaansa” tai ”kuten he”). He ovat ikään kuin aikalaisiamme.³²⁶

Vaikka rihmasto ilmentää eräänlaista järjestyneisyyttä³²⁷, se ohittaa silti tarkasti mittattavan ja kontrolloidun järjestyksen. Deleuze ja Guattari toteavat: ”Rihmastossa ei ole pisteitä tai positioita kuten struktuurissa, puussa tai juurissa. Siinä on vain viivoja.”³²⁸ Tällöin rihmaston voi katkaista mistä kohdasta tahansa, sen kuitenkin aktivoituessa uudelleen aina jotain viivaa pitkin.³²⁹ Rihmastoon on useita sisäänkäyntejä.³³⁰ Rihmastoa voikin ajatella eräänlaisena intensiivisenä tilana,³³¹ jossa intensiteetti on loputtomasti ”vaiheessa”, eräällä

323 McMahon 2005, 50.

324 Emt., 50; Wikipedia: *Sienet*.

325 Deleuze & Guattari 2013/1987, 26. (Oma käännös.)

326 McMahon 2005, 50.

327 Prosessin ainesosat ja sen eteneminen muodostavat aina jollain tavalla järjestyneen (ei kuitenkaan välttämättä *järjestelmällisen*) systeemin. Vaikka prosessi siis olisi täysin sattumanvarainen ja kaoottinen, järjestykseen kaaoskin väistämättä *jonkinlaiseen* rytmiin, asemointiin tai toimintaan.

328 Deleuze 1992a, 29.

329 Emt., 30.

330 Emt., 34.

331 Emt., 39.

tavalla keskeneräinen, jatkuvasti tulossa tai menossa, ja siksi juuri välitulallinen elementti.

Rihmasto viittaa myös keskeiseen deleuzeläiseen käsitepariin aktuaalinen-virtuaalinen. Keskinäisen toisiinsa kietoutumisen kautta ne ilmentävät alutonta ja loputonta liikettä, jossa toisistaan eroavat puolet samaan aikaan myös sekoittuvat toisiinsa, sekä energisoivat ja mahdollistavat toisiaan, eivätkä näin ollen ilmene yksioikoisesti erillisinä, vain aktuaalisena tai vain virtuaalisena.³³² Sekoittuminen ei kuitenkaan ole yksiselitteistä, mikä tulee esiin Deleuzen ja Guattarin moniselitteisessä *tapahtuman* käsitteessä. Tulkitsen Deleuzen ja Guattarin puhuvan siitä kahdessa moodissa yhtäikaa. Toinen moodi ilmentää tapahtumaa, joka on virtuaalinen kunnes aktualisoituu suhteessa johonkin, jota me pidämme konkreettisena (ruumiseen, elämäni). Silloinkin se on kuitenkin kompleksinen, koska Deleuzen ja Guattarin mukaan tapahtumassa on ”aina tietty varjainen ja salainen osansa”.³³³ Toinen moodi taas ilmentää tapahtumaa, joka ”pysyy välinpitämättömänä omalle aktualisoitumiselleen”.³³⁴ Tällöin se on sekä ”[r]eaalinen olematta aktuaalinen” että myös ”immateriaalinen, ruumiiton ja elämätön: puhdasta *varantoa*”.³³⁵ Mielestäni varanto viittaa tason litteyteen ja laajuuteen, jossa aktualisoitumisten rinnalla ilmenee virtuaalisen potentiaalia, moneuden jatkuvaa liikettä ja muototumista sisältävä voimakenttä, joka pitää yllä mahdollisuuksia asioiden ja ilmiöiden välisiin moniulotteisiin, ei-ruumiillisiin kytkentöihin ja kosketuksiin. Televisuaalisen välitilan kanalta varannon idea on keskeinen.

Deleuzeläisessä mielessä aktuaalinen ja virtuaalinen eroavat toisistaan, mutta ovat samalla erottamattomia. Virtuaalinen aktualisoituu, ja aktuaalisessa on aina jotain virtuaalista. Aktuaalisen ja virtuaalisen suhde on jatkuvassa tulemisen tilassa, virtuaalinen tuloillaan aktuaaliseksi, ja päinvastoin. Tämä ei kuitenkaan merkitse, että virtuaalinen olisi aina aktuaalisuutta edeltävää, jokinlainen esivaihe sen toteutumiselle.³³⁶ Virtuaalinen on potentiaalista kyvykkyyttä muuttua, eräänlainen voimakenttä, joka on kaiken aikaa elinvoimaisesti mahdollinen, ikään kuin tila, jossa aktualisoitumiset kiteytyvät ja tapahtuvat, ja siksi myös todellinen. Aktuaalinen puolestaan on todellinen toteutumisen prosesseissaan. Tässä dynaamisessa vuoropuhelussaan ja epäkronologisessa sekä ei-linearisessa samanaikaisuudessaan aktuaalinen ja virtuaalinen eivät ole dikotomisesti vastakohtaisia.

Aktuaalisen ja virtuaalisen välinen suhde on televisuaalisen rihmaston ydintä. Niiden dynamiikassa ilmenevä tapahtuminen viittaa tasokokonaisuuden tilalliseen laveuteen. Rihmasto ulottuu kaikkialle, mutta mahdollistaa myös katkosten kautta syntyneen erillisyyden. Aktiivisuus voi toteutua eri muodoissa, yksittäisesti esimerkiksi henkilökohtaisissa luovissa ideoissa, tai monikollisesti muiden kanssa jaetuissa ideoissa ja prosesseissa. Rihmastossa ideat, ajatukset ja muodot liikkuvat sekä ilmenevät loputtomasti vaihtuvissa konteksteissa leviten itiöiden lailla, lennellen sattumanvaraisesti ja tarttuen milloin mihin-

332 Deleuze & Guattari 1993, 156–165; Esposito 2012, 148.

333 Deleuze & Guattari 1993, 159.

334 Emt., 160.

335 Emt., 160.

336 Zourabichvili 2012/1994, 215.

kin kasvualustaan. Suoraa ja selkeää syy-seuraus-tyyppistä sidettä alkuperään ei rihmastossa ole, sillä kosketus aiempaan tai edelliseen (tai mihin tahansa muualle) välittyy aktuaalisen-virtuaalisen dialogin kautta. Niiden keskinäisessä suhteessa piilee ikään kuin näkymätön säie kaikkiin ajallisiin ja tilallisiin sijainteihin sekä tapahtumiin. Rihmasto voi avautua tai sulkeutua mistä ajallisesta tai tilallisesta pisteestä tahansa ja silti kytkeä eri tasoja toisiinsa. Tästä hetkestä ja tilanteesta käsin voin koskettaa mennyttä tai tulevaa, siellä tai täällä sijaitsevaa.

7. *Tuleminen ja tämyys välitilallisella tasolla*

Deleuzeläisen ajattelun keskeinen käsite *tuleminen*³³⁷ ilmenee televisuaalisessa välitilassa rajatilojen pysähtymättömänä ja yhä uusiin koosteisiin asettuvana liikkeenä. Tuleminen on rajojen tuntumassa tapahtuvaa, rajoja hälventävää ja sekoittavaa, samanaikaisesti useampaan olomuotoon virittynyttä. Se ei ole täydellistymistä tai lopullista aktualisoitumista; se on alati muotoutuvaa, kehkeytyvää, nurinkääntymisen ja kiertotien kautta jotain ”muuta” mahdollistavaa. Deleuzeläisessä ontologiassa esimerkiksi käsite *tuleminen-eläimeksi* ei merkitse eläimen *kaltaiseksi* tulemista, sen imitaatiota tai minkäänlaista versiota eläimen olemuksesta. Se ei liity evoluutioon, kehitykseen eläimestä ihmiseksi, eikä se myöskään toisessa ääripäässään kuulu aineettomien tai mystisten fantasioiden kuviteltuun ja fiktiiviseen maailmaan.³³⁸

Deleuzeläisessä merkityksessä tuleminen-eläimeksi on totta, mutta ei siinä mielessä, että ihminen muuttuisi ”oikeasti” eläimeksi. Tuleminen on totta niin, että se tuottaa vain itseään. Siksi tulemisen toteutuminen ei liity suoraviivaiseen transformoitumiseen. Se ei ole minuuden muuttumista joksikin, eikä sen systemaattista tai genealogista kehitystä.³³⁹ Televisuaalisen välitilan kannalta tuleminen kytkeytyy ennenkaikkea moneuteen ja tasoon, joiden kautta tulemisen koostuva ja liikkeestä kumpuava kokemus ilmenee enemmän monikollisena kuin subjektiivisena. ”Tulemisessa on kyse tapahtumasta, prosessista, jossa liikutaan yli jähmettävien kategorioiden, ohi niiden rajojen, jotka määrittävät eläintä ja ihmistä, hullua ja viisasta”, kirjoittaa Kaisa Kurikka.³⁴⁰ Myös tulemiseen sisältyy oma, erityinen kääntyvyytensä. Esimerkiksi deleuzeläisen käsitteen tuleminen-eläimeksi voi nähdä ilmaisevan eräänlaista *eläimyyttä*, jonka merkitys avautuu vasta sen kääntyvässä suhteessa rajapintaansa, ihmisyyteen. Toisin sanoen, tulemisessa ihminen ei muutu eläimeksi; sen sijaan tuleminen-eläimeksi tuottaa ihmisenä olemiseen intensiivisyyttä, jossa aktuaalisen ja virtuaalisen painotukset vaihtelevat tilanne- ja tapauskohtaisesti. Tällä tavoin ihmisyyys tulee olemassaolevaksi ikään kuin kiertoteitse. Se asettuu eteemme rajan ylittämisen eleen, eräänlaisen ei-ihmismäistymisen kautta, mihin ei-subjektiivisen moneuden ilmeneminen juuri viittaa.

337 Ransk. *devenir*; engl. *becoming*.

338 Deleuze & Guattari 2013/198, 277–279; Sotirin 2005, 102–103.

339 Deleuze & Guattari 2013/1987, 278–279.

340 Kurikka 2014, 231.

Tuleminen sivuaa tällöin myös Bryantin näkemystä posthumanistisesta mediaekologiasta, jonka mukaan ihmissubjektit, muut elävät olennot sekä ei-elolliset entiteetit ilmenevät lähtökohtaisesti samanarvoisina.³⁴¹ Ihminen ei ole erityistapaus. Tuleminen koskee kaikkea, niin sientä, säätä, ihmistä, tietokonetta kuin rottaakin.³⁴² Se mikä eri tulemisen prosesseja viime kädessä yhdistää, on aina tapauskohtaisesti muotoutuva, elävä suhde rajapintaan.

Tulemisen dynamiikkaa jäsennessään Deleuze ja Guattari esittävät esimerkin tytön naiseksi kasvamisesta, painottaen sitä, että kyse ei ole tytön naiseksi *muuttumisesta*, vaan käänteisesti *tuleminen-naiseksi* tuottaa ”universaalin tytön”.³⁴³ Patty Sotirin esittää tulkinnan, jonka mukaan kaikissa ja kaikessa on mukana ”tyttöä”, mikä ilmentää pelkän seksuaalisen halun tai romantiikan ohittavaa, koko olemisen piirin läpäisevää rakkautta.³⁴⁴ Siten ”universaalin tytön” voi ajatella olevan eräänlaista litteitä rajapintoja pitkin liukuvaa, kaikkia osapuolia tunnustelevaa ”tyttöyttä”.

*

Televisuaalisessa välitilassa tulemisen rajatilamaista kääntyvyyttä voi kuvata myös seuraavalla tavalla: minuus ei muutu mediaksi; sen sijaan *tuleminen-mediaksi* tuottaa minuutta. Tällöin median ja minuuden suhteisiin liittyvä välittyvyys ja ei-lineaarinen monisuuntaisuus muodostuvat keskeisiksi osapuolia muodostaviksi tekijöiksi. Välitilallisuudessa ilmenevä tuleminenkaan ei ole sitoutunut subjektiiviseen näkökulmaan, ja sen voikin nähdä heijastelevan Deleuzen ja Guattarin näkemystä taideteosten sisältämistä *perseptien* ja *affektien* sommitelmista, jotka ovat *enemmän* kuin subjektiivisia aistikokemuksia, havaintoja tai emootioita. Ne ovat ”itseisarvoisia *olentoja*”, jotka sijaitsevat ”tavallaan ihmisen poissaolossa”; taideteoksen ollessa ”aistimusblokki” ja ”olemassa itsessään”.³⁴⁵ Tällainen deleuzeläinen affekti (myös ihmisen poissaoloon viitattaessaan) ilmenee paljolti välittävänä elementtinä.³⁴⁶ Se synnyttää ikään kuin säikeitä aktuaalisen ja virtuaalisen rajapintaan tuottaen mahdollisuuden uuden (rinnakkais) tason syntymiselle. Televisuaalisen tulemisen liike jännittyykin mielestäni keskeisesti sellaisen välittävyyden varaan, joka uudelleenarvioi sekä tilallisia suhteita että myös henkilökohtaisia emootioita ja aistimuksia, perseptien ja affektien lailla. Välittävyys syntyy tällöin aina jollain tavalla erosta ja rajapinnasta käsin, jolloin ne ovat samalla myös keskeisiä luomisen välineitä – mediuumeja.

341 Bryant 2014, 22–23.

342 Ks. Kurikka 2014, 211–233.

343 Emt., 323.

344 Sotirin 2005, 108.

345 Sotirin 2005, 168–169.

346 Ks. Vanhanen 2007.

Tämyys: Käytän deleuzeläisessä tematiikassa esiin tulleesta käsitteestä *haeccité* (ransk.)/*haecceity* (engl.)³⁴⁷ suomenkielistä käännöstä *tämyys*³⁴⁸. Myös tämyys ilmenee välitilallisella raja-alueella, jossa alkuasetelmaa ja lopputulemaa ei selkeällä tavalla erota toisistaan. Deleuzeläisen esimerkin mukaan tavarosta täyttyvä pöytä tulee pisteeseen, jossa itse pöydän olemusta, pintaa ja rakenteita ei enää erota sekavan tavarakaaoksen alta, mutta kyse on edelleen pöydästä. ”Pöytämyisy” asettuu tällöin uuteen yhteyteen, uuteen olomuotoon. ”Tämä pöytä” on muuttunut toisenlaiseksi; toisin sanoen sen tämyys on muuttunut.³⁴⁹ Esimerkki kuvaa hyvin sitä toisenlaista/rinnakkaista tulokulmaa, joka deleuzeläisillä käsitteillä usein on. *Haeccité/haecceity* on keskiajan filosofi-teologin Duns Scotuksen luoma käsite, ”joka kuvaa sitä miksi yksilö on se yksilö joka se on”.³⁵⁰ Deleuzeläisessä käytössä käsitteen merkitys valottuu uudesta suunnasta käsin, kun yksilön sijaan puhutaan moneuden elementeistä, eli kaikista mahdollisista osapuolista, jotka kuhunkin tapahtumiseen liittyvät.

Televisuaalisessa välitilassa tämyyden käsite tarjoaa mahdollisuuden jäsentää hieman syvemmin tulemisen jatkuvasti koostuvaa, muutoksenalaista prosessia. Koska myös tämyydellä on yksittäisyyttä laajempi ja moniselitteisempi merkitys, se jo lähtökohtaisesti limittyy ja liukuu moneuden puolelle tavalla, jossa ”tämä” kytkeytyy laajempaan tasoon. Silloin voidaan esimerkiksi ajatella, että tämyyden hetkellä en näppäile tietokonetta vaan *tietokoneutta*. Tällöin henkilökohtainen ”näppituntuma”³⁵¹ ei häviä minnekään, se vain kytkeytyy laajempaan yhteyteen. Tämyys ilmentää osatekijöiden keskinäisten suhteiden muutosprosessin avautumista pelkkään subjektiivisuuteen verrattuna toisenaista näkökulmasta käsin.

Niin tulemisen kuin tämyydenkin kohdalla deleuzeläinen ajattelu viittaa liikkeen ja levon, hitauksien ja nopeuksien välisiin suhteisiin,³⁵² intensiteetteihin, jotka ilmenevät *molekyylien* tai *partikkelien* tasolla.³⁵³ Molekyylit ja partikkelit ilmaisevat Deleuzen terminologiassa asioiden ja ilmiöiden mahdollisuutta purkautua, muokkautua ja rakentua muuntuvilla tavoilla ja tasoilla. Niiden liike, lepo, nopeudet sekä hitaudet merkitsevät ennen kaikkea jatkuvaa uudel-

347 Deleuze & Guattari 2013/1987, 304.

348 Latinankielessä sanan *haec* eräs merkityksistä on ”tämä”. Deleuzen ja Guattarin englanniksi käännettyssä *Anti-Oedipus* teoksessa esiintyy tässä esiin tulleen tematiikan yhteydessä englanninkielinen sana *thisness* (1985/1972, 7), johon tässä kappaleessa käyttämäni pöytä-esimerkki liittyy. Muotoa *tämyys* ovat käyttäneet muun muassa Jukka Sihvonen (2013, 129), Toivo J. Holopainen suomennoksessaan Duns Scotus’in tekstejä sisältävässä teoksessa (Johannes Duns Scotus, *Jumalan tunnettavuudesta ja muita kirjoituksia*. Gaudeamus, Helsinki 2008), Tuomo Aho (2010) artikkelissaan, joka käsittelee em. teosta sekä Wikipedia (internet-osoite lähdeluettelossa).

349 Deleuze & Guattari 1985/1972, 6–7.

350 *Tieteen termipankki*.

351 Mika Elo käyttää tätä osuvaa termiä artikkelissaan *Digitaalinen näppituntuma* (Elo 2014, 128–154).

352 Deleuze & Guattari 2013/1987, mm. 304.

353 Emt., 304, 318.

leenjärjestymistä; moneuden tuottamaa tunnustelua, joka ennakoimattomien kohtaamisten myötä asettuu vaihtuviin muodostelmiin ja koosteisiin.³⁵⁴

Ymmärrän molekyylien ja partikkelien loputtoman koostumisen tuottaman *molekulaarisen liikkeen* vertautuvan myös deleuzeläiseen ajatukseen epätasmlisyyden täsmällisyydestä. Deleuzen mukaan tiettyjä tieteen käsitteitä voivat käyttää yhtälailla niin tieteentekijät kuin filosofit ja taiteilijatkin. Tällaiset käsitteet ovat ”perustavalla tavalla epäeksakteja ja siksi täydellisen täsmällisiä”.³⁵⁵ Täsmällisyyden luonne ja sisältö, joka on samalla tarkasti paikalleen asettumaton, ilmenee niin, että käsitteen merkitys aukeaa yhtäkaa useammassa eri mielessä. Paradoksaalinen ristiriita, joka ensialkuun vaikuttaa sovittamattomalta, ilmaisee lopulta hyvin sekä deleuzeläistä maailmaa että televisuaalisen välitilan luonnetta. Tällöin voi ajatella, että aivan kuten *vain* ero voi synnyttää läsnäoloa, niin myös *vain* epätarkkuus voi tuottaa tarkkuutta.

Televisuaalisen välitilallisuuden näkökulmasta molekyylien ja partikkelien loputtoman koostumisen – yhtäkaa epätasmlinen ja täsmällinen – liike muistuttaa mediasfäärin fragmentaarista tapahtumavirtaa, mutta samalla myös yksittäisen sekä monikollisen tekijyyden välistä jatkuvaa rajankäyntiä.

*

Televisuaalisen välitilan tämyys on tapahtumista, joka virittyy kulloinkin muototuvan tilanteen äärellä, tapahtuman itsensä ehdoilla, sen dynamiikkaa kaikessa laveudessaan ja liikkuvuudessaan heijastellen. Tämyys on moneuden liikkeessä tapahtuva ”tämä”. Se poikkeaa tässä-ja-nyt-hetken täsmällisyydestä, koska se ei fokusoidu vain subjettiin tai objektiin. Monisuuntaisessa liikkeessä ilmenevänä tämyys erkanee lineaarisesta aikarakenteesta ja siksi myös lähtökohdan ja lopputuleman vaateesta. Siihen ei myöskään liity eksaktia menneisyyden ja tulevaisuuden väliin sijoittuvaa kausaalista nyt-hetkeä, joka ollakseen *nyt* edellyttäisi vastakohdikseen ajan *ennen* sekä *jälkeen*. Televisuaalisessa tämyydessä eri ajat ovat punoutuneet toisiinsa. Ne ilmaisevat ikäänkuin yhteistä *tämää*, hetkeä ja aikaa, joka toteutuu toki kulloisenkin sijainnin ja tulokulman virittämänä, mutta niin, että kaikilla jaetun tason hetkillä ja tahoilla on potentiaalinen mahdollisuus aktivoitua keskinäiseen vuoropuheluun.

354 Deleuze & Guattari 2013/1987, mm. 357; Sihvonen 2013; Wise 2005, 77–86. *Koosteen* käsite (ransk. *agencement*, engl. *assemblage*) on deleuzeläisessä ajattelussa keskeinen, ja siksi sitä on myös käsitelty paljon. Siitä kertovat esimerkiksi tässä mainittujen Deleuzen ja Guattarin sekä Sihvosen teosten hakemistoissa käsitteiden *assemblage* ja *kooste* alta löytyvät lukuisat sivunumeroviittaukset. Käsitteen suomentamisessa on käytetty sanan kooste ohella myös sanaa *sommitelma*; ks. mm. Teemu Tairan arvio Gilles Deleuzen teoksesta *Haastatteluja* (suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto). (Arvio verkkosivulla, jonka osoite kerrotaan lähdeluettelossa: Taira, Teemu 2005.) Siinä yhteydessä sommitelma-käänöstä pidetään käyttökelpoisempänä. Itselleni kuitenkin kooste ilmaisee paremmin televisuaalisen välitilan yksittäisyyteen kiinnittymätöntä liikettä. Sommitelma sen sijaan tuottaa mielikuvan *sommittelijasta*, jonkun tai jonkin kautta tapahtuvasta teosta. Siksi kooste on mielestäni sommitelmaa avoimempi, väljempi ja välitilallisuuden subjektiivisuutta höllentävään henkeen sopivampi termi. Koostuminen voi tapahtua samassa hengessä kuin moneuden, tason litteiden, abstraktin koneen tai elimettömän ruumiin dynamiikka.

355 Deleuze 2005, 35.

Tällaisen tilanteen koostuminen viittaa deleuzeläiseen *ajan kristallin*³⁵⁶ käsitteeseen, joka ilmentää kiteistä muodostunutta samanaikaisia eritahoisuuksia tuottavaa elementtiä. Kristallissa aktuaalinen ja virtuaalinen, nykyinen ja menynyt punoutuvat erottamattomasti toisiinsa.³⁵⁷ Se sallii eri tahojensa kautta monenlaisia sisäänpääsyjä olematta silti vakaa elementti. Deleuzen muotoilemana ”aika itse saa alkunsa kristallissa”,³⁵⁸ tuottaen jakautuneisuutta, joka ei kuitenkaan koskaan ole ehdotonta tai ajallisesti sulkeutuvaa. Eri tahojen välinen liike, virtaus ja vaihto on loputonta.³⁵⁹

8. Televisuaalinen lavastajuus ja yksilöityminen

Yksittäisen televisuaalisen lavastajan kannalta keskeistä välitilallisuudessa on, että henkilökohtaisuuden ääriviivat huokoistuvat ja epäterävöityvät. Lavastaja on tällöin ikään kuin osa ”laumaa” tai ”parvea”.³⁶⁰ Elämä lauman vaikutuspiirissä ei kuitenkaan merkitse ”laumasieluisuutta”, jossa minuus ja henkilökohtaisuus valintoineen sekä persoonallisine piirteineen katoaisivat olemattomiin. Lauman tai parven rytmikkaan kuuluu, että yksittäisen toimijan liikkeet myötäilevät muiden liikkeitä, jolloin ilman näkyvää tai sanallistettua kommunikatiota lauma/parvi voi vaihtaa suuntaa sekunnin murto-osassa tilanteen niin vaatiessa. Myötäily avaa tilaa ja synnyttää liikkeen ja toiminnan rytmiin elastiisuutta. Lauman/parven liike elää samassa maailmassa kuin ympäristö.

Televisuaalisen välitilan tapauksessa tuo ympäristö on välitilallinen taso. Lavastaja sekä lavastus ovat aina osa tason kokonaisuutta, vaikka yksittäiset tilanteet ja tapahtumat sisältäisivätkin kokonaisuuden kannalta ristiriitaisia aineksia. Välitilallinen taso (sekä siihen liittyvät deleuzeläiseen tematiikkaan kuuluvat käsitteet, kuten koneisuus, moneus, rihmasto ja tämyys) muokkaavat ja vievät lavastajan henkilökohtaisuutta monikollisemman *televisuaalisen lavastajuuden* suuntaan. Tällöin lavastajuus itse alkaa mahdollistua toimijana sekä asioiden ja ilmiöiden liikkeellepanijana. Televisuaalinen lavastajuus on käsite, joka subjektiivisuuden ohenemisesta huolimatta ilmaisee elettyä ja koettua sekä uudenlaisen tilakokemuksen myötä muodostuvaa luomisen ja toiminnan kenttää.

356 Deleuze toi esiin kristallin käsitteen nimenomaisesti *elokuvan* yhteydessä teoksessaan *Cinema 2*. Sihvosen mukaan ”kristallin toimintaa voi hyvin tarkastella vertaamalla kidettä peiliin” (Sihvonen 2013, 82). Näin kristalli, kide ja peili vertautuvat toisiinsa. Ne ovat ikään kuin samaan asiaan viittaavia eri käsitteitä. Peilimäisyys liittyy myös Deleuzen ajatukseen, jossa rinnakkaisuuden tai päällekkäisyyden sijaan imaginaarinen ja reaallinen ovat tahoja, jotka ovat ”kuin kaksi lakkaamatta vaihtuvaa puolta, liikkuva peili” (Deleuze 2007, 101; Sihvonen 2013, 82).

Sihvonen näkee, että Andrei Tarkovski on on Deleuzen kristalli- ja kide-käsitteiden kannalta keskeinen elokuvaohjaaja, ja siksi hänen elokuvassaan *Peili* (*Zerkalo*, 1975) toteutuvatkin, Werner Herzogin *Lasisydämen* (*Hertz aus Glas*, 1976) ohella, ”elokuva-historian kenties eheimmät kidekuvat” (Sihvonen 2013, 83).

357 Deleuze 2010/1985, 68–97, 69–70, 81, 274; Sihvonen 2013, 81, 84.

358 Deleuze 2010/1985, 274. (Oma käänös.)

359 Emt., 274; Sihvonen 2013, 84.

360 Lauman käsitteestä ks. Deleuze & Guattari 2013/1987, 284–287; Kurikka 2014, 230.

Televisuaalista lavastajuuttakin voi ajatella suhteessa aiemmin mainittuun *satelliitti*-esimerkkiin. Yksittäisen tv-lavastajan katsoessa planeetan pinnalta avaruutta, se tuntuu öisin kaukaiselta ja saavuttamattomalta, ja päivisin se ei ilmakehän vuoksi ole edes näkyvissä. Sen sijaan satelliitista – televisuaalisen lavastajuuden näkökulmasta – käsin avaruus näkyy aina, ja vielä enemmän: satelliitti on avaruudessa, sen tilassa ja atmosfäärissä kaiken aikaa mukana samalla kun kytkös planeettaan säilyy. Näkymä avaruuteen on siis satelliitista katsotuna ratkaisevasti erilainen. Sijaitessaan planeetan ja avaruuden välissä televisuaalinen lavastajuus tarjoaa laajemman ja monimuotoisemman näkökulman planeetan ja avaruuden väliseen suhteeseen.

Satelliitti ei asetu koskaan paikalleen, mutta ei silti ole koskaan täydellisesti irtautunut lähtökohdastaan, joita tässä tapauksessa on useampia: lavastajan minuus, kollektiivinen lavastajaidentiteetti ja vallitseva ammatillinen kulttuuri, muut sosiaaliset ja yhteisölliset viitekehykset sekä kaikkien edellä mainittujen historialliset kerrostumat. Lavastajuudella on salliva ja avoin suhde koko tason olomuotoihin, myös objekteina ja elottomina pidettyihin. Siksi eräänä keskeisenä televisuaalisen lavastajuuden aktivoijana toimii aktuaalisen-virtuaalisen rajan näkyvä manifestoituma, skriini. Skriini on samaan aikaan sekä raja, medium, välittäjä että luoja. Skriini tuottaa kaikissa olomuodoissaan tulemisen liikettä. Televisuaalisen lavastajuuden ja skriinin välinen vastavuoroinen suhde on yhteisesti jaettu tavalla, joka vastaa aiemmin esiin tuomaani tason ja käsitteiden välistä suhdetta – tason hengitystä, jossa käsitteiden ”saaret uivat”.³⁶¹

*

Televisuaalisen lavastajuuden teemaa taustoittaa myös deleuzeläinen *yksilöitymisen* käsite. Käsite on deleuzeläiseen tapaan ristiriitainen ja paradoksaalinen, viitaten arkikäsitteeseen verrattuna lähes päinvastaisessa mielessä tapahtuvaa yksilöitymistä, joka ei, sanamuodosta huolimatta, merkitse persoonallisen (ihmis)yksilön näkökulmaa. Subjektiivisen persoonan tai hänen henkilökohtaisen sisäisyytensä kautta suodattuvan maailmasuhteen sijaan kyse on vahvasta painottumisesta monikolliseen suuntaan. Deleuze itse kuvaa asiaa vuoden 1980 *Libération*-lehden haastattelussa seuraavasti:

Itse asiassa se, mikä meitä kiinnostaa, ovat yksilöitymisen tavat, jotka eivät enää ole asian, persoonan tai subjektin (yksilöitymisen tapoja): esimerkiksi vuorokauden tietyn hetken, alueen, ilmaston, joen, tuulen, tapahtuman yksilöityminen. Ja voi olla, että olioiden, persoonien tai subjektien olemassaoloon uskotaan syyttä. Nimi *Mille plateaux*³⁶² viittaa näihin yksilöitymisiin, jotka eivät ole henkilöiden tai olioiden yksilöitymisiä.³⁶³

³⁶¹ Ks. sivu 106.

³⁶² Deleuzen ja Guattarin teoksen nimessä sana *plateau* (sekä ranskaksi että englanniksi) merkitsee sanakirjojen mukaan muun muassa *ylätasankoa*, *laakiota*, *levyä*, *lautaa*, *taulua* sekä myös *vakiintunutta tasoa*, mitä kautta sanaan voi ajatella sisältyvän myös kytköksen deleuzeläiseen tason käsitteeseen.

³⁶³ Deleuze 2005, 31. (Käännös Anna Helle.)

Termiä yksilöityminen ei myöskään pidä sekoittaa sellaiseen subjektifikoitumiseen,³⁶⁴ jonka merkitys liittyy alamaisuuteen ja hierarkkisuuteen. Deleuzeläinen merkitys pyrkii ohittamaan ihmiskeskeisen fokuksen laajentaessaan merkityskenttäänsä ”vuorokauden tietyn hetken, alueen, ilmaston, joen, tuulen, tapahtuman” yksilöitymiseen. Tulkitsen käsitteen siksi viittaavan myös posthumanististen teemojen suuntaan. Deleuzeläinen yksilöitymisen käsite eroaa pelkkään yksilöön tai asiaan rajautuneesta näkökulmasta tavalla, joka viittaa myös tämäsyyden käsitteeseen; molekyylien välisiin vuorovaikutteisiin liikkeen ja levon suhteisiin.³⁶⁵ Se on immanenssin tavoin ”avoin sattumanvaraisille erilaistumisille”.³⁶⁶

Minuus televisuaalisessa välitilassa heijastelee ei-yksilökeskeisen yksilöitymisen kautta samantyyppistä tematiikkaa, josta Deleuze puhuu arvioidessaan filosofi Gilbert Simondonin ajattelua. Simondonin mukaan yksilö ei ole vakaa ja valmis olemus, vaan jatkuvassa muotoutumisen vaiheessa esi-yksilöitymisestä kohti yksilöitymistä.³⁶⁷ Televisuaalinen lavastajuus ilmentää juuri sellaista prosessille luontaista muotoutumista, joka sallii myös ”sattumanvaraisia erilaistumisia”. Erilaistuminen pitää yllä televisuaalista, itseään uusintavaa koneisuutta tavalla, jossa lukemattomat erilliset yksittäisyydet osallistuvat jaetun tason operaatioihin kytkien ne moneuden ja televisuaalisen tason samanaikaisuuteen. Televisuaalisen lavastajuuden yksilöityminen heijastelee kompleksisuutta, jota sekä deleuzeläinen ajattelu että fragmentaarinen mediatila ilmentävät.

Televisuaalinen lavastajuus syntyy loputtomassa tulemisen ja tämyyden liikkeessä, koko tason laajuuteen aueten, mutta myös erilaisia rajapintoja vastustaen tai niitä myötäillen ja ylitellen – muotoutuen ja muokkautuen kääntävyyden hengessä. Tulemisen käsitteen ytimeen vertautuen voikin ajatella, että televisuaalista lavastajuutta ja sen yksilöitymistä tuottaa tuleminen-mediaksi, ambivalentti suhde mediatilan kokonaisuuteen.

9. *Elimetön ruumis välitilassa*

Deleuzeläisen teorian käsite, *elimetön ruumis* (*Corps-sans-Organes* [CsO]; *Body without Organs* [BwO]), on lähtökohtaisessa surrealistisuudessaan siinä määrin kiehtova ja haastava, että se on herättänyt vaihtelevia tulkintoja sekä käsityksiä. Televisuaalisen välitilan kannalta käsite on kiinnostava ja käyttökelpoinen sen moniselitteisessä ja ristiriitaisessa suhteessa ruumillisuuteen. Tämä viittaa

364 Tässä yhteydessä voi ilmetä sekaannusta subjekti-pohjaisten käsitteiden päällekkäisissä tai käänteisissä merkityksissä. *Subjektivoituminen* liitetään usein merkitykseen, joka viittaa yksilön eheytymiseen, jonkinlaiseen ”itsensä löytämiseen”. Deleuzen/Guttarin *subjektifikaatio* (engl. *subjectification*) teoksessa *Mille Plateaux/A Thousand Plateaus* puolestaan kytkeytyy subjektiin, joka on vallankäytön kohteena. Se taas eroaa Deleuzen *Foucault*-teoksen käsitteestä *subjektivoituminen* (engl. *subjectivation*), joka liittyy subjektin prosessoitumiseen eräänlaisen ulko- ja sisäpuolen yhdistävän laskoksen myötä niin, että prosessi on, tulkintani mukaan, potentiaalisesti itsenäinen ja dynaaminen, jolloin myös erilaisten ulkopuolisten voimien (kuten vallan) ote subjektista voi höltyä (ks. Deleuze 1992b, 122–123).

365 Deleuze & Guattari 2013/1987, 304.

366 Raipola 2014, 38.

367 Deleuze 2004, 86–89.

samantyyppiseen asetelmaan, joka televisuaalisen välitilan ja fenomenologisen ruumiillisen näkökulman välille syntyy silloin, kun välitilallisuus heijastelee deleuzeläistä koneisuuden ideaa sekä posthumanistisia, objektorientoituneita teemoja. Tutkimukseni filosofisen kehyksen valossa näen deleuzeläisen elimettömän ruumiin pyrkivän orgaanisen merkityksen sijaan ilmaisemaan moneuden ja aktuaalinen-virtuaalinen-tematiikan myötä syntyvää samanaikaisuuden dynamiikkaa, jonkin asteisen kytköksen lihallisuuden ideaan silti säilyessä. Juuri tästä välitilallisesta paradoksista johtuen elimettömän ruumiin idea saakin osakseen, deleuzeläisen tematiikan mukaisia paranoidisia ja skitsofrenisia piirteitä, joiden merkitys ei siis liity pelkästään sairauteen, viallisuuteen ja puuttellisuuteen, koska ne ovat kykeneväisiä aktivoimaan myös intensiivisiä ja luovia prosesseja. Merkitykset ilmenevät yhteydestä riippuen erilaisilla tavoilla.³⁶⁸

Esimerkiksi yhteiskunnallisesta, kapitalismikriittisestä näkökulmasta käsin elimettömän ruumiin paranoian voi nähdä viittaavan pääoman valtaan,³⁶⁹ joka ulottuessaan yhteiskuntien rakenteissa kaikkialle – koneen lailla – kadottaa yhteyden varsinaiseen rationaaliseen (ruumiillista vastaavaan) lähtökohtaansa, rahaan konkreettisena vaihdon välineenä.³⁷⁰ Kun taas toisaalla, arkkitehtuurin tematiikkaan liittyvänä, tutkija Andrew Ballantyne muotoilee elimettömän ruumiin skitsofrenista katatonian näin: ”Elimetön ruumis on luovuuden tila, jossa ennakkokäsitykset on siirretty syrjään. Se on tila ennen designin muotoutumista, tila jossa kaikki mahdollisuudet ovat immanentteja, ja jossa arkijärjen odotukset siitä, mitä designin tulee olla, pidetään kaukana.”³⁷¹ Ballantyne tulkitsee elimetöntä ruumista korostetusti luovan ja rajattoman potentiaalisuuden kenttänä, joka ”katatonisuudessaan”³⁷² torjuu normidentiteetin ja -elämän muodot, synnyttäen mahdollisuuksia ennennäkemättömälle. Tilan ”ennen designin muotoutumista” voi myös nähdä viittavan eräänlaiseen ”esiolevaisuuden” tilaan, minkä Deleuze ja Guattari itse kuitenkin kiistävät, toisaalta myötäillen, että sellaisia piirteitä kuitenkin ilmenee ”tietyissä näkökulmissa”.³⁷³ Elimetön ruumis vaikuttaa siis elävän saman tyyppisessä käsitteellisyys- ja tulkinnallisuuden heiluvuudessa kuin televisuaalisen välitilan rajapinnatkin.

Vaikka Ballantynen luovuuden potentiaalia korostava tulkinta olisikin osin yksioikoinen deleuzeläisen ajattelun moniselitteisyyteen nähden, näen siinä piirteitä, jotka kytkeytyvät televisuaalisen välitilan tilakokemukselliseen lähtökohtaansa, jossa elimetön ruumis ilmenee abstraktimapanana kuin elimellinen ruumis erityisesti juuri *tilallisuutensa* vuoksi. Televisuaalisessa välitilassa tilal-

368 Deleuze & Guattari 1985/1972, 9; Deleuze/Guattari 2013/1987, 174.

369 Ks. Deleuze & Guattari, 1985/1972, 10.

370 Konkreettisella tarkoitan tässä lähinnä kädessä pidettäviä kolikoita ja seteleitä, jotka toki nekin ovat tietystä miehestä abstrakteja asioita, koska niiden käyttöönotto aikaan perustui siihen, että ne vastasivat tietyn konkreettisen materiaalin, arvometalin, arvoa. Tänä päivänä, tietotekniikan myötä, rahan abstrakti merkitys on entisestään kasvanut, kun ns. käteistä rahaa ei arkisissakaan toiminna aina välttämättä tarvita.

371 Ballantyne 2007, 36. (Oma käännös.)

372 Emt., 35.

373 Deleuze/Guattari 2013/1987, 174.

lisuus liittyy molekulaariseen, jatkuvassa koostumisessa ilmenevään tilaa synnyttävään liikkeeseen, joka on aina muodostavaa ja synnyttävää, toisin sanoen luovaa. Tällainen tilallisuus viittaa myös televisuaalisen lavastajuuden tai yksittäisen ja henkilökohtaisen luovaan ammatilliseen prosessiin, jossa lavastuksen suunnittelun taiteellisen ideoinnin vaiheissa yksittäisyys kytkeytyy saumattomasti yhteisöllisyyteen, kaikkien lavastajien yhteisesti jakamaan sfääriin, jonka kautta saadaan vaikutteita ja annetaan niitä. Inspiroidutaan muista ja tuotetaan muille inspiraatioita.

Sihvosen mukaan elimettömän ruumiin tapauksessa ”kaikki olennainen on pinnassa”.³⁷⁴ Tällöin litteää ontologiaa ilmentävät skriinisuhteet voivat avata pintamaisen tason, jota *pitkin* televisuaaliselle lavastajuudelle avautuu yksittäistä lavastajaa joustavampi mahdollisuus liikkua. Näin välittyvä monikollisesti latautunut televisuaalinen lavastajuus on ”ruumiittomampi” elementti kuin lavastajan yksittäinen, henkilökohtainen persoona. Televisuaalisen lavastajuuden voi tässä mielessä nähdä olevan yksi televisuaalisen tason elimettömistä ruumiista.

Vaikka Deleuzen ja Guattarin ilmaisussa elimetön ruumis ei määrity organisin kaltaisesti suhteessa ympäröivään, konkreettiseen tilaan, voi elimetön ruumis silti asuttaa/ottaa tilaa suhteessa oman intensiteettinsä asteeseen.³⁷⁵ Deleuzeläisen ajattelun voikin monimerkityksellisyydessään nähdä tarjoavan myös mahdollisuuden jyrkkien rajalinjojen lieventämiseen, kuten esimerkiksi silloin, kun elimettömässä ruumiissa nähdään ”halujen yhteyttä, virtausten yhteenliittämistä ja intensiteettien jatkumoa”.³⁷⁶ Vaikka deleuzeläinen ajattelu yhtäältä korostaakin sitä, että elimetömällä ruumiilla ”– ei ole mitään tekemistä oman ruumiin tai ruumiin kuvan kanssa”,³⁷⁷ puhuu se myös sen puolesta, että säie subjektiivisuuteen säilyy,³⁷⁸ mutta tavalla jota Deleuze ja Guattari kuvaavat seuraavasti: ”Subjekti itse ei ole keskellä – siinä on kone – vaan reunalla, vailla pysyvää identiteettiä, aina keskustan ulkopuolella, läpikäymistään tiloista *pääteltyä*.”³⁷⁹ Tällöin, siirrettyinä televisuaalisen välitilan kontekstiin, yksittäisen televisuaalisen lavastajan subjektiivinen tekijyys, sen sijaan, että ilmenisi aina samanlaisena, lukittuna kiveen hakattuun persoonakuvaan/signeeraukseen, muodostuu suhteessa kulloiseenkin yhteyteen, kulloisessaankin välitilallisen tason pisteeseen.

Omassa ajattelussani elimettömän ruumiin ”ruumiittomuus” liittyy minuuden dominanssin vähenemiseen. Kun Deleuzen ja Guattarin mukaan elimetön ruumis ei ole ”minun”,³⁸⁰ liittäisin siihen vielä kaksi sanaa. Sanoisin, että elime-

374 Sihvonen 2012, 297.

375 Deleuze/Guattari 2013/1987, 178.

376 Emt., 187.

377 Sihvonen 2012, 296; Sitaatti on Tapani Kilpeläisen suomennoksesta (2007, 16. Helsinki: Tutkijaliitto). Deleuzen ja Guattarin teokseen *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Otsikko suomeksi *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*.

378 Deleuze/Guattari 2013/1987, 188–189.

379 Deleuze/Guattari 2007/1972, 28. (Suom. Tapani Kilpeläinen.)

380 Deleuze/Guattari 2013/1987, 188.

tön ruumis ei ole *vain* eikä *vielä* minun. Skitsosanalyttisesta³⁸¹ näkökulmasta elimetön ruumis ei ole tila, jossa halu tukahtuu ja sammutetaan (joko rangaisuksen tai palkinnon keinoin); se on täynnä kykyä myös vapautua, ja juuri tähän liittyy televisuaalisen välitilan mahdollisuus vapauttaa subjekti lukitusta identiteetistään sekä keskeisyydestään ja luoda liikkuva ja muuttuva sfääri, jossa välitilalliseen tasoon osallistuvat entiteetit, kuten myös subjekti, ovat aina ikään kuin *tuloillaan*.

Silti meillä on käsissämme edelleen lihallinen ruumis, vaikka elimetönkin. Mitä sen kanssa tehdään? Katson asiaa kahdelta suunnalta. Yhtäältä, Deleuzen ja Guattarin mukaan ”— on välttämätöntä kumota elimet, sulkea ne pois, jotta niiden vapautetut elementit voivat asettua *uusien suhteiden äärelle* —”,³⁸² ja toisaalta, kukaan ei voi koskaan lopullisesti tavoittaa elimetöntä ruumista, ainoastaan yrittää. Elimetön ruumis toteutuu tällöin saavuttamattomana rajapintana.³⁸³

Toisaalta, kyse on eräänlaisesta tilallisesta herkistymisestä, joka viittaa mediasensitiivisyyden suuntaan,³⁸⁴ tilaan, jossa skriinisuhde voi tuottaa monijakoista, useammalle tasolle yhtäikaa suuntautuvaa aistiherkkyyttä.

Televisuaalisessa välitilassa elimettömällä ruumiilla on siis edelleen *jonkinlainen* side lihalliseen ruumiiseen, onhan katsojan/käyttäjän ja skriinin välisessä suhteessa toisena osapuolena aistiva, tunteva ja ajatteleva ihmiskeho. Silti, teknologisen ja objektiorientoituneen kokonaisuuden kannalta, side on haurastunut siinä määrin, että sen voi sanoa ilmentävän elimettömyyttä, ruumista ilman organismeja. Elimetön ruumis ei toimi organisoidun ruumiin lailla, mutta on silti voimallisesti elossa. Elossa pysyminen perustuu tällöin toisenlaiseen elämää tuottavaan ja ylläpitävään voimaan.

Televisuaalisessa välitilassa sellainen voima viittaa ennenkaikkea niihin *uusiin suhteisiin*, joita skriinisuhde tai televisuaalinen affekti (joka aktivoituu toisenlaisella tasolla kuin minäkeskeinen psyykkinen emootio) moneudessaan ja koneisuudessaan tuovat esille. Uudet suhteet luovat uusia tapoja aistia, elää ja kokea.

381 Omassa tulkinnassani deleuzeläinen käsite skitsoanalyysi korvaa psykoanalyysin ottamalla näkökulman, joka liittyy intensiiviseen, mutta ristiriitaiseen halu-koneeseen (ks. sivut 101–102) ja myös niihin tässä yhteydessä esiin tuleviin deleuzeläisiin käsitteisiin, jotka ilmentävät molekulaarista, jatkuvan koostumisen liikettä, ja jotka ambivalentissa monitahoisuudessaan ja jakautuneisuudessaan (skitsofreenisyydessään) suhtautuvat maailman ilmenemiseen normatiivisuudesta poikkeavalla tavalla. Skitsoanalyttisellä näkökulmalla on mielestäni mahdollisuus nähdä voimaa ja potentiaalia siinä, minkä psykoanalyttinen tulkinta on taipuvainen näkemään sairauden tai puutteen alueena.

382 Deleuze/Guattari 2013/1987, 303. (Oma käännös ja kursivointi.)

383 Emt., 174.

384 Loukola 2014, 111–112.

Deleuzeläisessä ontologiassa *laskoksen* käsite on keskeinen. Filosofisessa merkityksessä käsitteen voi nähdä ilmentävän arkikokemukseen nähden poikkeuksellisesti aktivoituvaa suhdetta, joka liittyy aikaan, tilaan, sijaintiin, liikkeeseen ja toimintaan. Niiden voi ajatella asettuvan toisiinsa nähden samantyyppisesti kuin kankaan, joka laskostuu ja poimuttuu oman rakenteensa varassa lähes minkälaiseen muotoon tahansa. Toisinaan kankaan poimut ja käänteet voivat olla tiiviisti kiinni toisissaan, toisinaan ne taas voivat sijaita hyvinkin kaukana toisistaan. Laskostumista on kaikessa ja kaikkialla,³⁸⁵ koneisuuden tavoin. Siksi laskos kytkeytyy läheisesti myös televisuaaliseen aistimus- ja havaintoympäristöön. Deleuze itsekin liittää käsitteen ajattelun ja tapahtuman tyyppisiin prosesseihin,³⁸⁶ joiden kautta se kietoutuu kokemuksellisuuden koko rekisteriin. Kokonaisvaltaisuuteen viittaa filosofi Roberto Espositokin seuraavasti: ”Deleuzelle – [i]mmanenssi ei ole muuta kuin olemisen laskostumista itsensä päälle, sen taipumista tulemiseen.”³⁸⁷

Silti arkikokemuksen kannalta laskostumisen ele ei välttämättä ole itsesäänselvä tai yksiselitteinen asia. Siksi se suuntautuu vahvasti kohden niitä teemoja, jotka ovat keskeisesti pohjustaneet televisuaalisen välitilan suhteita: samanaikaisuutta, monikollista toisenvaraisuutta, välitilallista liikettä, ristiriitaisiin ja paradoksaalisiin vastakohtaisuuksiin (kuten etäisyys-läheisyys, representaatio-presentaatio, subjekti-objekti, aktuaalinen-virtuaalinen) latautunutta intensiteettiä. Nämä teemat tulevat esiin niin Merleau-Pontyn hansikkaan sormen kääntöpuolten laskostuessa toisiinsa kuin Foucault’n heterotopioiden avatessa jokapäiväisyyden keskelle *toisia* tiloja ja paikkoja.

Kääntöpuolten samanaikaisuuden myötä laskostuminen kytkeytyy *tuplaantumisen/kahdentumisen* eleeseen,³⁸⁸ joka Deleuzen mukaan viittaa toiseuden toistumiseen itsessä. Ei niin, että minuus olisi toisen tarkka kaksoisolento, vaan pikemminkin niin, että löydän toisen itsessäni – sisäpuolen ollessa ulkopuolen laskos.³⁸⁹

Tuplaantumisen/kahdentumisen käsite liittyy televisuaaliseen välitilaan jo lähtökohtaisesti skriini-suhteen ja siihen kytkeytyvän paradoksaalisen eron kautta. Sen lisäksi se liittyy myös *toistoon*. Ilmenehän erokin toistoon kytkeytyneenä, kun se toteutuu kahden toiston välillä.³⁹⁰

Ajallisessa merkityksessä toiston eroa voi tarkastella käsitteen *nyt* kautta. Tavanomaiseen käsityksemme usein kuuluu se, että nyt merkitsee suhteellisen tarkasti tämänhetkisyyttä. Kuitenkin, jos yrittää saada kiinni varsinaista nyt-hetkeä, tuntuu se aina pakenevan jäljittäjäänsä. Juuri sillä hetkellä, kun olettaa että nyt toteutuu, ollaankin jo siirrytty seuraavaan potentiaaliseen nyt-hetkeen. Nyt ei koskaan pysy paikallaan, koska se on aina suhteessa johonkin toiseen. Ja tuo alituisesti liikkeessä oleva *toinen* on lopulta se ero, joka toistossa toteutuu.

385 Conley 2005, 170; Deleuze 1993, 137.

386 Deleuze 1992b, 94–123; Conley 2005, 174; Deleuze 1993.

387 Esposito 2012, 18. (Oma käännös.)

388 Liittyy myös Mondlochin *kaksoiskatsoisuus*-käsitteeseen, sivu 87.

389 Deleuze 1992b, 97–98; Conley 2005, 171–172.

390 Deleuze 2011/1968, 97.

Televisuaalisen välitilan näkökulmasta tuplaantuminen/kahdentuminen ei ilmennä vain passiivista ja välinpitämätöntä monotonisuutta, vaan sellaista toisteisuutta, joka toiseuden kautta aktivoi tilallisia kokemuksia ja aistimuksia. Välitilallinen, sitoutumiseen välinpitämättömämmin suhtautuva minuus synnyttää herkkyyttä vaistota, aistia ja tunnistaa toiseus itsessä. Herkkävireisyyden kautta tapahtuva *tunnustelu* on televisuaalisen välitilan laskostumisen perustaa. Sen tapahtumisen hetkellä henkilökohtaiseen tilaan ja paikkaan laskostuu jotain muuta, jotain muualla olevaa. Laskos itsessään on välittävä elementti, joka voi avautua moniin eri suuntiin samanaikaisesti.

Laskos ja taso liittyvät toisiinsa siinä, että taso voi laskostua ja laskostuminen voi koskea useampia tasoja yhtäikaa. Näin myös laskoksen idea lieventää tason pintamaisuuden konkreettista merkitystä ja suuntautuu enemmän sellaiseen pintaan, jolla on potentiaalia poimuttua, joustaa, antaa myöden ja lommittua moniulotteisilla tavoilla.

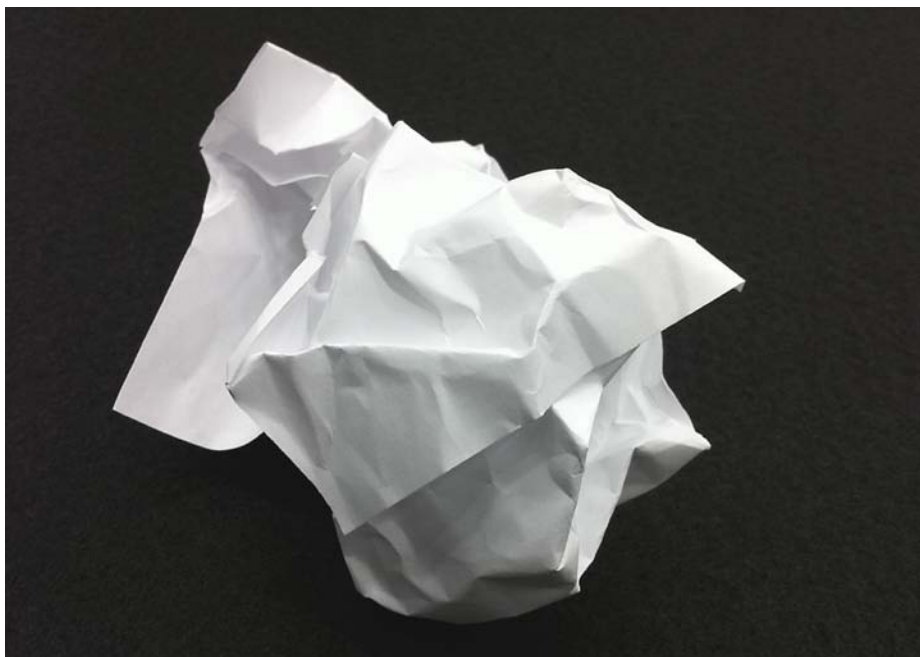
Seuraavien kuvallisten esitysten kautta pyrin demonstroimaan visuaalisin keinoin televisuaalisessa välitilassa aktivoituvaa laskostumista ja siihen liittyviä suhteita.



Kuva 9. Ehyt paperiarkki kuvaa lineaarisesti järjestynyttä tasoa, joka ilmentää myös rationaalisen arkikokemuksen käsitystä meitä ympäröivästä tilasta. Vasemmasta yläkulmasta on tietynpituisen, mitattava välimatka oikeaan yläkulmaan.



Kuva 10. Sama paperiarkki toisenlaisella tavalla järjestyneessä tilassa. Arkin tasopinta on laskostunut uudenalaiseen olomuotoon, jolloin ehyellä paperiarkilla ilmenneiden sijaintipisteiden keskinäinen suhde on muuttunut. Uudella tavalla järjestynyt tila mahdollistaa uudenlaisia yhteyksiä ja kohtaamisia.



Kuva 11. Mitä kompleksisemmin taso laskostuu, sitä moniselitteisempiä ja -kerroksellisempia sijaintipisteiden välisiä kontakteja laskosten välityksellä voi syntyä.

Paperiarkin tavoin laskostuminen televisuaalisessa välitilassa mahdollistaa kontaktin eri pisteiden välillä ilman lineaarista etäisyyttä. Tällöin kontakti tapahtuu toisiaan kohti taipuvien kosketuspisteiden kautta ja laskos toimii samoin kuin välitilallinen tasokin: kun koskettaa yhtä kohtaa, tulee samalla koskettaneeksi toista. Toisen kautta voi kosketus edelleen kertautua ja suuntautua loputtomasti muuntuviin yhteyksiin, loputtomasti muuntuville tahoille ja suunnille. Laskos ja taso ovat näin toistensa kääntöpuolet; tasolla on kyky laskostua, ja laskos puolestaan on kontaktipintana joustavaa ja ulotteisuudessaan vaihtelevaa tasoa muistuttava.

Myös televisuaalisessa välitilassa ilmenevä minuuden sijainti heijastelee kuvien (10 ja 11) esimerkkien tyyppisiä laskostumisen eleitä. Sisäistä minuutta laajemmalle televisuaaliselle lavastajuudelle avautuu yksittäistä lavastajaa joustavampi mahdollisuus liikkua ajassa ja tilassa moniulotteisilla tavoilla laskosten muodostamien uudenlaisten reittien ja kontaktipintojen kautta.

Televisuaalisen tason laskostuminen on usein immateriaalista, ilmapiirien ja aistimusten keskinäistä lomittumista ja taipumista kohti toisiaan, mutta se voi ilmetä myös konkreettisemmin, kuten kuvan, tilan ja äänen läpikuultavana poimuttumisena.

Deleuzeläinen molekulaarinen liike³⁹¹ – levon ja liikkeen kautta molekyyliä ja partikkeleita uudelleenjärjestävä koostuminen – vaikuttaa laskoksen olemuksen. Myös laskostuminen ilmaisee tulemisen suhteita, jolloin molekulaarinen jatkuva koostumisen liike on muodostavaa, synnyttävää ja luovaa.

Televisuaalisessa välitilassa koostuva laskostuminen pyrkii pois päin vakauden tilasta, lisäten eri tahoille suuntautuvaa liikettä sekä samalla myös potentiaalia erilaisiin arvaamattomiin törmäyksiin. Se taas synnyttää ennalta-arvaamattomuutta ja siihen sisältyvää kitkaisuutta, jonka aiheuttama jännitteisyys ja intensiteetti kytkeytyy myös sensitiivisyyteen – herkkyyteen havaita jännitteisyyksiä ja osallistua niitä sisältäviin prosesseihin. Tällöin avautuu mahdollisuus kasvattaa tilanteiden ja kontaktien emotionaalista sekä aistimuksellista tiheyttä.

Tihentymässä näen yhtymäkohtia deleuzeläiseen *kiteytymisen* käsitteeseen, jota on liitetty myös skriinien ja liikkuvien kuvien yhteyteen. Esimerkiksi Jukka Sihvonen näkee elokuvan tapahtumassa kiteytymistä, jossa kuvat ja äänet ”suhteutuvat, saumautuvat, laskostuvat ja poimuttuvat toinen toisiinsa”.³⁹² Sihvosen mukaan kiteytyminen modernissa elokuvassa viittaa tilaan sisältyvien ”pisteiden” käännoiksiin. Käännökset kytkeytyvät tällöin tulkkaukseen, jossa jotakin aina poistuu, mutta myös jotakin uutta hahmottuu.³⁹³ Näen käännökseen käsitteessä myös suunnanmuutoksen mahdollisuuden, joka voisi aktivoida Sihvosen mainitsemassa elokuvan kuvan tuottamassa solmukohdassa,³⁹⁴ tapahtumisen hetkessä, joka mahdollistaa ajattelu- ja mielikuvaprosessien säämistä liikkeelle. Käännökset liittyisivät tällöin katkoksen ja eron laukaise-

391 Deleuze & Guattari 2013/1987, 304, 318.

392 Sihvonen 2013, 106.

393 Emt., 105.

394 Sihvonen 2013, 105–106.

maan intensiteettiin, jossa nyt-hetken toisteisuus mahdollistaa avautumisen kohti toiseutta.³⁹⁵

Televisuaalisen tekijyyden kannalta tihentyneen ja kiteytyneen solmukohdan liikkeelle sysäävää potentiaalia voidaan ajatella myös taiteelliseen prosessiin kytkeytyneenä. Viittaan filosofi Roland Barthesin käsitteeseen *punctum*³⁹⁶, jonka hän toi esiin valokuvailmaisun yhteydessä. Punctum on ”salaman kaltaisesti” yhtäkkiä esiin leimahtava valokuvan hiljainen yksityiskohta, joka ”nousee kuvasta kuin nuoli ja pistää –”.³⁹⁷ Se on ilmimerkityksen ohi äkillisesti ilmestyvä verhottu piste tai kohta, joka muuttaa kuvan olemusta ratkaisevasti. Punctumin myötä valokuva ilmentää myös samanaikaista läsnä- ja poissaoloa.³⁹⁸

Punctum keskustelelee tutkimukseni keskeisten käsitteiden kanssa ja tukee myös tilallisessa mielessä ajatusta kiteytyneen solmukohdan kautta raottuvasta aukosta kohti aluksi piilossa olevaa. Taiteelliseen, luovaan prosessiin kuuluva herkistyminen mahdollistaa äkillisesti ilmaantuvan punctumin, aukon, jossa aktivoitunut tihentymä voi purkautua ilmaisuvoimaisina oivalluksina tai näynomaisina ideoina; latautuneina ja kirkkaina, mutta usein nopeasti ohikiihtävinä hetkinä.³⁹⁹

*

Tihentyneen ja kiteytyneen solmukohdan punctum-tyyppinen latautuneisuus taustoittaa käsitettä, joka mielestäni ilmaisee televisuaalisen lavastajuuden keskeistä tason kautta ilmenevää ominaisuutta. Nimeän sen *läpäisyksi*.

Televisuaalisessa välitilassa läpäisy merkitsee äkillistä siirtymää joko tason sisällä tai tasolta toiselle. Läpäisy aktivoituu laskostumisessa erillisten pintojen tai pisteiden koskettaessa hetken aikaa toisiaan.

Läpäisyyn teemaan viitataan deleuzeläisen ontologian alueella eri yhteyksissä. Patty Sotirinin mukaan Deleuzen ja Guattarin tulemisen tematiikkaan kuuluva tyttöys *läpäisee* koko olemisen piirin.⁴⁰⁰ Sihvonen taas, jäsennellessään litteää ontologiaa, näkee kuvan kehyksen välitilana, joka rajaa ja tekee näkyväksi, mutta myös *päästää läpi*.⁴⁰¹ Läpäisyyn viittaa myös tutkija Tom Conley pohtiessaan deleuzeläistä laskosta. Conleyn mukaan laskostuneessa tilassa minuu ei yksin tee tulkintoja; pikemminkin olosuhde, jossa tulkinta kulloinkin ilmenee. Tällöin ”variaatio[n] prosessi] *kulkee läpi* – ääni- ja valoaltojen tapaan – niin ruu-

395 Ks. alaluku *Intensiivinen ero*, sivut 68–70.

Lisäksi: vaikka tutkimukseni filosofiset käsitteet eivät olekaan suoraan verrannollisia luonnontieteisiin, tuon näkökulmaa laventaakseni silti esiin kosmologian ja fysiikan alueen singulariteetti-käsitteeseen sisältyvän äärettömän *tiheyden pisteen* (ks. verkkosivut www.suomienglantisanakirja.fi, sekä Wikipedia: *Singulariteetti*; tai Wikipedia: *Gravitational singularity*), jossa tavanomaiset aika-avaruuden lainalaisuudet eivät enää toteudu.

396 Barthes 2000/1980, 40–60.

397 Janne Seppäsen käännös 2005, 120.

398 Barthes 2000/1980, 40–60; Seppänen 2005, 118–125.

399 Puhun tällaisesta oivalluksen hetkestä myös luonnostelun teeman yhteydessä sivulla 168.

400 Sotirin 2005, 108; ks. myös tässä kirjassa sivu 120.

401 Sihvonen 2012, 289; ks. myös tässä kirjassa sivu 112.

miin kuin sielunkin”.⁴⁰² Näin Conley ilmaisee samalla moneuden liikettä tilasta minuuteen päin (koska *variaatiot* lävistävät, eivät ruumis tai sielu) ja toisaalta läpäisyn merkitystä ylipäänsä. Läpäisykohta sisältää myös ”äärellisen äärettömän avauksen”,⁴⁰³ jonka tulkitsen viittaavan rajallisen entiteetin avautumiseen kohti laajempaa tilallisuutta. Tällöin laskoksen läpäisy merkitsisi äärellisen ja äärettömän erottamattomuutta. Se olisi kuin viuhkan pyyhkäisyä muistuttava tapahtuma, jossa viuhkaa ja sen aiheuttamaa ilmapvirtaa ei voi enää erottaa toisistaan.⁴⁰⁴

Viuhkan ja ilmavirran erottamattomuudessa on samantyyppistä väistämättömyyttä yhteyttä, jota toisenvarainen välittyvyys ja skriinisuhteen monijakoisuus ilmentävät. Välitilallisella tasolla skriinien kautta muodostuva kontakti on ambivalentti samanaikaisessa etäisyydessään ja läheisyydessään, mutta samalla se intensiivisellä ja tihentyneellä läpäisyn hetkellä ottaa lujan otteen laskoksesta. Tasoon kytkeytyneet asiat ja ilmiöt kuuluvat siihen *varantoon*, joka liittyy deleuzeläiseen aktuaalisen ja virtuaalisen suhdetta heijastavaan tapahtumaan,⁴⁰⁵ ja jotka ovat potentiaalisesti kosketettavissa.⁴⁰⁶ Deleuze liittääkin ”kaiut, heijastukset, jäljet, perspektiivit, kynnykset ja laskokset” *tarttumisen* eleeseen.⁴⁰⁷ Televisuaalisessa välitilassa skriinisuhteen ristiriitaisuus kykenee energisoimaan latauksen, joka fokusoituu ja tarttuu kiinni lyhyeen, välähdyksenomaiseen hetkeen. Eleen määrätietoisuus ja voima korostuu hajamielisyssä ja hajautuneessa ympäristössä. Tällöin skriinisuhteiden pisteet, osallistumisen tihentyneet solmukohdat, voivat juuri fragmentaarista taustaa vasten ilmetä ajoittain eräänlaisessa kiihdytetyssä tilassa. Kiihtyneisyydessään ja elävyydessään ne muistuttavat emootioita ja aistimuksia, sekä myös deleuzeläisiä affekteja. Affektit ilmenevät Deleuzen ja Guattarin mukaan värähtelynä, syileilynä, vierekkäisyytenä, perääntymisenä, jakautumisena tai venymisenä.⁴⁰⁸ Ne heijastavat mielestäni samantyyppistä energiaa kuin tulemisen molekulaarinen liike. Deleuzeläisen ontologian mukaan affektit havaitaan vasta silloin, kun *tullaan osaksi niitä*; ”kaikki asiat *lävistäväksi* aalloksi”.⁴⁰⁹ Liitettynä välitilalliseen yhteyteen affektien voi ajatella – niiden värähdellessä ja venyessä elastisesti eri suuntiin – lävistävän ja läpäisevän laskoksia ja suuntautuvan tihentymien sekä kiteytymien kautta kohti toisia affekteja. Tämä onkin keskeistä televisuaalisen välitilan kannalta:

402 Conley 2005, 177. (Oma käännös ja kursivointi.)

403 Emt., 177.

404 Conley 2005, 179–180. Deleuze puhuu viuhkasta viitaten Stéphane Mallarmé’n runoon. Viuhka-esimerkki liittyy myös teemaan, jossa tapahtuma ymmärretään laskostuvana tai laskostuminen tapahtumana (ks. Deleuze 1993, 76–82; Conley 2005).

405 Ks. sivu 118.

406 Koskettaminen viittaa televisuaalisessa välitilassa – jälleen – sekä ambivalenttiin ”välistä käsin” tapahtuvaan kosketukseen (ks. sivut 71, 94 ja 108) että haptiseen visuaalisuuteen siinä merkityksessä, mistä esimerkiksi Laura Marks ja Hanna Johanson ovat siitä puhuneet (ks. sivu 55).

407 Merkityksessä: *ottaa kiinni* jostain. Conley 2005, 179; Deleuze 1993, 78. (Oma käännös Conleyn versiota mukaillen.)

408 Deleuze & Guattari 1993, 172–173.

409 Oma kursivointi. Deleuzen ja Guattarin (1993, 174) käyttämä sitaatti Virginia Woolfin romaanista (*Mrs. Dalloway* 1925). Viittaa tapahtumaan, jossa kaupunkia katselemaan asettuva tulee samalla osaksi kaupunkia.

kiteytyneiden solmukohtien kautta läpäistyvänä osallisuus laajempaan tasoon voi ilmetä kokemuksellisenä ja aistimuksellisenä.

Kiteytymät vertautuvat myös aiemmin mainittuun *ajan kristalliin*⁴¹⁰, jossa menneisyys ja nykyisyys ovat saman pinnan kaksi eri puolta.⁴¹¹ Näin myös aika voi televisuaalisen välitilan laskostumisessa läpäistyä ja järjestyä uudellaisella, kokemuksellisella tavalla. Skriinien valaisemassa globaalissa tilassa saattavatkin toteutua Hamletin sanat: ”On aika sijoiltaan --!”⁴¹²

410 Deleuze 2010/1985; sekä tässä kirjassa ks. sivu 123.

411 Deleuze 2010/1985; Conley 2005, 172.

412 Shakespeare: *Hamlet*. Vuoden 1981 versio (suom. Eeva-Liisa Manner).



HORISONTTI 3.

*Tekijän välitilallisia kokemuksia –
lavastajasta lavastajuuteen*

Tässä kolmannessa *Horisontissa* tarkastelen televisuaalisen välitilan, televisuaalisen lavastajan sekä televisuaalisen lavastajuuden keskinäistä suhdemaailmaa vasten niitä teoreettisia ja filosofisia teemoja ja käsitteitä, joita olen avannut kahdessa edellisessä *Horisontissa*. Tutkimuksellinen tarkasteluni tapahtuu nyt aiemmista osioista poiketen enemmän omakohtaisten kokemusten synnyttämien tuntemusten, aistimusten, näkemysten ja pohdintojen suodattamana. Pyrin valaisemaan erityisesti sitä, millä tavoin edellisessä luvussa filosofis-teoreettisesti pohjustamani televisuaalisen lavastajuuden käsite taustoittuu ammattikulttuuristen kokemusten kautta, mutta myös sitä, millä tavoin tutkimukseni koko teoreettisen kehityksen voisi ajatella heijastuvan konkreettisiin tv-lavastajan työn tilanteisiin.

Ammatillisesta aspektista huolimatta pyrin pitämään tässäkin *Horisontissa* yllä käsitteellistä tasoa. Kuljetan tutkimukseni teoreettista käsitteistöä mukana jäsentelyyn punoutuneena toisinaan syventyneemmin, toisinaan etäisemmin. Tarkastelen ja arvioin menneisyydessä tapahtuneita reaalia maailman tilanteita nykyhetkessä muotoutuneen tutkimuksellisen tarkastelukulman läpi. Se on tässä yhteydessä mielestäni ilmaisevin keino tuoda näkyväksi sitä, mitä televisuaalisen välitilan ja televisuaalisen lavastajuuden käsitteet voisivat eletyn ja koetun suhteen merkitä.

Liitän henkilökohtaiset kokemukseni varsin väljästi reaalityapahtumiin, lavastussuunnittelijan työhöni Ylen televisio-ohjelmien tuotantoympäristössä vuosina 2000–2010⁴¹³. Vaikka tekstin voi siksi nähdä viittaavan autoetnografisen tutkimuksen suuntaan, en silti ole käyttänyt mitään tarkkaa tutkimuksellista metodia. Tulkitsen aihetta henkilökohtaisten, itse koettujen tilanteiden kautta, mutta en esimerkiksi pyri eksaktiin autenttisten tapahtumien rekonstruointiin tai tutkimusaineiston tieteelliseen analyysiin.

Käytän jossain määrin hyväkseni suunnitteluprojekteistani jälkeen jäänyttä aineistoa, kuten valokuvia, luonnoksia tai digitaalisia mallinnuskuvia, mutta en nojaa niihin systemaattisesti. Pikemminkin hyödynnän aineistoa eräänlaisena muistojen ja muistikuvien tuottamana rinnakkaismaailmana. Toimin näin yhtäältä siksi, etten itse usko jälkikäteen tarkkuuden olevan edes mahdollista, ja toisaalta siksi, että aiheeni lähtökohtainen moniselitteisyys ja ristiriitaisuus mielestäni vaatii mahdollisuutta käsitellä ja jäsentellä sitä tutkimusfilosofiani kanssa samanhenkisesti: moniulotteisesti edeten, ja jos tilanne niin vaatii, myös epälineaarisesti. Siksi saatan esimerkiksi vaihtaa tarkastelukulmaa tai kä-

413 Koko urani Ylen palveluksessa kattaa vuodet 1990–2012, mutta rajasin tähän yhteyteen 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen paljolti siksi, koska sinä aikajaksona tapahtui merkittäviä muutoksia sekä televisiotoinnin yleisellä tasolla (digitelevisioon siirtyminen) että television lavastussuunnittelijoiden työkulttuurissa (työvälineiden tietokoneistuminen).

sittelyn moodia kesken kaiken. Välillä näkökulmani voi sijaita työprosesseihin todistettavasti kuuluneissa faktisissa tilanteissa ja tapahtumissa, välillä taas käsitteellisemmällä ja abstraktimmalla televisuaalisen lavastajuuden tasolla.

Sen vuoksi tämän jakson tutkimuksellinen lähestymistapa on aiempaa es-seemäisempi ja intuitiivisempi tavalla, joka silti pitää yhteyden televisuaalisen välitilan teoreettiseen kehyykseen.

1. Televisuaalisen lavastajan todellisuudet

Olen tv-lavastajan työn ja ilmaisun arjessa monesti törmännyt käsityksiin, joi-den mukaan lavastus on lähtökohtaisesti epätotta. Niin kielen kuin mielikuvi-enkin tasolla televisuaalisten lavastusten on koettu ilmentävän todellisuuden sijasta illuusiota todellisuudesta. Tällöin lavastus myös automaattisesti sijoite-taan yksioikoisten representaatioiden joukkoon. Se edustaa, esittää, kuvaa tai symboloi jotakin toisaalla autenttisesti olevaa.⁴¹⁴

Vaikka tutkimukseni todellisuus-käsitteen deluzeläisesti virittynyt tarkas-telukulma eroaa jyrkästi yksioikoisesta representaatio-merkityksestä, johon myös liittyy puhe todellisesta ja sen vastakohtana epätodellisesta tai keinoto-dellisesta, en voi lavastajan työni arkikokemusten kuvaamisessa täysin välttää tuon merkityksen heijastumia. Käytän siksi tässä alaluvussa käsitettä todelli-suus niin, että sen viitekehyyksenä on käsiteparin aktuaalinen-virtuaalinen kal-tainen merkitys todellisuuden moniselitteisyydestä.

Televisuaalista lavastajaa koskettavat monet konkreettiset kysymykset todel-lisuuden luonteesta, kuten tv-studioihin rakentuvat ei-paikan tyyppiset abst-raktit ja autenttisesti realismista erkanevat miljööt tai henkilökohtaisen suun-nittelun digitaaliset välineet, joilla luodaan virtuaalisia lavasteita, tiloja sekä ympäristöjä.

Tuon seuraavassa esiin televisuaalisen lavastajan työprosessiin liittyviä to-dellisuuskäsityksiä kolmesta erilaisesta konkreettisesta näkökulmasta käsin: *tv-studion, illuusioiden/kulissien* sekä *digitaalisten suunnitteluvälineiden* kautta.

Tv-studio: Tv-studiossa kiteytyy rajoilla häilyvä todellisuussuhde erittäin nä-kyvällä tavalla. Ei-kertomuksellisen tv-ohjelman lavastus on yhtäältä äärim-mäisen konkreettinen ja käsinkosketeltava työkaluilla valmistettu materiaali-nen rakenne. Toisaalta se ilmenee jokapäiväiseen maailmaan verrattuna hyvin epärealistisena, koska se ei edes yritä kuvata tai jäljitellä mitään olemassaolevaa arjen ympäristöä muistuttavaa. Lavastus ei ilmaise sitä, että se olisi kenenkään asuttama miljöö. Identiteetit eivät ole kiinnittyneet siihen henkilöhistoriallis-ten kerrostumien kautta. Tässä mielessä tv-lavastus on kuin heterotopia tai ei-paikka. Se on hotellihuoneen, lentoaseman, ostoskeskuksen tai moottoritien tyyppinen ohikulkemisten alue.⁴¹⁵ Tv-studion kohdalla tuota ominaisuutta ei

414 Viitataan tällä myös sellaiseen mimesis-käsitykseen, joka pitää lähtökohtaisesti esityksiä ja niihin liittyviä osatekijöitä, kuten esimerkiksi lavastuksia, jäljittelynä ja imitaationa. Ks. sivut 96–97 sekä Kirkkopelto 2014, 94.

415 Ks. alaluku *Toisenlaiset tilat: heterotopiat ja ei-paikat* (sivut 82–85); tai ks. Morse 1990, 193–221.

kuitenkaan pidetä puutteena. Identiteetittömyys on ikään kuin studion lähtökohtainen ominaisuus ja luonne.

Siksi tv-studio voikin varsin nopeasti ”kääntää takkiaan”. Yhdessä hetkessä se on jokapäiväinen työpaikka ja elinympäristö tekniselle henkilökunnalle, paikka, jossa vietetään suuri osa työajasta. Seuraavassa hetkessä studioon, arkisen työn keskelle, saattaa osua jokin täysin toisenlainen tapahtuma, kuten vaikkapa opastettu kiertokäynti, jonka osallistujille tv-studiolla on mahdollisuus ilmentää tavallisen arjen ylittävää maailmaa.

Studioiden liepeillä liikkuu asiaan vihkiytynyttä henkilökuntaa; siellä voi aistia ripauksen julkisuuden jälkilämpöä. Kun astuu ensimmäistä kertaa studioon, hämmentävän teknologian ja abstraktin lavastuksen äärelle, on kuin saapuisi unenomaiseen ympäristöön – osittain tuttuun, osittain täysin vieraaseen.⁴¹⁶

Tv-studion heterotopiaa voi silti ajatella myös kriittisesti, eskapistisena leikkikenttänä, jossa suunnittelijat rakentavat omien mielijohteidensa mukaista keinotekoisia maailmaa. Toki studion hämärään ja hiljaiseen ”kohtumaiseen” luonteeseen kuuluu eräänlainen itseensä uppoutunut ja vetäytynyt piirre, mutta sekin on ammatillisessa kontekstissa pelkkää eskapismia moniselitteisempi asia. Tv-ohjelmien suunnittelijoiden elämä studioympäristössä kytkeytyy usein monenlaisiin sosiaalisiin suhteisiin. Studion työyhteisöllinen dynamiikka tulee esiin kaikessa kirjavuudessaan, niin konkreettisina kuin immateriaalisina hierarkioina, ratkaistavina kollektiivisina ongelmina, materiaaleihin, rakenteisiin ja teknologiaan kohdistuvina toimintoina, onnistumisina ja epäonnistumisina, ihmisten välisinä suhteina, riitoina, sovitteluna, nauruna tai tavallisuuden tylsyytenä.

Toinen eskapismia vähentävä ominaisuus on studion leikkikenttämäisyys. Studion leikkiin antaudutaan kuin missä tahansa taiteellisen ja kokeilevan työryhmän flow-tilassa⁴¹⁷. Siksi eskapismiin usein liittyvä yksityinen halu paeta todellisuutta ei tv-studion tapauksessa vaikuttaisi olevan tekijöiden päällimmäisenä motiivina. Laajemmassa televisuaalisen välitilan kontekstissa tv-studio ylittääkin tarkkarajaisen yksityisyyden. Tullessaan osaksi kaikkien nähtävillä olevaa tv-ohjelmistoa, studiossa toteutettu työ vertautuu välittömästi myös muihin televisio-ohjelmiin. Lavastajan henkilökohtainen tekijyys toki säilyy edelleen valmiin lavastuksen ilmentäessä ilmaisukielen tunnistettavuutta, ja siksi myös ammatillista erottumista, näkyvyyttä ja tekijän markkina-arvoa. Deleuzeläisen käsitteistön merkityksessä tunnistettavuuden voi kuitenkin nähdä kiinnittyvän tv-lavastusten moneuteen. Tällöin tv-studion miljöö siirtyy osaksi televisuaalista rihmastoa, jossa lavastusten selkeät identiteetit laimenevat rinnastuessaan itseään laajempaan visuaaliseen kuvastoon. Globaalit ei-kertomukselliset lavastukset tulevat tulkituksi enemmän genrensä kuin yksittäisen tekijän taiteellisen identiteetin kautta. Tästä esimerkkinä voi ajatella vaikkapa television uutisstudioita maailmanlaajuisessa mittakaavassa. Niiden visuaa-

⁴¹⁶ Turunen 2011, 201.

⁴¹⁷ Tämän tyypistä flow-käsitteestä ks. Csikszentmihalyi (2006/1993).

liset motiivit koko mediasfäärin valossa ilmentävät paljolti yhteistä perustaa, samanhenkistä esteettistä tyyliä.

Oma kokemukseni tv-studiosta kattaa kaikki edellä mainitut puolet ja vivahteet. Toisinaan studio on maistunut pakonomaisesti toistuvalla työrutiinilla, toisinaan taas studio on antanut niin riemastuttavia ja syventyneitä, jaetussa moneudessa toteutuneita kekseliään ilmaisun ja luovuuden hetkiä, etteivät ne olisi voineet tapahtua missään muualla. Näenkin studion luonteen konkretisoivan keskeisellä tavalla televisuaalisen lavastajuuden ideaa.

Konkretisoituminen kytkeytyy erityisen vahvasti studion sisäisiin skriineihin; ammatinharjoittamisen kannalta välttämättömiin kuvaruutuihin ja näyttöihin, joiden kautta studion kuvaustilassa sekä sen viereisissä tarkkaamoissa tv-kuvaa arvioidaan ja säädellään.

Tv-ohjelman ydintyöryhmä kokoontuu aina jossain vaiheessa prosessia monitorien äärelle. Monitori näyttää kameroiden kautta esiin piirtyvät kuvat ja kuvakulmat, ja vasta niiden välityksellä voivat työryhmän jäsenet muodostaa studion miljööstä näkemyksensä ja neuvotella siitä.

Tv-studioiden yhteydessä olevien monitorien ja niitä tarkkailevien tekijöiden määrän vuoksi katse ja tila jakautuvat niin moneksi, että kaksoiskatsojuuden sijasta voisi puhua moninkertaisesta katsojuudesta. Moninkertaisuuden – ja siksi myös monitahoisuuden – kautta katseen merkitys muuttuu ja alkaa kulkeutua televisuaalisen lavastajuuden alueelle.

Moninkertaistunut katse on tv-studion keskeinen havaintotapa. Se voi sekunnin murto-osassa siirtyä monitorin pinnalta kuvauksen kohteena olevaan miljööseen. Monitorille voidaan nappia painamalla saada peräkkäin eri kameroiden kuvakulmia, jolloin tuntuu kuin katsoisi salamannopeasti vaihtuvien näkökulmien kubistista mosaiikkia. Tarkkaamon monitoriseinän äärellä mosaiikkimaisuus vahvistuu, seinän koostuessa monista päällekkäisistä ja vierekkäisistä kuvaruuduista, joissa useimmissa on eri kuva ja joskus jopa kuvia muiden kanavien tv-ohjelmista. Kun kulkee edestakaisin studion monitorien ja studion viereisen tarkkaamohuoneen monitoriseinän väliä, käyden aika ajoin myös fyysisten lavastusrakenteiden alueella, kertaautuu katse entisestään.

Liike vaihtuvien näkymien välillä on niin tiheä ja nopea, että se luo vaikutelman, jossa kuva ja miljöö tuntuvat jakavan yhteisen tilan hämmentävällä, lähes ”jakomielisellä” tavalla.⁴¹⁸

Antoisimmat hetket omassa lavastajan työhistoriassani ovat olleet sellaisia, joissa tv-ohjelmaa suunnitteleva ydintyöryhmä on ollut valmis ilman hierarkiaa osallistumaan avoimeen, jaettuun ja luovaan suunnitteludialogiin, moninkertaisen katseen ideaa hyödyntäen. Tällöin työryhmä voi tunnustella, säätää ja virittää studion luomaa samanaikaista tila-kuvaa. Kun tila muuttuu, muuttuu kuvakin, ja päinvastoin. Studion kokonaisuus on kuin instrumentti, jota kaikki soittavat yhdessä.

Kiehtovaa on se vähäeleisyys, jolla tilan ja kuvan välillä liikkuva katse laukaisee liikkeelle toimintoja. Toiminnot voivat olla näennäisesti minimaalisia, mutta niiden vaikutus kuitenkin suuri. Sellainen tilanne syntyy esimerkiksi

418 Viittaus deleuzeläiseen halu-koneen yhteydessä esiin tulleeseen skitsofrenia-käsitteen tulkintaan.

valotilanteen muutoksessa, jossa sormien liike valopöydän säätimillä on tuskin havaittava verrattuna sen aikaansaamaan efektiin: seinän kokoisen taustaverhon väri vaihtuu kuin taikauskusta joksikin toiseksi. Sama ele toteutuu lähelle kameran linssiä asetettujen elementtien kohdalla, joiden avulla fyysisesti hyvin pienikokoinen esine voi yhtäkkiä vallata kuva-alan kokonaisuudesta suurimman osan ja näyttäytyä itseään suurempia rakenteita huomattavasti kookkaampana. Samanlaisella vähäeleisyydellä kuva voi suuntautua etualalla olevien läpikuultavien elementtien läpi kohti muuta miltöötä. Tällaisia ovat esimerkiksi puoliläpäisevät kankaat, tulosteet, kalvot tai muovipohaiset levyt. Niiden takaa epätarkasti hahmottuva ja vähitelleen näkyviin ilmestytvä *toinen* ilmentää samalla sekä moninkertaista katsetta että myös välitilallisen tulemisen prosessia.

Studiotyöskentelyn yhteisesti jaetut, moneutta heijastelevat hetket synnyttävät innostunutta ja intensiivistä atmosfääriä, jonka vallassa olen pystynyt heittäytymään – sisäisen minuuteni, lineaarisen ajan ja fyysisen paikan unohtaen – skriinin ja studion väliseen virtaavaan tapahtumaan. Se on mielestäni hyvä esimerkki siitä, kuinka televisuaalinen lavastaja voi koskettaa televisuaalisen lavastajuuden tasoa.

*

Illuusiot ja kulissit: Kysymys todellisuudesta sisältyy historiallisesti lavastukseen liitettyihin kielikuviin. Lavastus on usein palvellut illuusioita. Se on esittänyt paikkaa ”jossain toisaalla”. Myös elokuvan ja television illusorisissa esityksissä lavastusta on ajateltu kuvitelmana tai sepitelmänä. Sitä on käytetty tarinankerrontaan, luomaan mielikuvia ja vahvistamaan kertomuksen fiktiivistä voimaa. Sana lavastus on matkan varrella assosioitunut myös eräänlaiseksi valheeksi tai ainakin muunnetuksi totuudeksi. Rikostarinoiden ja uutismedian kautta on syntynyt sellaisia ilmaisuja kuten ”lavastettu syylliseksi” tai ”murha oli lavastus”.⁴¹⁹

*

Vaikka tv-lavastuksissa voi tunnistaa illuusioita abstraktimpeja, käsitteellisempiä ja tulkinnallisempia merkityksiä, ja vaikka televisuaalinen ilmaisu muun kehityksen myötä digitalisoituu yhä enemmän, materialisoituu se silti usein vielä fyysiseen, konkreettiseen ja materiaaliseen rakenteeseen. Siksi yhä edelleen moniin tv-studioihin rakennetaan lavastuksiin kuuluvia *kulisseja*. Vaikka tv-kulissit eivät olisikaan realistisen esittäviä fondimaalauksia eksoottisten kaukomaiden tai kansallisromanttisten metsien maisemista, voi niissä havaita ristiriidan, joka tekee konkreettisesta kulissista kiinnostavan tutki-

419 Turunen 2011, 56–59. Englannin kielessä ”lavastettu” tässä esiin tuodussa mielessä ilmaistaan sanalla *framed*, joka merkitsee myös *kehystää*, *muotoilla* tai *järjestää*. *Järjestämiseen* voi liittää merkityksen asioiden asettelemisesta *haluttuun* tai *johdattelevaan* järjestykseen, mikä sekin on eräs muunnetun totuuden muoto. Televisuaalisessa yhteydessä ilmaisusta *kehystää* voi löytää myös merkityksen, joka viittaa elokuvallisen ja televisuaalisen kuvakerronnan tapaan rajata kuvia. Senkin voi siis nähdä eräänlaisena johdattelevana järjestämisenä ja ääritapauksessa sepitteenä, miksei myös valheenakin.

mukseni tarkastelun kannalta. Kuvaan sitä teoksessa *Ruutu valaisee huoneen* seuraavalla tavalla:

HORISONTTI 3
*Tekijän välitilallisia
kokemuksia:
Lavastajasta
lavastajuuteen*

Kulissin merkitys on sen kaksipuolisuudessa, kaksijakoisuudessa. Kuvatavalta puolelta se sisältää lavastuksen tehtävän ja tavoitteen ilmaistessaan suunniteltua visuaalista kokonaisuutta. Kääntöpuoleltaan kulissi on mahdollisimman kaukana tuosta tehtävästä. Siinä ei näy visuaalisia finessejä: se on puhtaasti käytännöllinen ja konkreettinen rakenne, jonka merkitys on ensisijaisesti kääntöpuolensa ilmaisun tukemisessa ja sen mahdollistamisessa.⁴²⁰

Ristiriitaisuus liittyy kulissin kaksijakoisuuteen ja keinotekoisuuteen, joiden kautta heijastuu kulissi-käsitteen ja koko tv-studioon rakennetun lavastuksen etäisyys arkipäivän ympäristöihin. Kulissi on poikkeava ja sosiaalista tilaa rikkoa elementti. Tällä tavoin ajateltuna se liittyy myös televisuaalista välitilaa konstruoivien paradoksien joukkoon. Kulissin käsitteellinen idea kytkeytyy muun muassa seuraaviin jo esiin tulleisiin teemoihin: vierauteen, outouteen ja ambivalenssiin. Ne johdattavat ajatuksia edelleen kohti eron, murtuman, katkoksen, kahdentumisen sekä kääntyvyyden käsitteitä.⁴²¹ Sitä kautta kulissiin sisältyvän ristiriidan voi nähdä myös erona, joka saattaa kääntöpuolia toistensa yhteyteen.⁴²² Tässä mielessä kulissi on kuin skriini, monimerkityksellisiä sijainteja heijasteleva ja myös niitä tuottava elementti. Myös kulissi on yhtä aikaa illusorinen ja uppouttava elementti sekä fyysisesti havaittava objekti, esine havaitsijan arkikokemuksessa.

Skriinin tavoin kulissikin toimii rajapintana, tuottaen rajaan liittyvää liikettä. Kulissia voi lähestyä samalla tavalla kuin katsetta, joka siirtyilee kuvasta tilaan ja takaisin synnyttäen niiden välille heiluvaa jännitettä. Näin tapahtuu erityisesti silloin, kun havaitsija siirtyy pois pelkästä katsojan roolista studion fyysiseen ympäristöön ja koskettelee ensin kulissin etupuolta ja välittömästi heti perään sen kääntöpuolta. Eri puolten merkityksen voi nähdä vastakkaisena, mutta sekä aistimuksen että käsittellisyyden tasolla ne kohtaavat toisensa yhteiseen, jaettuun pintaan kiinnittyneinä.

*

Tv-lavastuksen kulissi edellyttää yleensä jonkinasteista sopimusta sen käyttötarkoituksesta. Jos sopimuksen purkaa, kulissin idea muuttuu olennaisesti. Sopimus on voimassa, vaikka kulissi siirtyisi näyttelyyn tai museoon, jolloin siihen yleisen tavan mukaisesti liitettäisiin tietoa alkuperäisestä yhteydestä. Tällöin kulissi olisi informaation kautta edelleen suhteellisen lähellä esityksellistä tarkoitustaan. Ilman informaatiota kulissin merkitys taas voisi jäädä hämäräksi. Täysin vailla tiedostettua sopimusta kulissi olisi, jos sen siirtäi-

420 Turunen 2011, 102.

421 Ks. Deleuze 1992a, 30–33; Deleuze 1992b, 97–98; Deleuze & Guattari 1985/1972, 36; Elo 2014, 113–125; Žizek 2009, 63–69; Conley 2005, 171–172; Santanen 2014, 208–209..

422 Ks. Loukola 2014, 107–111.

si tilaan, jossa kontakti tv-ohjelmaan katkeaisi kokonaan, vaikkapa keskelle kauppakeskusta niin, ettei se tarjoaisi lainkaan informaatiota kontekstistaan. Tällöin kulissi toteutuisi ainoastaan tilaa ja ympäristöä *vastaan* toimivana elementtinä. Se ei kuuluisi kauppakeskuksen tavanomaiseen elinpiiriin, eikä sillä olisi mitään varsinaista käyttötarkoitusta.

Kulissi on ambivalentin olemuksensa vuoksi kuitenkin käsitteellisesti erityislaatuinen joustava, koska siitä huolimatta, että se julkisessa tilassa toimisi ympäristöä vastaan, olisi se silti eri tahoja ja puolia yhteenliittävä elementti. Ollessaan ”tilaa rikkova” ja ”hyödytön”, kulissi toisi esiin kääntöpuolensa kokonaan uudessa merkityksessä. Tuo kääntöpuoli ei studion varsinaisessa esitystilanteessa esitä tai ilmaise mitään. Se ilmentää ainoastaan kulissin nurjaa puolta, joka on arkisen rakenteellinen, sisältäen lastulevyä, vaneria, metalliputkea tai muovia. Paradoksi piilee lopulta siinä, että juuri tuo jokapäiväisen konkreettinen kääntöpuoli olisi julkiseen tilaan siirrettynä ymmärrettävämpi. Se voisi arkisine materiaaleineen tulla mielletyksi vaikka osana asemahallin keskeneräistä työmaata.

Kulissi ei siis pääse eroon kaksijakoisuudestaan tai moniselitteisyydestään. Sen illuusio tai esittävyys ei koskaan täyty lopullisesti, vaan jää aina jossain määrin vakaaksi, koska se televisuaaliseen lavastukseen kuuluvana ilmentää aina väliaikaisuutta ja identiteettittömän ei-paikan olemusta. Kuitenkin juuri tässä piilee kulissin ”todellisuuden” erityislaatuisuus: ”kulissientakaisuus” tarjoaa kurkistuksen jonnekin, joka yleensä on verhottua, tilaan, joka on arkimaailmaan yhteydessä, mutta silti outo, hämmentävä ja kiehtova ympäristö.⁴²³

*

Digitaaliset suunnitteluvälineet: Tv-lavastajan työkaluina digitaaliset suunnitteluvälineet, erityisesti 3D-mallinnus, pureutuvat jo peruslähtökohdiltaan kysymykseen todellisuuden luonteesta. Onhan juuri digitaalisin välinein tuotettu huomiota herättävällä tavalla se maailma, joka yleisesti mielletään ”virtuaaliseksi”⁴²⁴. Erilaisia virtuaalisia ja lisättyjä todellisuuksia ei olisi ilman tietokoneiden mallinnusohjelmia. Digitaaliset mallinnusohjelmat tarjoavat mahdollisuuden muun muassa sellaiseen materiaalliseen ja valolliseen ilmaisuun, joka äärimmilleen vietyinä voi synnyttää lähes täydellisen ”näköisyyden”, niin sanotun fotorealistisen vaikutelman. Pyrkimys tällaiseen realismiin

423 Kulissin ”perinteisen” idean uudelleenarvioitumisessa näen yhteyden performatiivisuuden kritiikkiin tavalla, jota Petri Tervo kuvaa seuraavasti: ”Erilaiset taktiikat performatiivisuuden kyseenalaistamiseksi liittyvät toisalta uudelleen teatterillisuuden vanhempaan paradigmaan: luoda esitys joka korostaessaan esitettävyyden keinotekoisuutta, satunnaisuutta, ”epälaillisuutta” saa aikaan identiteetti-efektin, joka korostaakin identiteetin ja sitä perustavan status quo’n keinotekoisuutta, kiistanalaisuutta, rakentuneisuutta.” (Tervo 2006, 7.) Tulkitsen kulissin ideaa Tervon kautta niin, että kulissin ”identiteetti-efekti” erityisesti televisuaalisessa ympäristössä tuottaa monijakoista väliaikaisuutta ja samalla identiteetin ohentumista. Siinä ominaisuudessaan televisuaalinen kulissi ei ole heterogeeninen objekti tai ilmiö. Se on monta asiaa samaan aikaan.

424 ”Virtuaalisuus” tässä kohdassa arkikielisessä merkityksessä, jossa se yleensä tarkoittaa tietokoneavusteisesti rakennettua virtuaalitodellisuutta (VR eli *virtual reality*).

tuottaa samalla estetiikkaa, joka väistämättä kytkeytyy myös käsitykseen todellisuuden luonteesta.

Televisuaalisen lavastajan ilmaisun kannalta äärimmäinen realistinen muistuttavuus sisältää kuitenkin myös ansan mahdollisuuden. Oman tekijäkokemukseni mukaan tarpeeksi pitkälle viety digitaalinen fotorealismi alkaa oudolla tavalla muistuttaa sellaista hyperrealistista maailmaa, jonka jo aiemmin mainitsin viittaavan muun muassa Baudrillardin simulacraan. Sellainen tarkkuus alkaa lopulta kääntyä lähtökohtaista pyrkimystään, itse todellisuusvaikutelmaa, vastaan.

Tämän tyyppiseen ambivalenttiin ristiriitaan tulkitsen myös Sihvosen viittaavan jäsennessään deleuzeläistä *kasvoisuutta*: ”Kasvot ovat yhtä kuin ihmisyyys —, ne kuuluvat *ihmisen* tapaan olla olemassa, ja tästä syystä — merkityksellistämme eli teemme todellisuutta kasvoiksi, kasvoistamme sitä. Mutta jälleen vasta paradoksin kautta, sillä kasvot *itsessään* ovat jotakin hyvin epäinhimillistä —, jokin perustavalla tavalla epäinhimillinen ihmisessä tulee näkyville ja käy ilmi nimenomaan kasvoissa.”⁴²⁵

Digitaalisen fotorealisminkin voi nähdä ilmentävän kasvoisuutta pyrkiesään mahdollisimman tarkkaan näköisyyteen, muistuttavuuteen tai identtisyys-teen. Silloin mahdollisimman pitkälle viety tarkkuus paradoksaalisesti viekin yhä kauemmaksi kohteestaan, alkaen muuttua vääristyneeksi ja luonnottomaksi, kulkeutuen kohti Sihvosen mainitsemaa epäinhimillistä.

Tällaisessa paradoksaalisuudessa saattaa äärimmilleen vietyä karata oteesta jopa sellainen kytkös minuuteen, paikkaan ja ympäristöön, joka televisuaalisen välitilan kontekstissa aina jollain tavalla säilyy. Hyperrealistiset digitaaliset miljööt vaikuttavat vierailta juuri siksi, että ne ovat katkaisemassa viimeisenkin säikeen kokemukselliseen tilaan. Aiemmin esiin tulleen satelliitinomaisen suhteen näkökulmasta katsoen satelliitti häipyä tällöin planeetan vetovoimasta tuntemattoman avaruuden pimeyteen.⁴²⁶

Tässä tulemme jälleen myös tilallisuuden ja kuvallisuuden eroon. Pyrkimys äärimmäiseen muistuttavuuteen olisi samalla pyrkimystä äärimmäiseen kuvallisuuteen, josta tällöin kuitenkin jää puuttumaan kokonaisuuden toinen puoli, tila. Yksipuolinen kuvallisuus viittaa ainoastaan representaatioon, jossa elävä suhde kuvaajan ja kuvatun välillä jää etäiseksi ja ulkokohtaiseksi. Ollakseen elävä, kuva tarvitsee vastinparikseen eletyn ja koetun tilan.

*

Jos yksipuolinen representaatio vie pois kokonaisvaltaisuudesta ja molempipuolisuudesta, joka on välitilallisen skriinisuhteen tuottaman tilakokemuksen ydintä, mikä sitten realistisen tuntuisissa digitaalisissa kuvissa olisi elementti, joka ylläpitäisi tuota suhdetta eri puolten välillä? Varsinkin kuvallisuuden kääntöpuoleen, eli tilallisuuteen.

Koska pelkkä äärirealistinen tilailluusio ei riitä, voi tarvittava elementti televisuaalisessa välitilassa liittyä affektinomaiseen taajuuteen, emotioihin, jotka

425 Sihvonen 2013, 60.

426 Ks. sivut 94–95.

ovat enemmän kuin emootioita; vireisiin, jotka aktivoituvat välien ja laskosten kautta ja synnyttävät asioiden yksiselitteisen kuvauksen tai jäljentämisen/imitaation rinnalle toisenlaisen tason – *rinnakkaismaailman*. Itselleni reitti rinnakkaismaailmaan digitaalisissa 3D-mallinnetuissa kuvapinnoissa on avautunut paljolti valoelementin kautta. Valollisten tapahtumien luominen digitaaliseen malliin, sen heijastumat, kiillot ja kimpoilut pinnoilta toisiin laukaisevat liikkeelle tunteita, jotka liittyvät tilakokemuksen aistiseen tunnistamiseen.

Nykyteknologian mahdollistamassa VR-ilmaisussa todellisuusvaikutelman keskeisenä tuottajana visuaalisen näköisyyden lisäksi pidetään liikkeen ja kosketuksen kaltaisten tunteiden läsnäoloa. Omien töideni kaksiulotteisissa still-kuvapinnoissa liikkeen ja kosketuksen hyödyntäminen ei teknologisesti (vielä) ollut mahdollista, mutta sen sijaan televisuaalisen välitilan ideaa muodostavien teemojen ja käsitteiden kautta voi yhteyttä rinnakkaismaailman liikkeeseen ja kosketukseen avata. Se avautuu erityisesti *väliin jäämisen* eleen kautta. Tällöin juuri sellaiset kuvat, jotka eivät ole illuusioidensa tai realistisuuspyrkimyksessään ”täydellisiä”, vaan jossain määrin keskeneräisiä, voivat saada katsojan täydentämään puuttuvia osia, kuvittelevaan ja oivaltamaan. Tämä viittaa deleuzelaiseen ajatteluun, jonka mukaan epätarkkuus ja tarkkuus kytkeytyvät toisiinsa. Silloin epätarkkojen tai epätäydellisten kuvien keskeneräisyys merkitsee osin piilotettujen ja verhottujen elementtien läsnäoloa ja avaa kokemuksen tasolle säröjä ja murtumia, jotka voivat tuottaa assosiaatioiden, oivallusten ja emootioiden kautta tihentymisiä, kiteytymisiä ja läpäisyjä. Tällaiset kuvat kulkevat epäsuoraa kiertotietä pitkin ja jäävät puolitiehen, reaalisesta ja epäreaalisesta välimaastoon. Mutta silloin ne myös saavat voimansa juuri tästä, ikään kuin kynnyksellä olevasta, sijainnista käsin. *Väli* on tekijä, joka pitää yllä suhdetta *molempiin* suuntiin, sekä kuvaan että tilaan. Siksi väliin jäävällä kuvalla on mahdollisuus koskettaa laajempaa sfääriä.

Lavastajana olen suhtautunut digitaaliseen todellisuusvaikutelmaan kaksijakoisesti. Yhtäältä olen monien muiden tavoin vastaanottamattoman vaikuttanut siitä, kuinka mallinnusohjelman avulla lavastussuunnitelmani ikään kuin ”ilmestyi” eteeni, näyttäen lisäksi vielä hämmästyttävän ”oikealta”, juuri sellaiselta kuin se tv-studioon lopulta rakentui ja toteutui. Kuinka edes olisin voinut suhtautua nurjasti teknologiaan, joka viimeinkin saattoi näkymättömän näkyväksi? Toisaalta digitaaliset työkalut ja niiden tekniset ominaisuudet voivat myös vaikuttaa lavastusilmaisun estetiikkaan vahvasti. Lavastuksesta tulee tällöin helposti mallinnusohjelman ”näköinen”.

Puhtaasti ammatilliselta ja käytännölliseltä kannalta lavastajan työtäni kuitenkin helpotti tavattomasti, kun sekä taiteellisen työryhmän jäsenet että lavastuksen varsinaiset valmistajat ja rakentajat näkivät yhdellä vilkaisulla, minkälainen suunnittelemani miljöö tulisi muodoiltaan ja materiaaleiltaan olemaan. Ajatteluni havainnollistuminen digitaalisuuden kautta avasi myös näkymiä, jotka tuntuivat sisältävän huikeita mahdollisuuksia – yhtäkkiä hallussani olikin futuristinen työkalu, jolla pystyisin rakentamaan ja visualisoimaan mitä tahansa!

2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana aloin hyödyntää työprosessissani ja ilmaisussani kolmea rinnakkaista digitaalista välinettä: digikameraa, digitaalista 2D-kuvankäsittelyä sekä 3D-mallinnusohjelmaa. Systemaattisesti avulla pystyin yhdistämään kolme työvälinettä, joihin oli aiemmin tarvittu mui-

ta ammattilaisia. Tuotin itse visualisointiin kuuluvia kuvallisia materiaaleja, joita käsittelin ja muokkasin digitaalisilla ohjelmilla. Systeemin perimmäinen merkitys piili siinä, että se synnytti itselleni uudenlaisen työ kulttuurisen suunnitteluympäristön, jossa pystyin ideoimaan, hankkimaan tarvittavat materiaalit ja lisäksi rakentamaan lavastuksen – digitaalisesti. Näin tuotin tv-ohjelman tulevasta toteutusympäristöstä hahmon, joka oli yhtäältä mielikuva ja kuvitus, toisaalta skriiniin kytkeytyvä hahmo, joka aktivoi tilallisia tuntemuksia.

Vaikka hahmo varioitui eri olomuotoihin tietokoneiden näytöille, projisoineiksi seinille tai printeiksi neuvotteluhuoneiden pöydille, oli se silti enemmän kuin pelkkä kuvallinen esitys. Välitilallisessa mielessä siitä tuli myös kokemuksellinen tila, joka resonoi ja heijastui moniin eri suuntiin. Digitaalisten välineiden mahdollistama systeemi oli lopulta eräänlainen maailmanluomisen yksikkö. Tuossa yksikössä kykenin oman työpöytäni ääressä istuen, vain kättä ja sormia liikutellen synnyttämään vaistonvaraisten mielenliikkeitteni johdattamana kokonaisia virtuaalisia ympäristöjä ja atmosfäärejä, jotka toteutuivat valon ja varjon vuoropuhelussa.

*

Tv-lavastajan luoma maailma, niin konkreettinen kuin digitaalinenkin, ilmentää jatkuvasti kahden vaiheilla elävää televisuaalista ”todellisuutta”, jossa kysymys visuaalisten ympäristöjen realismista tai autenttisuudesta alkaa lopulta näyttäytyä epäolennaisena. Televisuaalinen lavastus ei viittaa vain yhdenlaiseen todellisuuskuvaan. Asia ei ole yksiselitteinen sen enempää yksittäiselle televisuaaliselle lavastajalle kuin laajemmalle televisuaaliselle lavastajuudellekaan, mutta voi hahmottua juuri moniselitteisyytensä kautta. Siksi koen tarpeellisena ajatella lavastuksen todellisuuskysymystä käsitteparin aktuaalinen-virtuaalinen kautta.

Aktuaalisen-virtuaalisen yhteenkietotuvassa prosessissa lavastus toteutuu aina suhteessa kulloiseenkin tilanteeseen ja yhteyteen. Se ilmenee tapahtumana, joka on aina muutostilassa – tulemisen tilassa. Silloin arkikokemus käy vuoropuhelua minkä tahansa tai kenen tahansa kokemuksen kanssa. Tv-lavastuksen miljöö peilautuu ja vertautuu kokijan sekä havaitsijan elettyyn tilaan koko sen laveudelta ja syvyydeltä, oli kyseessä yksilö tai yhteisö. Siksi lavastus on aina yhtä virtuaalinen tai aktuaalinen kuin kaikki muutkin maailman ilmenemismuodot. Näin lavastus, sen sijaan, että jumittuisi kysymykseen todellisuudesta/epätodellisuudesta tai autenttisuudesta/realistisuudesta, muodostaa loputtomasti muotoutuvan, elastisen ja dialogisen todellisuussuhteen.

Todellisuuskysymykseen syntyy vielä yksi tulokulma televisuaalisen lavastajuuden merkitystä rakentavan ei-ihmiseskeksen ja objektorientoituneen teeman kautta. Tv-studioiden sisältämä tekniikka, skriinit/monitorit sekä kulissit ja digitaaliset suunnitteluvälineet ilmentävät kaikki ei-inhimillisiin/ei-ihmissäisiin elementteihin laajentunutta tekijyyttä ja toimijuutta. Siitä huolimatta, että ihminen on ne valmistanut ja rakentanut, voi niiden nähdä ottaneen osin ihmisen kiinteästä ohjauksesta irtaantuneen roolin. Tekniset rakenteet ja teknologia luovat toimintaympäristöä, joka yhtäältä suhteessa yksittäiseen ihmiseen vaikuttaa elävän ”omaa elämäänsä”, etäännyen eri merkitystasoillaan pois päin minuuden kontrollista, ja joka toisaalta reflektoi väistämättömiä filo-

sofisia kysymyksiä ihmisen evoluution kannalta: ihmisen ja maailman välisen suhteen herkkävireisyyttä ja ratkaisuavuutta. Erityisesti sitä, missä määrin ihminen saa ja voi hallita omaa elinympäristöään – ja missä määrin ihminen ei siihen enää kykene, vaikka haluaisi. Silloin on kyse sellaisesta todellisuudesta, jota ihmisen näkökulma ei yksin määrittele.

2. *Lavastus-kone*

Deleuzeläisesti virittyneen kone-käsitteen tavoin tv-lavastusten globaalin sfäärin voi nähdä tuottavan televisuaalisen *lavastus-koneen*. Vertautuen Levi R. Bryantin muotoilemaan ”koneiden kudokseen”, jossa koneet tuottavat loputtomasti yhä uusia koneita,⁴²⁷ myös televisuaalisessa lavastus-koneessa lavastus synnyttää lavastusta sekä henkilökohtaisella että moneuden tasolla. Henkilökohtaiselta tuntuva visuaalinen ratkaisu on televisuaalisen lavastajan maailmassa jo lähtökohtaisesti suodattunut alaan kuuluvan ilmaisun, tyylin sekä asenneilmaston läpi. Lavastajan ideointiprosessien virrassa muualta tulevia vaikutteita ja vaikutuksia ei aina edes huomaa tai tiedosta, vaikka ne ovat aina mukana säätelemässä henkilökohtaisia valintoja ja ratkaisuja.

Tämä viittaa rihmastolliseen kanssaelämiseen,⁴²⁸ joka tulee esiin myös televisuaalisen lavastajan toimintaympäristössä. Mediasfäärin rihmasto on sitä lavastajalle ominaista aluetta, josta ilmaisua ammennetaan. Se on mielikuvi- tuksen ja mielleyhtymien maailmaa, jota ei vielä konkreettisesti ole olemassa, mutta joka on siirtymäisillään fyysiseen ympäristöön. Se on virtuaalista, joka on aktualisoitumassa.

Rihmastomaisuuden vuoksi televisuaalisen lavastus-koneen läsnäolo ei välttämättä ole räikeästi esillä olevaa. Tv-lavastajana hyväksyin vaistomaisesti lähtökohtaisen kytköksen televisuaalisten lajityyppien tunnusmerkkeihin, jotka erottavat ne muista lajityypeistä, kuten television lastenohjelmat, jotka värikyydessään voidaan varsin helposti tunnistaa lastenohjelmiksi, tai uutisstudiot, joiden virtaviivaisesta uutisstudiomaisuudesta ei voi erehtyä. Tunnusmerkit toistuvat lajityyppiin vakiintuneina merkkeinä sekä kulloiseenkin aikakauteen liittyvänä tapana, muotina, trendinä tai eleenä ilmaisten tunnistettavuuden lisäksi myös lajityypin tekijöiden keskinäistä sidettä toisiinsa.

Eräänä esimerkkinä lajityyppisestä tunnistettavuudesta ovat uutisstudioiden sisään rakentuneet ”ikkunat”, kurkistusaukot maailman tapahtumiin. Television alkuvaiheessa ne olivat suhteellisen vaatimattomia dia-projisointeja tai graafisia tauluja, sittemmin teknologisesti kehittyneitä digitaalisia näyttöjä, joiden kautta on tullut näkyviin niin live-kuvaa kuin tämän päivän graafista ilmaisuakin.⁴²⁹ Esimerkkejä aikakausien visuaalisesta tunnistettavuudesta voi taas nähdä lavastusrakenteiden sisältämissä rakennusmateriaaleissa tai värivallinnoissa, joiden trendikkyys usein haalistuu ajan myötä. Molempien, sekä ajat- tomien että aikaan kytkeytyvien tunnusmerkkien, voidaan nähdä heijastelevan

427 Ks. alaluku *Kone televisuaalisessa välitilassa*, sivut 101–105.

428 Ks. alaluku *Rihmasto aktuaalisen ja virtuaalisen liikkeessä*, sivut 116–119.

429 Ks. esim. Turunen 2011; Hinds 1995, 39–40, 61–85, 67, 75–76, 133–146.

ja ilmaisevan televisuaalisen lavastus-koneen rytmiiikkaa, joka toisteisesti varioi ja uusintaa itseään loputtomasti.

Televisuaalisen lavastus-koneen prosessiin kuuluvat myös katkokset, jotka aktivoivat elementtien ja tahojen välille eri asteisia intensiteettejä. Televisuaalisessa lavastus-koneessa katkoksia voi nähdä muun muassa tv-lavastajien henkilökohtaisessa kädenjäljessä. Koska televisuaalisessa lavastajuudessa yhteys minuuteen silti säilyy, ilmentävät juuri henkilökohtaisuuden kautta syntyvät ratkaisut poikkeamia, katkosia lavastus-koneen toisteisessa prosessissa. Tällaisen katkoksen voi myös ajatella vaimentavan mekaanisen kopioitumisen vaikutelmaa. Jo pelkällä osallistumisellaan televisuaaliseen tasoon ja lavastus-koneeseen, jakamalla muiden tekijöiden kanssa lajityyppisen ilmaisun muotoja ja keinoja, toteuttaa tv-lavastaja koneen rytmiä; varioinnin, uusintamisen ja versioimisen aktia.

Omassa kokemusmaailmassani osallistuminen ilmeni tavalla, jota voisi kutsua eräänalaiseksi *vaihtovirraksi*. Vaihtovirran idea ilmentää molempiin suuntiin yhtäkaa toteutuvaa vuoropuhelua minuuden ja lavastus-koneen välillä. Vaihtovirta voi sysätä henkilökohtaista ajattelua ja tekemistäni yllättäville reiteille. Tämä näkyi muun muassa suhteessani digitaalisiin mallinnusohjelmiin, jotka vaikuttivat tekijän estetiikkaani ja ilmaisullisiin valintoihini. Monien suunnittelutöideni kohdalla siirtyminen digitaalisen 3D-mallinnusohjelman käyttäjäksi aloitti uuden vaiheen, jossa tekninen amatöörimäisyyteni toimi myös keinona viedä ilmaisua uusiin suuntiin. Koska en milloinkaan opetellut tietokoneohjelmia oikeaoppisesti, jäi tekniseen työnkulkuun aina paljon kysymyksiä, harmaita vyöhykkeitä, joiden kohdalla en itse osannut viedä asioita eteenpäin. Harmaalla vyöhykkeellä annoin laitteen teknologisille ominaisuuksille vallan johdattaa työtäni eteenpäin. Asetuin tällöin tilaan, jossa ”sokeasti” kokeilin erilaisia toimintoja, tietämättä niiden varsinaisista käyttötarkoituksista tai ominaisuuksista yhtään mitään. Painelin vain nappeja ja katsoin uteliaana mitä tapahtui. Siitä seurasi yhtäältä se, että käytin tietokoneohjelmia epäortodoksisesti ja muiden silmissä kömpelöstikin. Hyödyin kuitenkin käyttötavastani ”hyvien sattumien” kautta, jotka antoivat visuaaliselle ilmaisulle odottamattomia ja ennakoimattomia piirteitä.

Tein siis tietyssä mallinnusprosessin vaiheissa suunnittelutyötä paljolti 3D-mallinnusohjelman ehdoilla. Itse ohjelma johdatti omiksi kuvittelemiani valintoja. Tietyt struktuurit ja materiaaliset valinnat toistuivat töissäni. Samantyyllisiä muotoja, värejä ja valotilanteita ilmestyi malliin kuin malliin. Jossain määrin kyse toki oli puutteellisesta taidosta käyttää tietokoneohjelmaa. Jos taito on vähäistä, tulee toistaneeksi samoja metodeja. Kehittyneemmällä osaamisella variaatioiden määrä taas kasvaa.

Asian voi kuitenkin vaikutussuhteiden kannalta nähdä myös toisin. Hyväksyessänne muiden oman alani tekijöiden, yleisten taiteellisten asenteiden ja valitsevien trendien tai digitaalisten tietokoneohjelmien ohjaavan, vaihtelevilla tavoilla, estetiikkaani sekä ilmaisuani, aktivoin ja ylläpidin moneuden ja koneisuuden dialogista suhdetta televisuaaliseen lavastajaan. Se, että joku muu taho otti toisinaan ”ohjat käsiin”, kuten edellä mainittu mallinnusohjelma, voikin merkitä televisuaalisen tason moneuden esiin tuloa ja olla eräs televisuaalisen lavastajuuden ilmentymä.



Kuva 12. Eräs konseptisuunnitteluvaiheessa syntynyt muotoja ja visuaalisia ideoita testaava harjoitelma, joka ei johtanut minkäänlaiseen tuotantokäyttöön.

3. Onko mikään omaa?

Voiko televisuaalisen tason moneudessa ja televisuaalisessa lavastajuudessa mikään sitten enää olla lavastajan kannalta subjektiivista? Koska moneus uudelleenarvioi henkilökohtaisuutta kokonaisvaltaisesti, myös luovan persoonan roolia voidaan ajatella muuttuneessa valossa. Siksi esiin nousee muun muassa seuraavanlaisia kysymyksiä: Mistä lavastajan mieleen juolahtavat ajatukset ja mielikuvat tulevat? Omasta mielestä, joidenkin toisten mielistä vai aivan jostain muualta? Kenen ajatuksia lavastajan mieli ja minuus lopulta ajattelee, kenen mielikuvia käsittelee ja tulkitsee? Voiko niitä enää lainkaan sanoa omiksi, henkilökohtaisiksi ja persoonallisiksi?

*

Lavastajan ja muiden television alueen audiovisuaalisten suunnittelijoiden työn keskeinen ja väistämätön perusta on ryhmäytymisessä. Koska kukaan ei voi tehdä tv-ohjelmia yksin, on tuotantokulttuurisesti järkevää ja hyödyllistä jakaa niin ideoita kuin vastuutakin. Mitä avoimempaa ja vastavuoroisempaa jakaminen on, sitä sujuvammin ohjelmia tehdään.⁴³⁰ Suunnitteluyhteisön toiminnassa ja suhteissa on silti myös rinnakkainen ulottuvuus, joka ei rajaudu selväpiirteisesti tv-ohjelman tuotantotekniseen tai -kulttuuriseen olemukseen. Se on taiteellisen ideoinnin ja suunnittelun prosessi, joka pitää sisällään monenlaisia tilallisia suhteita, käsinkosketeltavaa lähituntumaa ja etäläsnäolon virittämiä kohtaamisia.

Suunnittelijat ovat samaan aikaan yksin ja yhdessä. Heidän ajattelunsa, tekemisensä ja reagointinsa elää monessa eri rekisterissä, moniin suuntiin avautuvana.

Monitahoisuus on kuitenkin jo lähtökohtaisesti televisuaaliseen työkuultuuriin sisäänrakentunut piirre. Televisuaalinen lavastaja on mukana ilmaisu-prosessissa, joka ei toteudu vain suhteessa omaan subjektiiviseen luovuuteen. Subjektiivisuuden vaimeneminen ei ylipäätään edes ole kovin problemaattista sellaisissa televisuaalisissa ammateissa, jotka sijaitsevat ”ruudun takana”. Varsin harva piirre tv-lavastajan suunnittelutyössä osoittautuu lähitarkastelussa ehdottoman henkilökohtaiseksi.

Seuraavassa esittelen esimerkinomaisesti omakohtaisiin kokemuksiin perustuvan tv-lavastuksen suunnitteluprosessin mallin, suunnaten huomion erityisesti henkilökohtaisiksi miellettyjen ilmaisun ja valintojen hetkiin. Kyse ei ole mistään yksittäisestä autenttisesta tv-ohjelman suunnittelu- ja toteutusvaiheesta, vaan useiden työhistoriaani kuuluneiden tilanteiden yhteensulautumasta, jossa jälkikäteen kertomuksen keinoin tiivistän asiat yhdeksi tilanteeksi. Tilanteen kuvaukseni sisältää television ajankohtaisohjelman *lajityypille* tunnusomaisen, lavastussuunnittelun prosessin työnkulun.

Käytän tietoisesti preesens-muotoa, jotta tilanne avautuisi tekijä-näkökulmasta, ikään kuin prosessin ytimestä käsin. Tuon esiin kursiiilla kirjoitettuna ne kohdat, joissa lavastuksen taiteellisiin, visuaalisiin, ilmaisullisiin tai rakenteellisiin päätöksiin ja valintoihin vaikuttivat *jotkut muut* kuin minä itse.

*

1) Minuun otetaan yhteyttä ja tarjotaan ajankohtaisohjelman lavastuksen suunnittelua. Sovimme suunnittelutyön aloittamisesta ja *minulle annetaan* ajankohtaistoimituksen tuottajatiimin laatimat ohjelmalliset suuntaviivat sekä tuotannolliset faktat ja raamit. En vielä tässä vaiheessa luo ohjelman olemuksesta minkäänlaista näkemystä. Sovimme myös tv-ohjelman työryhmän ensimmäisestä kokouksesta.

2) Ensimmäisessä työryhmän kokouksessa ohjelman *annettu* struktuuri ja olemus käydään läpi. Käymme yleistä keskustelua ohjelman audiovisuaalisesta ilmeestä työryhmässä, johon kuuluu itseni lisäksi *tuottaja, ohjaaja, ohjelman host-toimittaja* (”ruutukasvo”), *kuvaussuunnittelija* sekä *graafikko*. Saan mahdollisuuden heitellä ideoita *yhdessä muiden kanssa*. Omat ideani ovat tässä vaiheessa vielä nopeita ja vaistonvaraisia mielikuvia, jotka kumpuavat monelta suunnalta, sekä omista aiemmista kokemuksistani tämän lajityypin ohjelmien tekemisestä (jotka ovat aina olleet *kollektiivisia prosesseja*) että *muualla nähdyistä, muiden lavastajien tekemistä tv-ohjelmista (oman työyhteisöni kollegoiden, alalla olevien muiden kollegoiden sekä ulkomaisten kanavien kautta nähtyjen itselleni tuntemattomien ulkomaisten kollegoiden töistä)*. Mielikuviini vaikuttavat myös *muut kuvataiteelliset, esitystaideteolliset, elokuvalliset, televisuaaliset, esteettiset ja kulttuuriset kuvastot: signaalit, koodit, värit, muodot ja sisällöt*, jotka ovat kerrostuneet mieleeni sellaisina muodostelmina, että niiden alkuperää tai yksittäisen elementin/ilmiön/taideteoksen erillistä rajatumista, alkua tai loppua, on täysin mahdoton tietää tai muistaa. Mielikuviini vaikuttavat myös *muiden ihmisten, ystävien ja läheisten, arvostamieni kol-*

legoiden, kulttuurihenkilöiden, tieteen ja *taiteen parissa työskentelevien persoonien* käsitykset, näkemykset sekä mielipiteet.

3) Vetäydyn työhuoneelleni pohtimaan aihetta. Miettiessäni ja mielikuvien sekä assosiaatioiden vallatessa mieleni on vaikea tehdä eroa puhtaasti omien ajatusten, ”näkyjen” ja ”kuvien” välillä sekä *toisten ihmisten* tuottamien visuaalisten materiaalien, teosten ja esitysten välillä. *Asiat, teemat, näkemykset ja ihmiset*, joiden vaikutuspiirissä olin työryhmätilanteessa, vaikuttavat mieleeni myös omassa henkilökohtaisessa tilassani ollessani vain itsekseni.

4) Katselen virikemateriaalia ja referenssejä, *muiden design- ja taidealojen sekä populaarikulttuuri-kentän tekijöiden tuottamaa teos- ja kuvamateriaalia* lehdistä, kirjoista sekä netistä.

5) Luonnostelen lavastusidea *fragmentaaristen mielikuvieni ja keräämiäni referenssien* innoittamana.

6) Kun alan tehdä varsinaista pääkuvaa lavastuksesta 3D-mallinnusohjelmalla, jo lähtötilanteessa suunnitteluuni vaikuttavat fyysiset reunaehdot: *budjetti ja resurssit, valmistus- ja rakennustyöhön käytettävä aika sekä työntekijöiden määrä, studion koko, muut ammatillaiset studiossa (kuten kamerat, valot ja äänittämisen teknologia), eli monen, monen muun tekijän ja ammattilaisen työn määrä, laatu ja niiden vaikutukset lavastukseen, sekä myös lavastuksen vaikutukset niihin.*

Vaikka kuinka yritän unohtaa edellä mainitut reunaehdot, tunkeutuvat ne väkisin ajatuksiini, joskus rasittavina hyökyaaltoina, joskus vaimeina laineiden liplatteluna; silti aina jossain mielen reunamilla väikkyen.

7) Ennen pääkuvan lopullista versiota näytän välivaiheen luonnoksia sekä kuvaussuunnittelijalle että graafikolle. Kuulen *heidän mielipiteitään* ja näkemyksiään, *joiden pohjalta biomme, muutamme ja lisäämme tiettyjä visuaalisia elementtejä.*

8) Pääkuvani, lavastussuunnitelmani ”myyntikuvan”, valmistuttua, vien sen kokoukseen, jossa ohjelman *ydintyöryhmä arvioi ja kommentoi suunnitelmaani.* Jotkin asiat, toiveet tai näkemykset on otettava huomioon, jolloin ne *johtavat muutosehdotuksiin ja/tai varsinaisiin muutoksiin* suunnitelmassa. Joistain ehdotuksista voidaan neuvotella tai hankalimmassa tapauksessa väitellä ja jopa riidellä. Joka tapauksessa visiooni *vaikuttavat aina jollain tavalla muiden arviot ja mielipiteet.* On myös tilanteita, joissa *muiden vastustuksen vuoksi* suunnitelma on pakko tehdä suurelta osin uudestaan.

9) Kun lavastus on hyväksytty toteutettavaksi, alkavat neuvottelut lavastuksen valmistajien ja rakentajien kanssa. Koska itselläni ei ole rakentajan ammattitaitoa, *otan vastaan paljon rakennusalan ammattilaisten neuvoja, mielipiteitä ja ehdotuksia* siitä, minkälaisilla struktuureilla lavastuselementit on syytä tehdä. *Neuvot, mielipiteet ja ehdotukset sekä rakennuspiirustuksiin ja mallinnuksiin käyttämiäni (joidenkin muiden suunnittelemien ja valmistamien) tietokoneohjelmien ominaisuudet ohjaavat toisinaan paljonkin lavastuksen rakenteellista olemusta.*

10) Lavastuksen valmistuttua *lavastusryhmä pystyttää* sen valvonnassani studioon. Sen jälkeen alkaa studiomiin miljöön valaisu ja kuvakulmien suunnittelu ja testaaminen. Olen silloinkin paikalla ja yritän mahdollisimman paljon osallistua kokonaisuuden visuaaliseen muotoutumiseen *keskustelemalla niin paljon kuin mahdollista valaisusta päättävän kuvaussuunnittelijan kanssa. Teemme yhdessä havaintoja kuvausmiljööstä monitoreihin tulevien kamerakuvien pohjalta ja muutamme sekä säädämme joitakin kuvarajauksia ja valotilanteita.*

11) Tv-ohjelman valmistuttua ja sen tultua ensimmäistä kertaa ulos televisios-
ta, keskustelen visuaalisesta ilmeestä kollegoiden kanssa. *Saatuani heiltä kritiikkiä tietyistä lavastuksellisista detaljeista, teen niihin vielä muutoksia ja neuvottelen myös kuvaussuunnittelijan kanssa tiettyjen valotilanteiden säätöjen korjaamisesta.*

*

Jaksot ja hetket, joissa suunnitteluni ja työni olisi vain omasta itsestäni kumpuavaa ilmaisu-
ta, ovat edeltävän tarkastelun valossa siis melko vähäisiä. Työn lähtökohtaisen kollektiivisen luonteen hyväksymisestä huolimatta hämmennystä herättää *oman ja toisten välisen rajan hauraus erityisesti silloin, kun ollaan televisuaalisen lavastajan henkilökohtaisen luomisprosessin alueella.*

Eräänlainen rajanvetokysymys on sekin, missä määrin televisuaalisten tyylien kliseet, pastissit tai viittaukset ovat yhtäältä tekijänoikeudellinen, toisaalta tekijän ammatilliseen arvoon, asemaan ja maineeseen liittyvä asia. Abstraktimman tyylin kommentointi ja lainaaminen on tekijänoikeudellisesti vapaampaa kuin tunnistettavaa brändiä edustavan merkkimäisen objektin. Missä on selkeä raja tulkintojen ja toimintojen välillä? Tekijänoikeuden eksakti määrittelemine-
nen on ongelmallista, jos ei voida olla varmoja siitä, kuka viime kädessä on varsinainen tekijä. Siitä lienee keskustelua herättäneessä *remix*-näkökulmassakin osin kysymys.⁴³¹ Remixin idea tuo esiin sen ajatuksen, että kulttuurit ylipäänsä syntyvät vuoropuhelusta, toisten kommentoinnista sekä eri vaiheiden ilmaisu-
tyylien ja -muotojen uudelleentulkinnoista, kulttuurisesta ”kierrätyksestä” ja kerrostumisesta, aiempien kerrosten vaikutuksesta ja vertautumisesta tämänhetkiseen. Tällöin toisen tekemän materiaalin käyttöä omassa työssä ei pidetä tuomittavana asiana; päinvastoin, se voi olla keskeinen elementti ja lähtökohta, kuten tämän päivän katutaide-kulttuurissa.⁴³² Kysymys on laaja ja kompleksinen, mutta heijastelee merkityksellisellä tavalla sitä asennemaisemaa, johon televisuaalisen lavastajuuden näkökulma kytkeytyy.

431 Esimerkkinä remix-teemasta Brett Gaylorin avoimen lähteen dokumenttielokuva *RiP!: A Remix Manifesto* (2008), joka pyrki tuottamaan keskustelua tekijänoikeuskäsitteestä ylipäänsä ja tuomaan samalla esiin tekemisen tapoja, joissa olennaista ei ole määrittää sitä, keneltä kulloinkin alkuperäisideaa luovaan ilmaisuun ja sen synnyttämiin materiaaleihin on ollut lähtöisin. Siihen liittyy myös jatkuvan tulkinta- ja kommentointiprosessin mahdollisuus (Wikipedia: *RiP!: A Remix Manifesto*).

432 Engl. *street art*. Katutaide kuuluu samaan kulttuuriseen kontekstiin ja ympäristöön kuin graffitit, mutta vie ilmaisu-
spraymaalattuja graffiteja monitasoisempaan suuntaan käyttäen vaihtelevia kuvataiteen ilmaisuteknikoita: kuten muun muassa sabluunamaalusta, kudontaa (guerilla knitting), vapaalla kädellä piirtämistä, maalausta, kuvanveistoa tai mosaiikkia. (Stewart 2013, 6; Hunter 2012, 8.)

Televisuaalisessa välitilassa kliseisyyden vastakohtana ei siis välttämättä olekaan omaperäisyys, eikä mauttomuuden vastaisena ääripäänä ironisen tyylikäs camp. Siteerauksia ja referenssejä tuottava taso voi olla avoin ja leikkisä. Se mikä tulee laajemmasta sfääristä yksittäisen televisuaalisen lavastajan maailmaan, sinkoutuu samalla johonkin toiseen kohtaan televisuaalista tasoa.

*

Minuutta ja persoonaa korostavassa kulttuurissa kasvaneelle syntyy helposti käsitys, jonka mukaan persoonan mieli olisi sellaista yksityisaluetta, minne muilla ei ole pääsyä. Yhdellä individualistisella olennolla olisi silloin kyky ajatella ja keksiä jotain ainutkertaista ja ennennäkemätöntä.

Televisuaalisessa lavastajuudessa yksilön ja moneuden välinen rajapinta tuottaa asetelman, jossa kysymys *omasta* ei enää ole niin keskeinen. Silloin yksittäisen lavastajan ilmaisu virittyy moneuden tason kautta. Sillä ei siis välttämättä ole enää niin väliä, kenen tai minkä suunnittelema lavastus lopulta on.

Henkilökohtaiseen kokemusmaailmaani kuuluu tunne siitä, että moneus synnyttää muotoutumisen liikettä, jossa virtaa yhtäikaa sekä tunnistettavia audiovisuaalisia signaaleja että myös aavistuksenkaltaisia aistimuksia ja välähdyksiä jostain vielä havaitsemattomasta ja tuntemattomasta. Muotoutumisen liike muistuttaa vaistonvaraisen assosiaatioketjun levotonta virtaa, jossa ajatukset ja mielleyhtymät kiertävät, pyörteilevät ja seuraavat toisiaan pidäkkeettömästi ja etukäteen suunnittelematta, ohittaen järjen logiikan sekä kontrolloidun järjestyksen. Se, kuka tai mikä idean keksii, ei ole enää problemaattista. Televisuaalinen lavastaja ilmaisee itseään lavastajuuden läpi, mutta myös lavastajuus itsessään voi ilmaista. Ne voivat ilmetä yhtäikaa. Lavastaja ja lavastajuus voivat tehdä tilaa toisilleen.

4. Televisuaalisen lavastajuuden katse

Johdannossa toin esiin käsitteen *televisuaalisen lavastajan katse*. Se on optisen ja biologisen havaintojärjestelmän sijaan pelkkää näköä kokonaisvaltaisempi aistimustapa – sensitiivisen tunnistamisen muoto, joka hyväksyy myös paradoksaalisen ja irrationaalisen.

Taiteilijoiden havainnot maailmasta pyrkivät usein ”harhailemaan”, etsimään ja löytämään outoja alueita, erikoisia kulmia ja suuntia. Havainnot haakeutuvat lähtökohtaisesti marginaaleihin etsiessään ja paljastaessaan jotain arkipäivästä piilotettua. Mikä sitten televisuaalisen lavastajan katseessa on niin erityistä, että se pitää taiteellisten ammattien joukosta erikseen poimia?

Erityisyys syntyy suhteesta skriiniin ja sen yhteydestä syntyvään välitilaan. Kun tv-lavastajan skriinisuhdetta tarkastellaan vasten edellisten *Horisonttien* esiin tuomia käsitteitä, on lavastajan viitekehys laaja. Se koskettaa moneuden rihmaston laskostumisia ja läpäisyjä niin, että yksittäistä ilmaisua ja kulloinkin käsillä olevaa produktiota voimakkaampaan rooliin tulee lavastajan monikollinen, monijakoinen ja -selitteinen sijainti televisuaalisella tasolla.

Ambivalentti ympäristö herättää samalla myös kysymyksiä, jotka etäännyttävät televisuaalista lavastajaa rajaus-, luokittelu- tai määrittely-yrityksistä. Tämä ilmenee muun muassa televisuaalisen lavastajan ilmaisun suhteessa taiteeseen. Televisuaalisen lavastajan taide on punoutunut tekemisen prosesseihin niin, että taiteen tarkkaa paikkaa tai sijaintia ei aina voi havaita, varsinkaan, kun tv-ohjelmien lajityypit harvemmin kuuluvat taiteen piiriin. Tällöin lavastajan ilmaisu ei ilmene missään yhdessä ja selkeässä rekisterissä eikä ole sitoutunut pelkästään käsillä olevaan ohjelmaan, vaan ilmaisun lähtökohdat ja dialogiset suhteet leviävät laajemman televisuaaliseen sfäärin alueelle. Lavastajan työn integroitua median sosiaaliseen ja julkiseen tilaan, tulevat lavastajan taiteen vivahteet ja sävyt esiin prosessuaalisesti ja erilaisissa tulokulmissa: tilanteiden, kontekstien, ajatusten, aistimusten ja tuntemusten virrassa, joka lopulta transformoituu tulkinnoiksi sekä lavastukselliseksi ilmaisuksi. Prosessin tunnistaminen ja hyödyntäminen on suhteessa henkilökohtaiseen näkemykseen ja maailmankuvaan. Joidenkin lavastajien mielestä tv-lavastuksella tai sen suunnitteluprosessilla ei välttämättä ole juurikaan tekemistä taiteen kanssa, toisten mielestä taas prosessia ei voisi edes olla olemassa ilman taiteellisen tulkinnan ja ilmaisun hetkiä.

Omaan työkokemukseeni kuuluu vahva kokemus sellaisten ominaisuuksien läsnäolosta, jotka itse miellän taiteellisiksi ja kuuluvan televisuaalista ja lavastuksellista rinnakkaismaailmaa raottavien oivallusten, ideoiden sekä tunteiden/tuntemusten/aistimusten maailmaan. Tällaiset ominaisuudet ovat henkilökohtaisen työhistoriani ilmaisuprosesseissa olleet välttämättömiä elementtejä, ja ne ovat viime kädessä myös merkinneet samaa, mitä taide mielestäni merkitsee – arkikatselle näkymättömän esiin tulon mahdollistamista.

Televisuaalisen ja lavastuksellisen rinnakkaismaailman kautta päästään välitilalliseen moneuteen, joka merkitsee myös yksittäisen televisuaalisen lavastajan katseen muuttumista *televisuaalisen lavastajuuden katseeksi*. Lavastajuuden katse kulkeutuu pitkin televisuaalisen tason pintaa, havainnoiden, tutkaillen ja selaillen mediasfääriä, rekisteröiden sen signaaleja, peilaten, verraten ja rinnastaen signaaleja toisiinsa, lähettäen liikkeelle uudelleenarvioituvia merkityksiä, edelleen, muiden tahojen ja tasoon osallistuvien tulkittavaksi.

Televisuaalisen lavastajuuden katse edellyttää valmiutta herkkyyteen, joka pystyy tunnistamaan eteen avautuvia sävyjä ja vireitä. Moneen suuntaan herkeytyneelle ja valpastuneelle lavastajuudelle televisuaalisen tason suhteisiin osallistuminen tarjoaa mahdollisuuden hyödyntää yllättäviä yhteyksiä ja kytkentöjä. Yllättävyys syntyy tason elastisuudesta ja läpäistävyydestä, sen kyvystä saattaa yhteen ja törmäyttää kaikkia osapuolia, joita tason alueella liikkuu tai ilmenee. Herkkyyttä tarvitaan asioiden ja ilmiöiden välisten yhteyksien havaitsemiseen, koska niiden erottuminen ei aina ole selkeää ja kirkasta. Joskus ne vain vaivoin hahmottuvat esiin toistensa takaa tai läpi. Yhteydet aktivoituvat *rinnastumisen* eleessä, jolloin asiat, ilmiöt ja aihiot vertautuvat toisiinsa ja voivat sen myötä tuottaa yhä uudenlaisia kytkentöjä ja oivalluksia. Rinnastuminen koskee yhtä hyvin pientä visuaalista detaljia kuin suurta tyylillistä kokonaisuuttakin. Kyky löytää toisiinsa rinnastuvia yhteyksiä ja konteksteja on keskeistä sekä televisuaalisen lavastajan että lavastajuuden prosesseissa. Niitä voi tarkastella ja myös tuottaa loputtomasti televisuaalisen tason rihmaston suhteissa.

Televisuaalisen lavastajuuden katseeseen liittyvä herkkyyks löytää ja tunnistaa rinnastuvia entiteettejä kulkeutuu kokonaisvaltaisen aistimisen ja havainnoinnin alueelle, eikä ole, kuten jo aiemmin on tullut ilmi, vain näköaistiin ja tarkkailevaan/arvioivaan katseeseen liittyvä asia.

*

Televisuaalisen lavastajuuden katseeseen vertautuvaa tilannetta kuvaan omassa tekstissäni, teoksen *Ruutu valaisee huoneen*⁴³³ viimeisessä luvussa *Tv-lavastuksen suunnitteluprosessi*, jossa rikon tv-ohjelman ammatillisen tapakulttuurin rutiineihin usein kuuluvaa konventiota tehdä suunnittelutyötä työpaikan tarjoamassa miljöössä. Lähdän työpaikaltani kesken päivää pitkälle kaupunkikävelylle, jonka motiivina on yhtäältä etsiä taiteelliseen suunnitteluprosessiin mielikuvamateriaalia, visuaalisia ja käsitteellisiä lähtökohtia, ja toisaalta toteuttaa etsintää tavanomaisesta poikkeavalla tavalla. Etenemiseni luonne muistuttaa Michel de Certeau'n kuvaamaa kaupunkikävelijää, jonka taktiikkaan kuuluu ottaa kaupunkitila haltuun omalla tavallaan, voiden niin halutesaan vaihtaa mielivaltaisesti suuntaa tavalla, joka rikkoo ennakoituja ja annettuja reittioletuksia. De Certeau kutsuu tätä elävää ja polveilevaa potentiaalia kävelyn *retoriikaksi*.⁴³⁴

Kävellessäni sattumanvaraisen tuntuisesti valokuvaan samalla hetkellä aina kulloinkin eteeni ilmestyvää ympäristöä. Liikkuessani katseeni suunta vaihtelee ympäristön ja kameran etsimen välillä. Ja toisinaan suunnat taas yhdistyvät.

Kuljen ja kuvaan. Minulla ei ole mitään suunniteltua reittiä, vaan annan askelten johdattaa itseäni mielivaltaisesti eteenpäin. Myös valokuvaamiseni on vailla tietoisia pyrkimyksiä. En ole ajatellut kuvaavani tietynlaisia kohteita tai näkymiä, en ole kuvitellut hakeutuvani tietynlaisten tapahtumien tai visuaalisten elementtien äärelle. Läsnä on vain kävely ja ympärille katseleminen – havainnointi ja havaintojen kuvaaminen. – En kuitenkaan jää pohtimaan tuota salamannopeaa sekunnin murto-osassa tapahtuvaa kuvan ottamisen hetkeä ja erittelemään sitä tiedostettuihin ja tiedostamattomiin vaikuttimiin. Hyväksyn olemassaoloni erilaisten voimien ja vaikutusten alaisena, mutta pidän samalla kameran ”silmää” auki mahdollisimman etäällä kontrollin tai tapakulttuurin motiiveista.

– En myöskään käytä kameraa tavanomaisessa asennossa lähellä silmiä, vaan pidän sitä mahdollisimman etäällä, käsivarrenmitan päässä; välillä niin alhaalla tai sivulla kuin pystyn, välillä ylempänä. Kävelyn rytmin mukaan myös liikutan kameraa kaiken aikaa, ikään kuin imitoiden hakevaa ja etsivää katsetta. Jossain vaiheessa huomaan käveleväni niin, etten katso lainkaan suoraan omilla silmilläni eteenpäin, vaan havainnoin ympäristöäni levottomasti liikkuvan kameran kautta.⁴³⁵

433 Johdannossa esitelty vuonna 2011 ilmestynyt kirjani.

434 De Certeau 2011/1980, 97–102.

435 Turunen 2011, 210.

Vaikka edellä kuvatussa tilanteessa pyrin mielivaltaisuuteen ja sattumanvaraisuuteen ja toteutan sitä tietyllä tavalla, on tämäkin pyrkimys paradoksaalinen. Sattumanvaraisuus on harkittua. Olen *päättänyt* olla kontrollin ulkopuolella. Olen luonut siitä eräänlaisen metodin, mikä jo itsessään viittaa jonkinlaiseen systemaattisuuteen ja kontrolliin. Silti, kun tilannetta tarkastelee välitilallisuuden hengessä, se ei kuitenkaan ilmennä jyrkkiä vastakohtaisuuksia. Sattuma toteutuu metodin kautta, mutta metodi mahdollistaa sattumanvaraisuuksia tavalla, jossa metodin rooli alkaa haurastua. Kontrolli ja sattuma liukuvat toisensa pariin ja aktivoivat toinen toisiaan.

Tilanteeseen kuuluva asetelma viittaa yhtäältä ruumiini välittömässä läheisyydessä sijaitsevaan kameran proteesinkaltaiseen, ylimääräiseen tekniseen silmään, jota pidän mahdollisimman etäällä omasta silmästäni, toisaalta myös siihen paradoksaaliseen monisuuuntaisuuteen, joka tuli esiin alaluvussa ”*Moneus katsoo takaisin*” Magritten maalauksen inspiroimassa kuvassa, jossa ”peili ja peiliin katsoja katsovat takaisinpäin kohti kuvan katsojaa”.⁴³⁶ Siihen viitaten kameran silmän voi nähdä ohjaavan omaa silmääni, omaa ruumistani, omaa kulkemistani. Kuvaamisprosessin myötä asetun aistimaailman epäselvälle rajapinnalle, jossa optisen ja haptisen eksaktius hämärtyvät. Keskeinen pyrkimykseni on asettua tilanteeseen niin, että voisin katsoa yhtäältä sekä etsimen skriiniin että ympäristöön. Toiminta on fyysisesti varsin hankalaa ja vaivalloista. Se on kaiken aikaa kulkeutumassa vain jommalle kummalle puolelle. Jossain kohdassa haluan valita pelkän skriinin silmiksi, lopettaakseni päättymättömän heilumisen eri osapuolten välillä, mutta päädyn silti siihen, että vaivalloisuudesta huolimatta juuri biologisen silmän ja skriinisilmän välimaastossa syntyvä havainto on epätavallisuudessaan ja kummallisuudessaan kaikkein kiehtovin.

Paikkani ja havaintoni elävät muotoutumisen ja koostumisen tilassa, jossa molekulaarinen liike ei koskaan asetu täysin sijoilleen. Se vain hidastuu välillä, kiihtyäkseen taas uudestaan.

Samanaikaisessa kävelyn ja kuvaamisen prosessissa reaalin aika sekä paikka heikentävät otettaan tavoittaessani välitilan epävakauden kautta televisuaalisen lavastajuuden katseen.

5. Tulemisen dynamiikkaa

Televisuaalisen lavastajan henkilökohtaisuus kietoutuu televisuaaliseen lavastajuuteen vahvasti juuri tulemisen prosessissa. Tuleminen saa voimansa raja-alueen aktivoimassa liikkeessä, kun raja tuottaa kääntyvyyttä, joka ilmentää yhtäältä välittävyyttä, ja toisaalta yksiköllisen ja moniköllisen sekoittumista toisiinsa. Yksittäisen suunnittelijan kautta kiteytynyt idea laajenee koskettamaan muiden ideoita erilaisilla tavoilla: suorassa kontaktissa työryhmään tai suhteessa eriasteisiin impulsseihin jostain kauempaa. Tällaisia impulsseja voivat olla mitkä tahansa suunnittelijaan vaikuttaneet tuotannot, teokset, ilmaisulliset merkit ja detaljit tai ammattikulttuurissa vallitsevat käsitykset siitä, minkälainen ilmaisu on arvostettua ja tavoiteltavaa. Tulemisen käsitteen kautta saa-

vutaan televisuaalisen lavastajuuden alueelle, jossa tuleminen kietoutuu myös muihin deleuzeläisiin käsitteisiin, kuten moneuteen, koneisuuteen, ei-yksilökeskeiseen yksilöitymiseen, tämyyteen. Yksi on samaan aikaan yksi *sekä* monta.

Televisuaalisen välitilan tuleminen on monenkeskistä jatkuvaa liikettä, jota sensitiivinen ja utelias lavastajuus pystyy käyttämään hyödykseen, aktivoiden lähituntumaan virtaavia ilmiöitä sekä ilmenemismuotoja ja yhdistellen niiden ilmaisemia signaaleja ja ”johtolankoja” toisiinsa. Tällöin televisuaalisen lavastajuuden välittämänä voi kulloiseenkin käsillä olevaan prosessiin avautua uudenlaisia/toisenlaisia/rinnakkaisia reittejä. Työryhmään liittyvän suunnittelu-prosessin kannalta se merkitsee avoimuutta ammattienvälisten rajojen ylittelyä ja ohitteluä kohtaan niin, että jaettu prosessi voi tuottaa tihentymisen, kiteytymisen ja läpäisyn pisteistä kumpuavia oivalluksia ja ideoita.

*

Seuraavan tapausesimerkin kautta pyrin tuomaan näkyviin sellaisia televisuaalisen lavastuksen suunnitteluprosessissa ilmeneviä piirteitä, joiden myötä tekijöiden väliset rajat väljentyvät. Tällöin tulemisen dynamiikka on jaettua sekä yhteisesti koettua niin, että se voi suunnata ja muokata ilmaisua.

Esimerkkini korostaa tietoisesti tilanteen ja ilmaisullisen eleen pienimuotoisuutta, koska tulemisen voiman ei välttämättä tarvitse liittyä tehokkuuteen tai volyymiin. Päinvastoin, pienet detaljit, nyanssit ja eleet voivat moneuden tasolla olla merkityksellisellä tavalla latautuneita ja herkkävireisyydessään vahvoja sekä prosessille suuntaa antavia.

*

Television makasiiniohjelman konseptisuunnittelu: Vuonna 2009 sain pyynnön osallistua Ylen ruotsinkielisen television makasiiniohjelman ryhmätyönä toteutettavaan konseptisuunnitteluprojektiin. Kyseessä oli ohjelmaidean alustava hahmotus, sisällöllisten ja visuaalisten elementtien kartoitus, josta ei välttämättä edes seuraisi varsinaista tv-ohjelman tuotantovaihetta. Niinkuin ei lopulta seurannutkaan. Ryhmämme kehrittelemää konseptia ei sellaisenaan suoraan käytetty valmiissa tv-ohjelmassa, ratkaisujen realisoituessa muita reittejä pitkin.⁴³⁷ En kuitenkaan tarkastele tässä lopputuotetta, vaan tiettyjä suunnittelun vaiheita, itse prosessiin sisältyviä tilanteita ja ”liikahduksia”.

Tarkastelen tietoisesti pienimuotoisuuden ohella myös keskeneräisyyttä, koska pidän sitä tulemisen teemaan olennaisesti kuuluvana osatekijänä. Tulemisen virta ei ole koskaan ”valmis”.

*

Makasiiniohjelman kuvauspaikaksi oli jo ennen konseptisuunnittelua toteutettavan työryhmän perustamista valittu talo Helsingin keskustassa. Se oli aiemmin toiminut muun muassa Kuvataideakatemian tiloina. Talossa ei ollut min-

käänlaista tv-ohjelman tekoon liittyvää tuotantotekniikkaa tai infrastuktuuria, mutta se oli kuitenkin visuaalisesti ja tilallisesti puoleensavetävä. Talo edusti viehättävää vanhaa helsinkiläistä rakennuskantaa, ja ohjelmalle ajatellut tilat olivat kaikessa vaihtelevuudessaan kiinnostavia ja luonteikkaita huonemiljöitä tiiliseinäisestä ja matalahkosta kellarista yläkerran avariin, korkeakattoisiin ja suuri-ikkunaisiin, hallimaisiin huoneisiin.

Konseptisuunnittelua tekevä työryhmämme koostui hyvin tyypillisestä ammatillisesta yhdistelmästä: ohjaaja, tuottaja, kuvaus suunnittelija, lavastaja sekä graafikko. Tällä kertaa lavastajia oli kuitenkin kaksi, mihin oli useampia-kin syitä. Olimme Ylen lavastajayhteisössä jo vuosia kokeilleet kahden tai useamman lavastajan yhteistyötä, koska voimme näin yhtäältä jakaa työtaakkaa ja vastuuta konkreettisten asioiden hoitamisessa, ja toisaalta ryhmäsuhteiden avulla avata uusia ilmaisutapoja sekä tuottaa monitahoista ajattelua suunnitteluprosessien aikana. Toisin sanoen, uskoimme, että tavanomaisesta poikkeavat työmenetelmät voisivat muuttaa ilmaisua. Olin itse puhunut paljon ryhmässä tapahtuvan lavastussuunnittelun puolesta. Nyt jälkeenpäin ajateltuna ja tutkimukselliseen merkitykseen liitettynä, pyrkimyksessä oli jo idullaan televisuaalisen lavastajuuden tematiikkaa, vaikka sitä ei kukaan siinä tilanteessa osannutkaan sanallistaa tai kytkeä minkäänlaiseen teoreettiseen viitekehykseen.

Konseptisuunnittelu sinänsä eteni täysin tavanomaisia latuja. Meille annettiin tavoitteet, jotka toivat ilmi sekä tuotannon konkretian, käytännön ja työnkulun että myös astetta käsitteellisemmän puolen, joka valotti tilaajan tavoittelemaa mielikuvaa tv-ohjelman tunnelmasta sekä atmosfääristä. Tyypilliseen tapaan visuaaliselle työryhmälle annettiin ideointivaiheessa suhteellisen vapaat kädet pohtia ilmaisunsa lähtökohtia ja referenssejä.

Jo varhaisessa vaiheessa työryhmän sisälle syntyi vielä hieman eriytyneempi ryhmä, eräänlainen tiiviimpi ”visuaalinen ajatushautomo” kahden lavastajan sekä yhden graafikon kesken.⁴³⁸ Olimme innostuneita konseptin kehittelystä ja virityimme asian äärelle samanhenkisesti. Tapaamisissamme tuntui vallitsevan ”hyvä flow”. Atmosfääriä ja ilmaisutapaa etsivä, niitä taustoittava sekä perusteleva keskustelu oli elävää.

Yhteistä hahmottelua seurasi suunnitteluprosesseissa aina eteen tuleva henkilökohtaisemman ideoinnin vaihe, jonka aikana tyypilliseen tapaan lähdimen itsekseni liikkeelle tietyistä keskeisistä teemoista ja käsitteistä, joita olimme ryhmässä tuoneet esille. Tällä kertaa visuaalisia avainsanoja olivat läpinäkyvyys, intensiiviset korostusvärit, tyylien päällekkäisyys ja tietynasteinen koristeellisuuden sekä minimalistisuuden yhteenörmäyttäminen.

Selailin monenlaisia visuaalisia aineistoja niin lehdistä ja kirjoista kuin tietoverkkojen kautta. Jotain löysinkin, mutta en ollut löytämäni materiaaliin täysin tyytyväinen. Hedelmällinen ”lähtöruutu” aukesi lopulta kahta väylää pitkin: omista valokuvistani aiemmalta Amsterdamin matkaltani sekä graafikkomme lähettämistä, logomaailmaa hahmottelevista luonnoksista. Amsterdamissa olin ottanut valokuvia muun muassa sikäläisten design- ja sisustusliikkeiden interiooreista. Eräässä niistä (*Droog*) minua oli kiehtonut visuaalisten tyylien monikerroksisuus ja tietynlainen pohjois-eurooppalaisen ankara versio koristeelli-

438 Itseni lisäksi lavastaja Lea Sipilä (Yle) sekä graafikko Riikka Tähtinen (Yle).

suudesta. Valitsin työprosessiini kuvia siitä paikasta. Ryhmämme graafikko oli puolestaan lähtenyt liikkeelle väripaletin selkeydestä ja kirkkauden tunnetta tuottavasta vaikutelmasta, eräänlaisesta värikylläisyydestä, joskaan kaikki värit eivät olleet ”kirkuvia”. Rinnastuessaan toisiinsa ja asettuessaan suhteellisen minimalistiseen ja kurinalaiseen muotokieleen värit loivat silti ainakin itselleni kirkassointisen mielikuvan. Omat valokuvani suhteessa kyseiseen väripalettiin ilmensivät aika lailla vastakohtaista lähestymistapaa, lähes monokromaattista värimaailmaa ja huonetiloissa polveilevaa tekstuuria. Lopulta juuri vastakohtaisuuden vuoksi päätin digitaalisen kuvankäsittelyn avulla sovittaa yhteen sekä matkalta ottamani valokuvat että graafikkomme tuottaman kuvamateriaalin. Itseäni kiinnosti katsoa, mitä kahden erilaisen maailman törmääminen toisiinsa saattoi tuottaa.

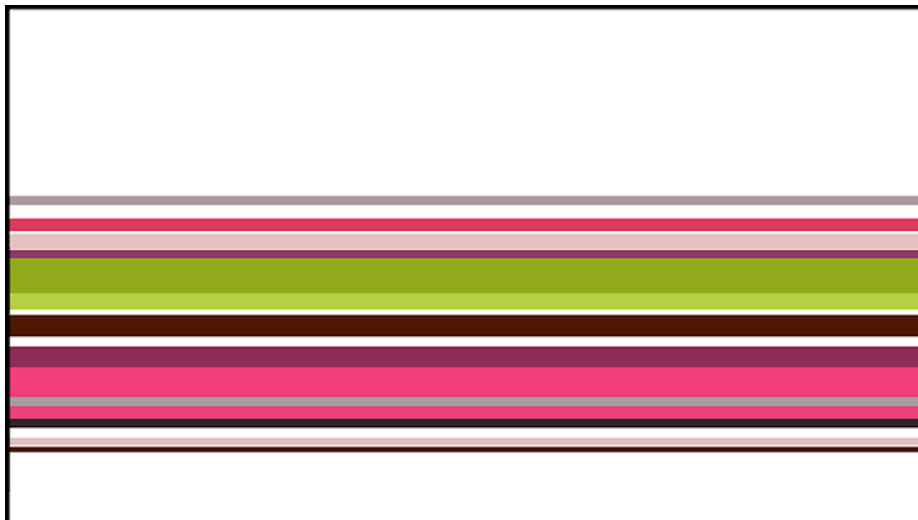
Seuraavan sivun kuvissa tulee näkyviin ensin graafikon tulkinнан kautta syntynyt visuaalinen aihio ja sen jälkeen valokuvat Amsterdamista asemoituna niin, että alkuperäinen valokuva ja sen käsitelty versio muodostavat vaakata-sossa olevan kuvaparin.

Kuvarit tuovat esiin visuaalisen kerroksellisuuden, jossa variaatioiden määrä on periaatteessa loputon. Oikeanpuoleiset, käsitellyt kuvat toteutuvat ikäänkuin kahden maailman välisessä risteyskohdassa, josta käsin ne voivat kääntyä mihin tahansa suuntaan. Niihin alkaa ilmaantua elementtejä toisilta tasoilta ja ne tuntuvat kysyvän: Minne sitten? Vieläkö lisää?

Muistan itsekin ihmetelleeni kuvia tehdessä, missä vaiheessa uusia, kirkkaampia värialueita voisi sanoa olevan riittävästi. Visuaalisen sommittelun kannalta väriefektiä olisi ollut varaa vahvistaa ja lisätä, mutta toisaalta jonkinasteinen ”vajaatäyttö” synnyttää tunteen siitä, että ollaan ikään kuin *astumaisillaan* sisään miljööseen, joka on juuri sillä hetkellä muotoutumisen aktiivisessa prosessissa ja elävä. Minulle itselleni käsitellyt kuvat merkitsivät edellä mainittujen kysymysten aktivoimaa tilaa, hetkeä, jossa jokin alkaa tehdä tuloaan ilman, että lopullista vastausta kysymyksiin koskaan edes saadaan. Muokkaamani kuvat saivat työryhmässä vastakaikua ja veivät osaltaan prosessia seuraavaan vaiheeseen.

*

Tässä konseptisuunnittelu-esimerkissä televisuaalisessa välitilassa ilmenevä tulemisen dynamiikka tulee esiin erityisesti kahdessa yhteydessä: dialogisessa suunnitteluprosessissa ylipäänsä sekä visuaalisen kuvaston haravoimisessa syntyneissä *valinnan hetkissä*. Ne molemmat edellyttävät herkistyneisyyttä, joka ilmenee yhtäältä asettumisena tilanteen äärelle tunnustelemaan ja tunnistelemaan havaintopiiriin ilmestyviä vaihtuvia signaaleita, ja toisaalta avoimuutena jättää auki sellainen vielä tunnistamaton signaalien liike, joka on vasta hahmottumassa. Tulemisen prosessi ilmentää vaiheessa-olemisen ja keskenäisyyden tuntua. Se on *tapautumaisillaan*. Siksi myös televisuaalisen lavastajan henkilökohtainen sekä työryhmän yhteinen prosessi on jatkuvasti eräänlaisella *kynnyksellä*⁴³⁹, ei täysin siellä eikä täällä; se on valpastuneessa valmiustilassa, ikään kuin kahden huoneen välisessä aukossa. Käsiteltyjen Amsterdam-kuvien



HORISONTTI 3
Tekijän välitilallisia
kokemuksia:
Lavastajasta
lavastajuuteen

Kuva 13. Graafikon tulkinta.



Kuvat 14 ja 15. Lähtökohtana omille tulkinnoilleni toimivat ottamani valokuvat amsterdamilaisesta Droog-designliikkeestä (2009).

ilmentämä ”vajaatäyttö” – joka yhdistyi omassa mielessäni juuri mielikuvaan, jossa ollaan *astumaisillaan* miljööseen – liittää myös lavastajan kuvankäsittelyprosessin kynnyksellä oloon. Kynnys aktivoi ja sysää liikkeelle prosesseja, joissa televisuaalinen lavastaja uteliaana havainnoi, tulkitsee sekä välittää aistimukseensa muille, jaettuun tasoon kosketuksessa oleville tahoille. Tästä tulemisen liikkeestä syntyy edellä kuvatun konseptisuunnittelun kaltaisia ilmaisun hetkiä, joissa visuaalisen idean varsinaista ”keksijää” ei pysty nimeämään. Silti kaikki osalliset ovat olleet mukana synnyttämässä ilmaisevaa materiaalia. Tavalla tai toisella.

Televisuaalisessa välitilassa ilmenevä tuleminen liittyy sekä suunnittelijan minuuteen että työryhmän moneuteen, mutta viime kädessä sen merkitys on olla keskeinen osa televisuaalisen lavastajuuden monenkeskisenä virtaavaa vuorovaikutusta.

6. Televisuaalisen lavastajuuden näkyviä eleitä

Televisuaalisen lavastajuuden ideointiprosessi punoutuu mediasfäärin välitilalliseen rihmastoon tavalla, jossa sen alku- tai loppupäättä on toisinaan vaikea erottaa. Lavastajuus tuottaa rihmastoa ja rihmasto tuottaa lavastajuutta kuin deleuzeläisesti virittynyt kone. Prosessi ei välttämättä erotu selväpiirteisesti, vaan on nyanssinomainen ja immateriaalinen, saman tyyppisesti kuin esimerkiksi vaikutteiden välittämisessä tai ilmaisutrendien leviämässä.

Havainnollistaakseni asiaa, tuon seuraavassa esiin kolme erilaista television lavastusilmaisuuksiin tai luomisprosessiin kuuluvaa konkreettista elementtiä, joita voi tarkastella televisuaalisen lavastajuuden näkökulmasta.

*

Talk show’n kaupunkisiluettitausta: Omissa suunnitteluprosesseissani televisuaalisen lavastajuuden on voinut nähdä konkretisoituneen television ei-kerptomuksellisiin ohjelmiin kuuluvissa lajityypeissä, joiden visuaalinen muotokieli reflektoi loputtomasti globaalia televisuaalista tyylimaisemaa ja sen merkkejä. Lavastuskoneen aktiivoina tv-ohjelmien kuvausmiljöiden visuaaliset rakenteet, muodot ja materiaalit ovat läsnä kaikkialla televisuaalisessa virrassa.

Kuvaavana esimerkkinä tästä ovat luonnokset, joissa olen tietoisesti käyttänyt erästä tyyppillistä *talk show* -lavastuksen maailmanlaajuisesti hyödynnettyä elementtiä – keskusteluryhmän taustalla siintävää iltaista tai öistä kaupunkimaisemaa.

Vaikka edeltävissä luonnoksissa olen osin häivyttänyt kaupungin iltahämyisen siluetin tarkkuutta,⁴⁴⁰ vieden sitä vähemmän esittävään suuntaan, syntyy kuitenkin tunnistettava mielikuvallinen kytkös elementin lajityypilliseen ilmenemiseen. Varsinkin tunnettuihin amerikkalaisiin keskusteluohjelmiin kuuluu

⁴⁴⁰ Sijoittamalla kuvatulosteen näkymään toisten lavastuselementtien läpi tai muokkamalla kuvatulostetta digitaalisesti.



Kuva 16. Lavastusluonnos tv-ohjelmaan *Ilta Annen ja Hannan kanssa* (YLE 2011).



Kuva 17. Yksityiskohta lavastusluonnoksesta keskusteluohjelmaan *Pressiklubi* (YLE 2010).

monesti miljöö, jossa jo kliseiseksi muodostuneesta kaupunkisiluettista on tullut lähes väistämätön osa visuaalista atmosfääriä.⁴⁴¹

Välitilallisessa näkökulmassa talk show -lavastuksen kaupunkisiluettitaustan idea virtaa televisuaalisen lavastajuuden suunnalta kohti yksittäisen lavastajan henkilökohtaista ilmaisua ja visuaalista päätöstä. Omissa ratkaisuisiani on usein mahdotonta jälkeinpäin paikallistaa tiettyä tarkkaa hetkeä, jolloin päädyin kyseiseen valintaan, tai syytä, joka olisi motivoinut ja perustellut tuon visuaalisen elementin valintaa. Idea kaupunkisiluettitaustastakin vaikutti tulevan luokseni vaiston- tai sattumanvaraisesti jostain muualta kuin omasta mielestäni käsin.

Vaikka kaupunkisiluettitaustassa voi nähdä tyyllistä kliseisyyttä, ei se televisuaalisen lavastajuuden prosessin kannalta ilmene problemaattisena. Kliseisen merkitysyhteyden voi nähdä kytkeytyvän tavoitteeseen omaperäisyydestä. Koska televisuaalisessa välitilassa ”oman” merkitys uudelleenarvioituu, eivät omaperäisyyden rajat näyttäyty selväpiirteisinä. Silloin myöskään klisee ei välttämättä ole pelkästään henkilökohtaista matkimista tai toistoa. Se on pikemminkin osa laveampaa kenttää, yhteisön kesken jaettua kommenttia; esimerkiksi sellaisella ironisella camp-asenteella tapahtuvaa ilmaisua, jossa kliseen käyttö tiedostetulla tai tiedostamattomalla tavalla toimii yhteisöä lujittavana elementtinä. Saman tyyppisesti kuin minkä tahansa ryhmän keskinäinen huumori, joka ei välttämättä aukene lainkaan ryhmän ulkopuolisille osapuolille. Ryhmää laajemmassa yhteydessä kliseen merkitys myös vaihtelee riippuen suunnasta ja yhteydestä, josta käsin asia tulee esille. Tietty määrä kliseisyyttä voi jossain tietyssä kulttuurisessa yhteydessä olla hyväksyttyä, kun taas sen liiallinen käyttö toisessa yhteydessä voidaan tulkita tahattomaksi banaaliudeksi.

Kaupunkisiluettitaustan suhteen televisuaalinen lavastajuus vähentää kliseisyyden problemaattisuutta. Näkymä kaupunkiin ei ilmaise niinkään suunnittelijan henkilökohtaisen tyylin tai maun tasoa, vaan (näkökulmasta riippuen) kommenttia/referaattia/sitaattia, joka suodattuu mediatilan kokonaisuuden kautta. Niin tekijöiden kuin katsojienkin. Tällöin kaupunkisiluettitausta heijastaa kaikkien televisuaaliseen välitilaan osallistuvien osapuolten (niin lavastusten, lavastajien, tv-kulttuurin kuin yleisönkin) käyttämien koodien ja signaalien keskinäistä vaihtoa ja toisiinsa reagoivia suhteita. Heijastaminen tuottaa erilaisia ja eri vahvuisia kontakteja sekä kosketuksia. Toisinaan ne voivat olla aavistuksenomaisia hipaisuja, toisinaan taas tiukempia ja tarttuvampia otteita.

Lavastuksen materiaallinen olemus: Vaikka televisuaalinen lavastajuus tulee tutkimuksessani esiin paljolti käsitteellisessä merkityksessä, kuuluu siihen myös kokemuksellinen ja konkreettisempi puoli, käsinkosketeltavat ja aistinvaraiset piirteet. Teoria ja käytäntö ovat saman asian eri puolia, ja usein ne myös kulkeutuvat toistensa alueille vaihtelevilla tavoilla. Siksi raotan seuraavassa televisuaalisen lavastajuuden käsitettä myös puhtaasti materiaalisessa ja ammatillisessa merkityksessä.

441 Muun muassa Yhdysvalloissa *The Tonight Show*’n eri versiot (Jay Leno, Jimmy Fallon) sekä *Conan O’Brian* show tai *Late Show with David Letterman*.

Tv-lavastussuunnittelun alalla ilmenee trendejä, joiden myötä monet suunnittelijat käyttävät töidensä rakenteissa eräänlaisia ”muotimateriaaleja”. Rakennusmateriaalin valinta tai näkyvyys kiihdyttää samantyyppisen materiaalin esiintymistä muuallakin televisuaalisen tason alueella. Lavastus-kone tuottaa lavastusta.

Lavastusten rakenteiden sisältämiä käyttökelpoisia ja ilmaisevia materiaaleja löydetään ja keksitään usein aivan jostain muusta kuin alunperin lavastuksellisista tarkoituksiperistä käsin.⁴⁴² Syyt materiaalien käyttökelpoisuuteen ja suosiin vaihtelevat. Motiivit voivat olla esimerkiksi:

Taloudellisia. Kohtuullisella kustannuksella saa hankittua runsaasti materiaalia; ovathan lavastettavat pinnat ja alueet studioissa usein varsin suuria.

Visuaalis-esteettisiä. Materiaali tuottaa uudenlaisen visuaalisen efektin jonkin toisen elementin, kuten esimerkiksi valon ja eri valaisintyyppien kanssa.

Assosiativisia. Materiaali tuo mieleen joko jonkin toisen materiaalin tai tuottaa kokonaan alkuperäisestä materiaalista erkaantuvan mielikuvan.

Käsittelyn vaivattomuuteen liittyviä. Helpottaa lavastusten toistuvaa siirtelyä, kuljetusta ja pystytystä.

Lavastuksellisen *ilmaisun* kannalta erityisesti assosiativisuus on merkityksellistä ja se on ollut myös omiin ratkaisuihini keskeisesti vaikuttanut tekijä. Esimerkiksi erilaiset muovipohjaiset materiaalit, joiden käyttö yleistyi 1990–2000-luvuilla, yhdistyivät omissa suunnittelijan ajatuksissani vahvasti mediateknologian myötä syntyneeseen mielikuvaan modernin maailman kiiltävästä läpikuultavuudesta. Läpikuultavassa maailmassa rakenteiden takaa hahmottuu jatkuvasti uusia rakenteita, mikä asetelmana viittaa muun muassa modernin verkottuneen ja digitalisoituneen ympäristön kerroksellisuuteen. Läpikuultavuus-efekti toi esiin samaan aikaan sekä konkreettisen että käsitteellisen tason, jolloin esimerkiksi kirkkaista akryylilevyistä kootut rakennelmat saattoivat synnyttää mielikuvan lasiarkkitehtuurista, urbaanista ja tehokkuutta tavoittelevasta suurkaupunkiympäristöstä. Sama materiaali saattoi myös viedä ajatuksia täysin päinvastaiseen suuntaan, kuten kaikenkattavan ”lasisuus”-symboliikan vastareaktioon, talouspoliittisen vallan ironiseen kritiikkiin.⁴⁴³

Televisuaalisen ilmaisun estetiikkakaan ei – nykyestetiikan laaja-alaisuutta myötäillen⁴⁴⁴ – voi enää liittyä yksinomaan taiteeseen, kauneuteen, makuun tai tyyliin. Jotta estetiikka heijastelisi nykymaailman moniulotteisuutta, sen on keskusteltava niin konkreettisen materiaalisuuden, audiovisuaalisten tyyli- ja

442 Lavastusrakenteiden eräs tavoite on luoda *vaikutelmia*; saada asiat näyttämään joltain, mitä ne eivät materiaalien ensisijaisessa kaupallisessa merkityksessään välttämättä ole.

443 Turunen 2011, 137–138.

444 Ks. Naukkarinen 2011. Estetiikka tieteenä on laajentunut taidekeskeisyydestä kohti filosofisempia ja sosiaalisempia kytkentöjä. Tästä esimerkkinä ympäristöestetiikan tai mediaestetiikan alueiden kokemuksellisuutta painottavat yhteydet.

muotokysymysten kuin abstraktien, filosofisten käsitteiden kanssa koko televisuaalisen tason laveudelta. Antaen sijaa myös sille, että estetiikan voi ymmärtää niin tieteenä/filosofiana kuin taiteellisina arvovalintoina ja tyyleinä.

Materiaalisuus tuo esiin myös objektin uudellenarvioitun merkityksen subjektiin. Televisuaalisen välitilan näkökulmassa lavastuksen materiaaliset ulottuvudet ottavat huomioon deleuzeläisesti, posthumanistisesti ja välitulallisesti virittyneet teemat, jotka tuottavat lavastukselle mahdollisuuden aktivoitua ei-elollisen objektin, esineen, muodon tai materiaalin suunnasta. Tällöin televisuaalinen lavastajuus, yksittäisten lavastusten välityksellä, luo yhteyden ei-materiaalisten ideoiden ja kokemusten sekä materiaalisen ilmenemisen välille, kulloisenkin aikakauden ja kulttuurisen ympäristön tyylejä peilaten. Yhteyden kautta konkreettiset rakenteet, struktuurit ja signaalit voivat voimakkaastikin suunnata suunnittelijoiden ajatuksia, käsityksiä ja toimintaa leviten koko mediasfäärin laveudella myös suunnittelijayhteisön ulkopuolelle.

Luonnostelu: Luonnostelu mielletään usein lavastajien henkilökohtaisimmaksi ja rauhoitetuimmaksi taiteellisen luomistyön ja inspiraation alueeksi. Sitäkin voidaan silti arvioida televisuaalisen lavastajuuden kautta.

Luonnostelun hetkellä televisuaalinen lavastaja eittämättä on usein itseksseen ja pyrkii monesti hakeutumaan häiriöttömään, sosiaalisista suhteista irti olevaan tilaan. Prosessiin kuuluu herkistymistä ja valpastumista henkilökohtaisella tasolla. Suunnittelijan mieleen kerrostuneet sedimentit, menneen henkilöhistorian tapahtumat ja niihin liittyvät kokemukset ja emootiot voivat avautua synnyttäen erilaisia mielikuvia ja assosiaatioita. Mutta myös henkilökohtaisuuden keskiöstä etääntynyt maailma voi tulla esiin sensitiivisyyden myötä. Tällöin kaikilla ilmenemisen taajuuksilla on mahdollisuus tulla luonnoksen prosessiin, myös tiedostamattomilla ja tunnistamattomilla.

Televisuaalisen lavastajuuden näkökulmasta luonnostelun hetkellä on mahdollista koskettaa välitulallisen tason kokonaisuutta sekä sen kautta ilmenevää tulemisen prosessia, ja toimia myös eri ulottuvuuksien välittyvyyttä aktivoivana elementtinä. Luonnostelun prosessissa televisuaalisen lavastajan henkilökohtaista ilmaisua voi ajatella mediumina,⁴⁴⁵ jonka kautta televisuaalisen lavastajuuden on mahdollista tulla esiin.

*

445 Elo (2005, 24–29) vertaa mediumia/mediaa kiinnostavalla tavalla myös spiritistisiin *meedioihin*. Televisuaalisen välitilan filosofisessa tematiikassa medium ei kuitenkaan kytkeydy yksioikoisesti ”tuonpuoleiseen” – vaikka kylläkin (taideprosessien kaltaisesti) osin tuntemattomaan tai kartoittamattomaan –, koska välitulallisuuden eroon/rajapintaan kykeytyvä dynamiikka ei ilmennä totaalista eroa eri ”puolisuuksien” välillä. Siksi mystinen ”tuonpuoleisuus” ei toimi jyrkkänä vastakohtana ”tämänpuoleisuudelle”.

Välitulallisessa välittymisessä ei myöskään ole kyse jonkin ”sisäisen” tietoisuuden välittämisestä ulkopuoliseen maailmaan, tai päinvastoin, millä viitataan myös Maiju Loukolan esiin tuomaan Merleau-Pontyn ruumis-tematiikan moniselitteiseen monisuuntaisuuteen ja ”yhteen tuovan eron” teemaan (Loukola 2014, 132–133, 107–111).

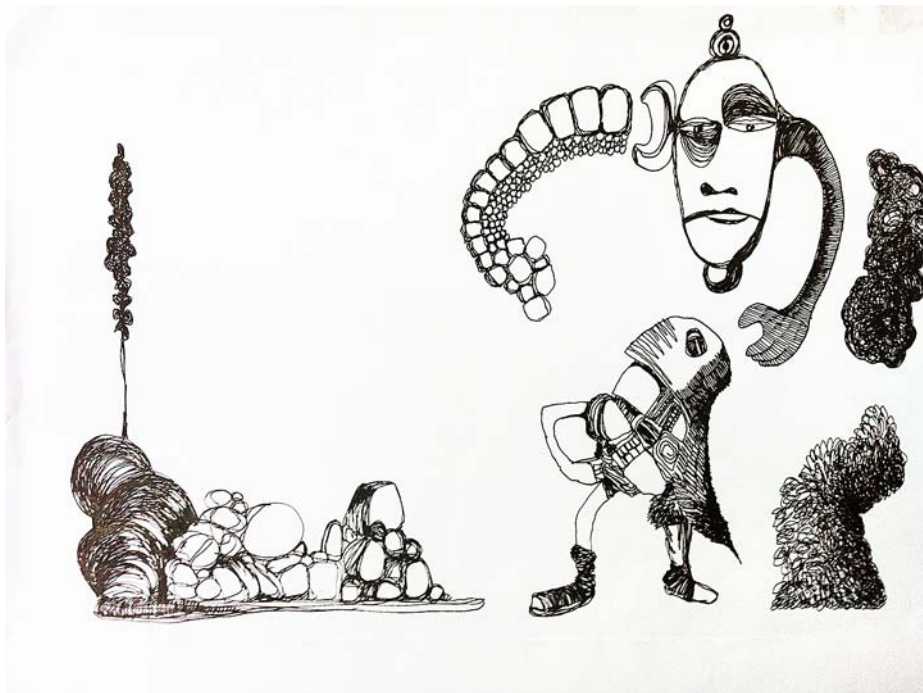
Omissa suunnitteluprosesseissani pidin tärkeänä alkuvaihetta, jossa sain luonnostella täysin vapaasti ilman minkäänlaisia vaateita ja paineita varsinaisen tv-ohjelman tai sen lavastuksen fyysisten rakenteiden suhteen. Pyrin piirtämällä, maalaamalla tai muulla kuvataiteellisella keinolla tavoittamaan kontrolloimatonta ilmaisua; olemaan ajattelematta mitään erityistä kohdetta tai tarkoitusta, antautumaan kaikille mahdollisille miellelyhtymille, havainnoille sekä tilakokeusten aktivoimille sysäyksille. Kun kynä liikkuu paperilla, se ei yritä mitään erityistä, se vain liikkuu. Silloin ei voi myöskään tarkkaan sanoa, mistä kuva-aiheet ja muodot kulloinkin tulevat tai mihin ne perustuvat ja liittyvät. Kuvat voivat olla osin esittäviä tai sitten vain puhtaasti abstrakteja muotoja, viivoja ja värejä.

Tällainen kuvallinen ilmaisu muistuttaa niin sanottua ”puhelinpiirrosta”, joka vaikuttaa usein toteutuvan jossain arkihavaintojen tuolla puolen. Kun päähuomio kohdistuu jonkin toisen tahon kanssa tapahtuvaan kommunikointoon, käsi piirtää ikään kuin tiedostamisen/tiedostamattoman rajalla syntyviä kuvia, jotka eivät ole täysin mielivaltaisia tai ”taiteettomia”, mutta joiden lähtökohtaa, motiivia ja päämäärää ei silti voi täsmällisesti ymmärtää. Ne vain tulevat ”jostain”.

Tämä on televisuaalisen lavastajuuden tulemisen liikettä; päämäärättä varioituvaa, etsivää ja hakevaa. Televisuaalinen lavastaja muodostaa yhteyden televisuaaliseen lavastajuuteen ja asettuu alttiiksi, herkistyy ja valpastuu tavalla, joka hajautuu monelle eri suunnalle, monella eri tavalla. Esimerkiksi omissa luonnosteluprosesseissani arkirealistinen tiedostaminen ei ole ollut täysin poissaolevaa, vaikka prosessi on vahvasti keskittymättömässä tilassa. Hajautuminen voi siis vähentää keskittymistä tiettyyn spesifiin kohteeseen,⁴⁴⁶ mutta sen ei silti tarvitse merkitä totaalista kytkeytymättömyyttä tai osallistumattomuutta. Tällöin hajautuneisuus merkitsee litteän ontologian mukaista tasopinnan haltuun ottamista, liikkumista pitkin pintaa niin, että keskeistä on juuri tasoon kytkeytyvä mahdollisuus koskettaa monia eri pisteitä ja sijainteja laajalla sektorilla samanaikaisesti. Pinnan suuntainen liike on hedelmällistä ja jopa edellytys puhelinpiirros-tyyppiseen luonnosteluun. Itse olen luonnostelun ja ideoinnin vaiheissa aktiivisesti pyrkinyt tällaiseen hajautuneisuuden tilaan.

Hajautuneisuus liittyy myös luonnostelun herkkävireisyyteen ja tunnustelevuuteen, joka ei ilmene kohdetta suoraan kuvaavana, vaan epäsuorasti, eräänlaisten *katvealueiden* kautta. Usein merkityksellistä onkin se, mikä jokapäiväisessä kokemuksessa jää helposti huomaamatta. Katvealueet ovat kuin periferioita, marginaalisia reuna-alueita, joiden luullaan olevan kenellekään kelpaamatonta ja hyödytöntä jättömaata, mutta jonka kautta voi avautua sellaisia reittejä, joita kiinteän huomion keskipisteessä ei pysty tunnistamaan. Katve voi merkitä fyysistä ja konkreettista miljöötä, jolla häilyvän identiteettinsä vuoksi on ei-paikkamainen tai välitilallinen merkitys, tai se voi ilmentää aineetonta välitilaa, jossa mieli ei ole kiinnittynyt keskittyneesti mihinkään. Televisuaalisessa välitilassa katvekin liittyy litteän ontologian mukaiseen paradoksaaliseen prosessiin, jossa hajautuneisuus ilmentää yhtäaikaisesti laajentunutta perspektiiviä ja keskittymättömyys spesifiin herkistyneen valppauden lisääntymistä laveammassa merkityksessä.

446 Hajautuminen viittaa *hajamielisyyteen*, joka tuli käsitteenä esiin sivulla 60, ilmaisten televisuaalisen mediatilan fragmentaarista luonnetta.



Kuva 18. Hajautuneessa tilassa piirtämäni luonnos.

Hajautuneisuus ei myöskään merkitse intensiteetin häviämistä. Tarkan huomiopisteen puuttumisen myötä televisuaalisen lavastajan välittyvyys – yhteys yksittäisyyttä laajempaan televisuaaliseen lavastajuuteen – korostuu. Välittyvyys taas on kontakteihin voimakkaasti *suuntautuvaa* ja siksi intensiivistä. Intensiivisyyden myötä litteän ontologian mukainen kytkös pintaan ja siihen liittyvä hajautuneisuus tuo esiin paradoksaalisen prosessin toisen puolen: tasopinnalla toteutuvan sattumanvaraisten pisteiden yhtäkkisen voimistumisen, hetkellisen fokusoitumisen ja syvyyskelluksen, joka mahdollistaa läpäisyjä. Tihentymien ja kiteytymien kautta ilmeneviä läpäisyn prosesseja voidaan ajatella luovien ideoiden ja oivallusten syntyhetkinä.⁴⁴⁷

Luonnos voi siis toteutua tasojen välisenä läpäisevänä kosketuksena, joka aktivoi keskenään rinnakkaisia tasoja ja avaa yhteyksiä sfääriin, jossa televisuaalinen lavastajuus liikkuu ja hakee välittymisen mahdollistavia pisteitä. Luonnos ikään kuin kytkee välittyvyyden potentiaalin päälle.

Luonnoksen ei kuitenkaan tarvitse olla välttämättä aina kuvataiteellinen. Se voi olla mitä tahansa – aavistus, tunnelma, kävely, häivähdys. Luonnos on kuin äkillinen, välähdyksenomainen särö pinnassa, jonka läpi pinnan takainen maailma hetkeksi avautuu ja tulee näkyviin.

Myös eräät televisuaalista välitilaa muodostavat teemat heijastelevat mielestäni läpäisyn tematiikkaa. Roland Barthesin *punctum*-käsite merkitsee yhtäkkiä esiin leimahtavaa, tihentynyttä yksityiskohtaa, jonka kautta valokuvan ilmimerkitykseen avautuu rinnakkaisia tasoja; filosofi Gaston Bachelardin



Kuva 19. Toinen hajautuneessa tilassa piirtämäni luonnos.



Kuva 20. Pinta avautuu yllättävällä tavalla

jäsentelemä tilan poetiikka puhuu syvyydellisistä hetkistä, jotka voivat olla ”leimauksia” tai ”kajahtelua”;⁴⁴⁸ Bachelardin teoksen suomentajan Tarja Roinilan mukaan ”Bachelardin poetiikan fenomenologinen perustapahtuma on silmänräpäys, jossa odottamaton poeettinen kuva ilmestyy yksilölliseen tietoisuuteen”.⁴⁴⁹ ja tutkija Henry Bacon puolestaan on nähnyt Michelangelo Antonionin elokuvailmaisissa omanlaistaan, yhtäältä Bachelardin poeettisuuteen viittaavaa, mutta siitä myös eroavaa, tilan poetiikkaa. Bacon kirjoittaa: ”Antonioni on kertonut, että hänen elokuviensa lähtökohta on usein visuaalinen välähdys, joka paljastaa hänelle jotakin olennaista ympäröivästä maailmasta. Tuo välähdys on visuaalisen maailman tihentymä, täynnä latautunutta merkitystä, jota ei juuri voi sanoin kuvata.”⁴⁵⁰

Deleuzeläisessä kontekstissa tutkija Brian Massumi tuo esiin varautuneiden partikkelien intensiivisen kentän, joka tuottaa potentiaalin salaman leimahdukselle. Salama ei muistuta, edusta tai toisinnu kenttää, vaan huipentaa sen aktivoidessaan kenttään ladatun intensiteetin. Kenttä on olosuhde/edellytys salamalle.⁴⁵¹ Salaman kaltaisuutta ilmaisevat myös deleuzeläiseen tematiikkaan liittyvät kiteytymisen ja läpäisyn aktit⁴⁵².

Kaikki edellä mainitut leimahdukset, silmänräpäykset ja välähdykset viittaavat samaan asiaan kuin välitilallinen luonnostelu: välittymiseen kohti aktuaalisen-virtuaalisen merkityksiä kuhisevaa rajapintaa, elimettömän ruumiin ja moneuden luovuuden tilaa; tasoa ja kenttää, jossa televisuaalinen lavastajuus toteutuu aktiivisena toimijana. Tällöin luonnostelun prosessissa henkilökohtaisuuden ohella myös *televisuaalinen lavastajuus* piirtää, maalaa ja hahmottelee.

7. Kuvallisten tasojen limittyneisyys

Litteää ontologiaa heijasteleva välitilallinen taso tuo asioita toistensa yhteyteen ja sallii sekä loikat tasolta ja taholta toiselle että syvyyssukellukset aina tilanteen niin edellyttäessä. Välitilallinen litteys ilmenee ennen kaikkea filosofisessa merkityksessä, mutta myös konkreettisesti, skriinien eli televisuaalisten kuvapintojen kautta. Kuvapinnan käsitteen myötä syntyy linkki *kuvallisuuden* teemaan.

Arkiympäristöön kiinnitettynä kuvallisuus tuntuu olevan etäällä filosofista ulottuvuuksista. Vaistomaisesti pidämme sitä usein vain sähköisten kuvavaruutujen/näyttöjen, paperiprinttien ja graafisten kuvitusten maailmana. Rutiinimaisen työn raskauttama tv-lavastaja tuskin jaksaa pohtia kuvallisuutta minään muuna kuin rajattuna visuaalisena pintana – väreinä, muotoina ja informaationa. Tällöin visuaalisuus ja kuvallisuus tulevat miellettyksi paljolti samaa asiaa tarkoittavina.

448 Bachelardin teos *Tilan poetiikka* 2003/1957. Sana ”leimaus” Tarja Roinilan esipuheessa sivulla 13; sana ”kajahtelu” sivuilla 42–43, 47.

449 Roinilan esipuhe sivu 15.

450 Bacon 2007.

451 Massumi 2005, xxiv.

452 ks. sivut 133–135

Televisuaalisen välitilan yhteydessä kuvallisuus ilmenee pelkkää ammatillisuutta laajemmassa merkityksessä niin, että se on väistämätön osa tilallisuutta, kuvallisuuden ja tilallisuuden ollessa erottamattomasti kiinnittyneinä toisiinsa. Kuva ei televisuaalisessa välitilallisuudessa ole milloinkaan erillinen kaksikulotteinen elementti. Siihen liittyy aina kääntöpuolen kaksoismerkitys. Kuva ikään kuin päästää tilan itsensä läpi.

Tällainen intensiivinen suhde ja sen sisältämä monikulotteisuus tekee kuvallisuudesta väistämättä useampia aistimustapoja koskettavaa.⁴⁵³ Kääntöpuolien samanaikaisuus vie myös kohti vaikutelmaa *limittyneisyydestä*. Televisuaalisen sfäärin kuvalliset tasot tuntuvat hahmottuvan monikerroksisessa suhteessa toisiinsa, vierekkäin tai osin toistensa takaa, joskus fyysisesti, joskus vain käsitteellisesti. Kuvallisten tasojen moniselitteinen limittyminen keskenään sekä siitä kumpuava rajapintojen epätarkkuus ovat piirteitä, jotka liittävät kuvallisuuden välitilalliseen merkitykseen.

*

Tarkastelen seuraavaksi kuvallisen ja tilallisen toisiinsa punoutuvaa suhdetta esimerkin valossa suunnitteluprosessissa, joka toteutui tehdessäni lavastussuunnittelua tv-ohjelmaan *Sanakirja*⁴⁵⁴

Tapaus *Sanakirja*: Lähtökohtana *Sanakirja*-ohjelmassa oli kielellisyys, mutta hyvin kerroksellisella tavalla. Kieli ja sen tuottamat sanat synnyttävät ulottuvuuden, joka yhtäältä voi tuoda esiin sanaan tai käsitteeseen liittyviä verhoutuneita merkityksiä; ja toisaalta kielen ilmaisut voivat myös laukaista miellelyhtymiä ja tuntemuksia, jotka viittaavat aivan muualle kuin sanan varsinaiseen merkitykseen. Tässä mielessä jo tv-ohjelman sisällön ja tavoitteen henki muistutti televisuaalisen välitilan monitahoisuutta.

Työryhmän kesken kielen suhdetta johonkin laajempaan viitekehykseen ei juurikaan sanallistettu. Sen tyypiset pyrkimykset olivat vaistonvaraisia ja prosessiin näkymättömästi sulautuneita. Silti kielen ja sanojen kiehtova tulkinnallinen potentiaali tuli suunnittelijoiden keskusteluissa esiin. Sanojen ja kielen monimerkityksellisyys⁴⁵⁵ viitoitti lavastuksen pohdintaakin suuntaan, jossa pyrin löytämään keskeistä tavoitetta ilmaisevan yhden, kattavan materiaalin – kevyen elementin,⁴⁵⁶ joka kuin yhdellä silmäyksellä abstrahoi lavastuksellisen rinnakkaismaailman.

453 Ks. mm. Marks 2000, Pallasmaa 1993, Sobchack 1992.

454 Tv-ohjelmasarja *Sanakirja* (Yle 2006) koostui lyhyistä jaksoista, joissa kussakin yksi ohjelmaan kutsuttu vieras kertoi itselleen merkityksellisestä tai muulla tavoin häntä erityisellä tavalla kiinnostavasta sanasta, sen taustoista ja sen herättämistä tuntemuksista ja miellelyhtymistä. Ohjelmassa nähtiin ja kuultiin vain puhuvaa vierasta, kuvan ollessa välillä sen verran laaja, että lavastuskin tuli hyvin esiin. Tv-ohjelmasta tehtiin myös suurielaisempi versio, muodoltaan game show'ta muistuttava *Sanakirja nyt* vuonna 2007. (Ohjelmasarjan tuottaja: *Atro Lahtela*, ohjaaja: *Laura Joutsen*.)

455 Ohjelmakonseptin suunnittelu ja hahmottelu sisälsi mielestäni asenteen, jonka mukaan mitä monitasoisempi ja oudompi sana vieraalla oli mukanaan, sen kiinnostavampaan tv-ohjelmaan oli mahdollisuus.

456 Kevyttä ratkaisua motivoi myös ohjelman budjetillisesti pieni kokoluokka, mikä tässä tapauksessa omasta mielestäni kuitenkin vain kirkasti ja selkeytti lavastuksellista ajattelua.

Etsiessäni kielen käsitteelle rinnakkaista lavastuksellista hahmoa, käännyin vaistonvaraisesti kuvan puoleen. Aloin lähestyä lavastusta niin, että sen näkyvimpänä rakenteena olisivat kuvalliset elementit. Kuvan merkitys olisi juuri sen *sanallistamattomuudessa* ja mahdottomuudessa asettua vain yhteen kontekstiin. Konkreettisesti tasolla ohjelmakonseptin rytmitykseen kuului myös ominaisuus, jonka mukaan me visuaalisen ympäristön tekijät emme saisi tietoa vieraiden mukanaan tuomista sanoista vielä ennakkosuunnitteluvaiheessa⁴⁵⁷, vaan vasta lähempänä ohjelman kuvaushetkeä. Sekin piirre siis puolsi sanan ja kuvan kohdistumattomuutta toisiinsa. Sana ja kuva eläisivät kyllä rinnakkain, mutta eivät toisiaan tarkasti esittäen tai selittäen.

Tämä asetelma johdatti minut tietynlaiseen vapauden tilaan, jossa lavastusta varten valitsemani kuvat voisivat olla mitä tahansa. Niillä ei olisi enää minikäänlaista spesifiä, tapauskohtaista edustamis- tai kuvittamisvelvoitetta. Samalla vapaus merkitsi myös laajentuvaa työkenttää. Tekemistä tulisi olemaan paljon sen etsimisessä, havaitsemisessa ja vaistoamisessa, mitkä kuvat synnyttäisivät ilmaisuksellista jännitettä lavastuksellisen ympäristön ja sanoihin kytkeytyvän tv-esityksen välille. Käsitepari kuvallinen–tilallinen sai siis vielä kolmannen ulottuvuuden: sanallisuuden.

Tällä asenteella ryhdyin etsimään potentiaalisia lavastuskuvia omista kuvaarkistoistani. Käytin omia kuviani yhtäältä siksi, että niihin ei liittynyt minikäänlaisia tekijänoikeuskysymyksiä, toisaalta siksi, että minulla oli niihin jo valmis suhde – läheisyys, emootio tai ymmärrys kuvatun tilanteen merkityksestä. Tuntuma kuviin kiteytyi juuri henkilökohtaisen suhteen kautta.⁴⁵⁸ Henkilökohtainen vaistonvaraisuus olisi tärkeä sensori haravoidessani sopivia kuvia ja pitäessäni lähtökohtana vaistonvaraisuutta sekä niin sanotun selkäydinreaktion varaan heittäytymistä.

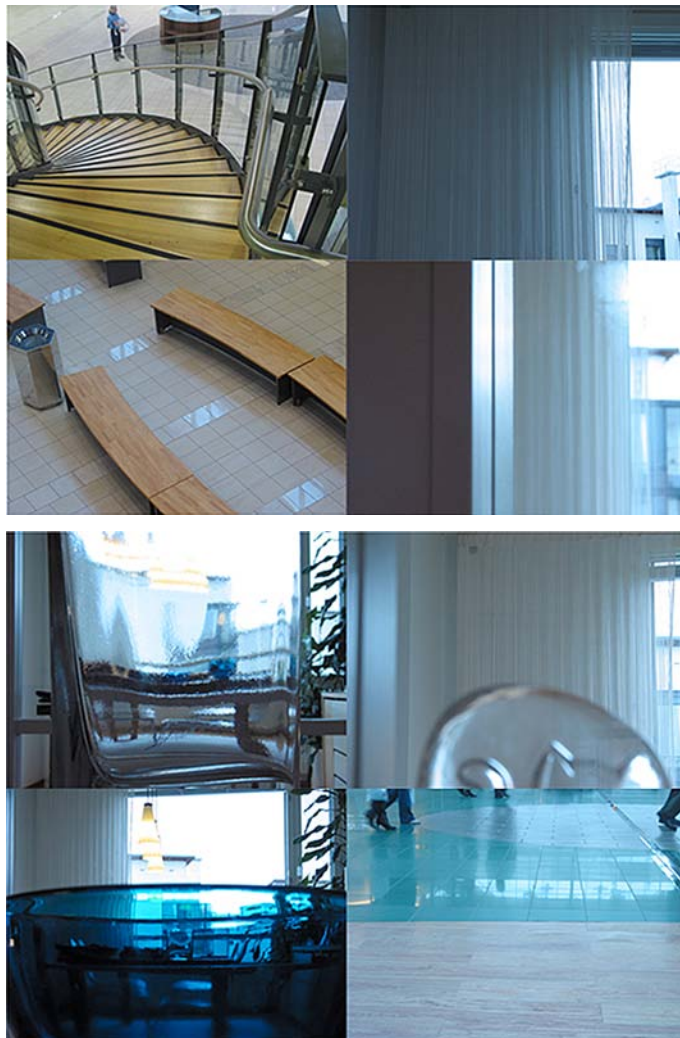
Omista valokuvistani valikoitui ”mahdollisten” kasaan kuvia, joissa ei esiintynyt lainkaan ihmisiä. Ne toivat näkyviin vain objekteja, ei-elollisia kohteita, kuten sahanpurukasan, kasvin lehtiä, ikkunan, jäätä, keittiön kaapin oven, kodin pienesineitä sekä portaat kauppakeskuksessa.

Tein tietokoneellani jo tässä vaiheessa hyvin yksinkertaisen 3D-mallin, jossa oli frontaalinäyttämön muotoa muistuttaen aseteltu mustaan studioon istuva ihmishahmo ja sen taakse kerroksittain muutamia suorakaiteen muotoisia levyjä, jotka esittivät kuvakulisseja. Kulissit olivat toisiinsa nähden hieman läpikuultavia, imitoiden näin mahdollista lavastusmateriaalia – ohutta printtikangasta – jota voisin lopullisessa versiossa käyttää. Tällä tavoin pystyin 3D-mallissa kädenkäänteessä vaihtamaan kulissien pintoihin kuvia ja kokeilemaan nopeassa tahdissa erilaisia visuaalisia yhdistelmiä, kuvien vaikutusta toisiinsa sekä suhdetta miljöön kokonaisuuteen.

Tätä mahdollisuutta käytimmekin ohjaajan kanssa paljon. Istuimme useita kertoja ja monia tunteja tietokoneeni näytön äärellä kokeillen erilaisia vaihtoehtoja ja yhdistelmiä. Jäimme tähän vaiheeseen ennakoitua pidemmäksi aikaa

457 Juuri ennakkosuunnitteluvaiheessa yleensä tehdään varsinaiset lavastukselliset ratkaisut, joita ei juurikaan voi enää lähellä kuvaushetkeä muuttaa; johtuen siitä, että tv-lavastukset ovat useimmiten suuritöisiä ja paljon työaikaa vaativia rakenteita.

458 Vaikka kiteytyminen tässä kohtaa ilmenee hieman eri merkityksessä kuin *läpäisyyn* liittyvänä, on molempiin liittyvässä dynamiikassa nähtävissä myös yhtymäkohtia.



Kuva 21 ja 22. Kuva-aiheita, joihin jo taltioitumisen hetkellä sisältyy ajatus abstraktiosta.



Kuva 23. Lavastukseen liitettyä abstraktio vahvistuu, asemoiden kuva-aiheen jonnekin abstraktin ja esittävän väliin tilaan.

yhtäältä juuri siksi, että kuvien vaihtaminen oli niin nopeaa ja helppoa, ja toisaalta siksi, että näkymien jatkuva vaihtuminen oli erittäin antoisaa ja puoleensavetävää. Visiot ja maailmat vaihtuivat nappia painamalla, tuosta vain. Siksi lopullinen valintakin kesti tavallista pidempään.

Omien kuvieni maailma alkoi jossain kohtaa tuntua kuitenkin liian konkreettiselta, esittävältä, objektiiviselta ja yksiulotteiselta. Etsin vielä jotain toisenlaista lähestymistapaa. Tiettyjen ikkuna-aiheisten kuvien kautta päädyimme ajatukseen *heijastuksesta*. Erilaiset heijastukset ja reflektiot, valon leikki pinoilla sekä näkymien vääristyminen pintojen suodattamina veivät mielikuvaa kohti kerroksellisuutta, jossa visuaaliset aihiot hahmottuvat rinnakkain tai toisiinsa limittyneinä. Tässä kohtaa prosessia otin jonkin verran myös uusia valokuvia, pyrkien lisäämään sellaista visuaalista materiaalia, jossa näkyisi valon heijastuksia suhteessa vaihteleviin struktuureihin. Idea kuvan sisäisestä heijastavuudesta ja sen kietoutumisesta toisten kuvien heijastavuuteen loksautti ratkaisun lopulta paikoilleen.

Vanhon ja uusien valokuvien avulla tehdyt mallikokeilut toivat esiin kuitenkin sen, että jos malli koostui pelkistä kuvattujen pintojen heijastuksista ja kiilloista, sai se studioympäristön vaikuttamaan liiankin abstraktilta ja samalla liian neutraalilta. Pelkäsi abstraktioksi muuttunut valollinen reflektio alkoi näyttäytyä itsetarkoituksellisen dekoratiiviselta tai esteettiseltä pinnalta. Äärimmäisenä abstraktiona syvyydellisyyteen pyrkivä elementti muuttuikin tällöin vastakohdakseen, pelkäsi tyylieliksi kaksiulotteiseksi levyksi.

Siksi tavoitteekseni tuli sekoittaa käsitteellistä ja realistista tietystä suhteesta niin, että selkeästi esittävätkin kuva-aiheet oli etäännytetty aina jonkinlaisen välimatkan päähän alkuperäisestä yhteydestään. Tällä ajatuksella pystyin ope-roimaan niin kuvan sisäisesti kuin kuvien välisestikin.

Abstraktin ja esittävän välimaasto toimi siis *Sanakirjan* lavastuksessa limittyneisyyden liikkeellepanevana voimana. Työstämämme teema liittyi myös laajempaan merkitykseen, josta tv-ohjelman tekohetkellä en ollut vielä teoreettisella tasolla tietoinen, kokemuksellisella kylläkin.

Lavastusmateriaalinen limittyneisyys muistuttaa tilakokemusta televisuaalisten skriinien äärellä ja viittaa välitilallisuuden filosofista lähtökohtaa muodostaviin käsitteisiin, kuten samanaikaisuuteen, intermediaalisuuteen, kääntävyyteen ja moneuteen. Ne heijastelevat myös mediatutkimuksen kautta esiin tullutta hypermediaalisuuden⁴⁵⁹ ideaa, jonka näkyvänä konkreettisenä esimerkkinä/detaljina voidaan pitää nykyteknologisilla skriineillä yhtäaikaan avautuvia elementtejä: tekstiä, videota ja ääntä. Pyrkimys samanaikaisuuteen on sekoittunut jokapäiväisen elämämme käytäntöihin kuin huomaamatta. Käyttö- ja tapakulttuuriin liittyvä skriinisuhteiden simultaanisuus ja päällekkäisyys luovat vaikutelmaa kompleksisesta, ristiriitaisesta katsomisesta, joka suuntautuu yhtäaikaan sekä skriinin pintaan että sen läpi.⁴⁶⁰ Arjen rutiineissa tämä saattaa näkyä niin, että asioita toimitetaan selaillen samalla älypuheli-

459 Bolter & Grusin 2000, 3–15; 31–44.

460 Ks. emt., 41. (Bolter ja Grusin viittaavat Richard Lanham'in teokseen *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago: University of Chicago Press. 1993, s. 3–28, 31–52.)

men näyttöä tai useita skriinejä käytetään rinnakkain. Rinnakkaisten skriini-
 en ja keskenään limittyvien kuvien käyttökokemus on niiden fyysisestä erilli-
 syydestä huolimatta päällekkäinen/samanaikainen/hypermediaalinen. Syntyy
 vaikutelma, että kuvien takaa on ilmestymäisillään kuvia, joiden takaa on il-
 mestymäisillään kuvia.

Kuvallisen limittyneisyyden idea linkittyy televisuaaliseen sfääriin, kun ku-
 vat ja kuvastot liittävät yhteen eri osapuolia niin, että kuvien rinnastumisen ja
 kerrostuneisuuden kautta avautuu loputtomasti vaihtuvia suuntia ja tasoja.
 Tuo monikerroksinen avautuminen on televisuaalisen lavastajuuden kenttää,
 joka versioi, käsittelee, monistaa, kierrättää ja uudelleentulkitsee lukematto-
 mia kuvallisuuksia. Tässä limittyneessä media-koneessa televisuaalinen lavasta-
 ja/televisuaalinen lavastajuus voi muokata kuvaa, mutta yhtälailla kuvakin voi
 muokata lavastajaa/lavastajuutta. Sitä mielestäni *Sanakirjan* kuvallinen lavas-
 tus perimmältään ilmensi.

*

Jokaisesta kosketuksesta kuvaan jää jonkinlainen jälki, vaikka sitten pieni ja
 tuskin havaittava. Kun oman suunnitteluprosessini aikana silmiäni editse vyö-
 ryi kuvien virta, tunsin, että kuvat jäivät silti jollain tavalla minuun, vaikka en
 niitä aina suoraan hyödyntänytkään. Saatoin myös käyttää tiettyä kuvallista
 aihiota niin, että se muuntui lopulta täysin tunnistamattomaksi ja lähtökoh-
 dastaan poikkeavaksi. Yhteys lähtökohtaan oli silti vielä mukana, ei välttämät-
 tä selkeästi tunnistettavana, mutta prosessiin punoutuneena ja linkittyneenä,
 samalla tavoin kuin itiön näkymätön side sienirihmaston, josta se tuulen vie-
 mänä aloitti sattumanvaraisen leijailunsa.⁴⁶¹

Deleuzeläisen kristallin tahoisuuskin viittaa mielestäni tähän: lähtökohdas-
 taan pitkälle toiseen suntaan edennyt ja muuttunut prosessi pitää sisällään
 kaikkien edeltäneiden vaiheiden vaikutuksen, ikäänkuin potentiaalisen si-
 säänpääsyn kaikkiin koostumisprosessin hetkiin ja ilmentymiin. Se merkitsee
 samalla sitä, että kuvan työstö ei oikeastaan koskaan lopu. Toki tietyt fyysiset
 vaiheet rajallisiksi käsitetyissä ja sovituiissa olomuodoissaan tuntuvat alkavan
 ja päättyvän. Lavastusrakennelma ja tv-ohjelman esitys valmistuu, tv-ohjelma
 katsotaan ja sen loputtua ohjelma vaihtuu toiseksi. Silti, televisuaalisessa väli-
 tilallisuudessa, kuvan molekulaarinen liike ei katkea. Se voi hidastua ja vaihtaa
 tasoa tai suuntaa, mutta liike itsessään jatkuu.

Siksi kuvallinen, kertautuva limittyneisyys koskettaa televisuaalista lavasta-
 juutta. Yksi kosketus johtaa toiseen, joka taas johtaa seuraavaan, ja niin edel-
 leen. Lavastajuus operoi tätä ominaisuutta hyödyntäen ja ilmaisten. Kosketus
 kuvaan on kosketusta kaikkiin kuviin. Tässä piilee yksittäisen lavastajan mah-
 dollisuus ”nähdä” pidemmälle, saada kokemuksia laajemmalta alueelta kuin
 vain sisäiseen minuuteensa liittyen.

8. Laskostuva ja läpäistyvä lavastajuus

Välitilallinen taso – deleuzeläiseen kontekstiin viitaten – laskostuu ikään kuin itsensä päälle.⁴⁶² Mediasfäärissä moneus poimuttuu ja sen eri ilmenemismuodot hahmottuvat huokoisina synnyttäen epäterävyksiä reuna-alueille ja rajapinnoille. Muodon läpi näkyy tai kuultaa aina toinen muoto.

Omaan kokemushistoriaani tv-lavastajana on lähtökohtaisesti kuulunut tuntemus henkilökohtaisen ilmaisun ja minuutta laajemman tason yhteenpunoitumisesta. Miellän monet suunnitteluprosessin vaiheet laskostuvina ja poimuttuvina, kuten aiemmin esiin tulleessa episodissa, jossa kaupungilla kävellessäni havainnoin ympäristöä samaan aikaan sekä silmilläni että kameran etsimen läpi. Simultaanisesti toteutuvassa kuvaustilanteessa suunnittelijan katse muodosti kameran katseen kanssa laskoksen, jonka taitteiden kohtaamispisteessä erilaiset näkemistävät asettuivat hetkeksi samaan pisteeseen, etääntyen kohta taas toisistaan.

Laskostumista voi tapahtua myös ideointihetkellä sulkiessani silmäni ja humahtaessani mielikuvien, muistumien ja tuntemusten virtaan, jossa kuvallisten sekä tilallisten kokemusten molekyylit ja partikkelit asettuvat vaihtuviin muodostelmiin. Tällöin mieleeni juolahtaneet visiot ovat enemmän kuin kuvia. Ne kurottuvat aistisuuden puolelle. Joskus voin jopa haistaa tai maistaa ajatuksissani.

Aistisuuden ja emotioiden mukaantulo vahvistaa laskoksessa aktivoituvan, oivallukseksi herkistyneen kiteytymän tuottaman läpäisyn mahdollisuutta. Henkilökohtaisten tuntemusten myötä läpäisy voi avautua kohti toisia tasoja, läpäisyn aktivoitessa uusia kytkentöjä ja virtaavuuksien solmukohtia. Tällöin myös verhotut ja piilotetut asiat, asiayhteydet tai tunnelmat saattavat tulla yllättäen esiin tai päinvastoin, aina näkyväksi oletettu saattaa hävitä näkyvistä. Molemmat, sekä kokemuksellinen henkilökohtaisuuteni että tason pinnalla liikkuva televisuaalinen lavastajuus osallistuvat välitilallisen laskostumisen prosessiin.

*

Laskostumiseen ja läpäisyyn televisuaalisessa lavastajuudessa voi liittyä vahvoja ja pakahduttavia emotioita, mutta yhtä hyvin tunteet ja tuntemukset voivat ilmetä myös hyvin pienieleisinä ja lähes huomaamattomina. Esimerkkinä pienieleisyydestä on usein suunnitteluprosessin alkuun sijoittuva hetki, jossa televisuaalisen lavastajan mieli alkaa vähitellen hakeutua kohti aiheen maailmaa. Siihen vaiheeseen kuuluu monilla erilaisilla tasoilla hapuilevia ja vasta hahmottumassa olevia mielle yhtymiä.

Kun tällaisen vaiheen aikana selailin nettiä, lehtiä tai kirjoja siirtyillen erilaisten kuvien (liikkuvien sekä paikallaan pysyvien) laukaisemien assosiaatioiden ja tuntemusten kautta tasolta toiselle, asetuin ensimmäiseen laskostuvaan hetkeen, joka ei vielä ollut kiteytyneessä vaiheessa. Liityin tällöin virtaukseen,

462 Viitataan tällä Roberto Espositon sitaattiin (sivulla 129): ”Deleuzelle – immanenssi ei ole muuta kuin olemisen laskostumista itsensä päälle, sen taipumista tulemiseen.” (Esposito 2012, 18. Oma käännös.)

joka kattoi koko tason kohdentumatta vielä kunnolla mihinkään, ei myöskään henkilökohtaisiin tuntemuksiini. Se oli päämäärätöntä kuljeskelua ja selailua.

Selailun idea konkretisoituu esimerkiksi television kaukosäätimen käytössä. Kaukosäätimen mahdollistama ”kanavapujottelu” toistaa liikettä, joka useimmiten tapahtuu näennäisesti yhtenäisessä televisuaalisessa ympäristössä, saman tyyppisten liikkuvien kuvien ja ohjelmistojen äärellä. Laskostumisen kannalta ei kaukosäätimen käytössä olennaista olekaan uusien näkymien tai ”ikkunoiden” avautuminen, vaan televisuaalisen tason *toisteisuuden* esiin tuleminen. Kanavien selaaminen on toisteisesti poimuttuvaa. Se tuottaa rytmistä kenttää, joka kokonaisuuden näkökulmasta virittyy heterogeenisesti, mutta joka samalla ilmentää myös sellaista rytmiikkaa, jossa toisto on edellytys poikkeamille. Poikkeamia ovat kanavanvaihdon lyhyet hetket. Varsinainen päätös ja syy vaihtaa kanavaa voi toki perustua mihin tahansa, mutta ajateltuna puhtaasti eleenä toisteisuuden laajuudessa, heijastelee kanavan vaihtamisen hetki samantyyppistä toisteisuudesta erottuvaa ja purkautuvaa intensiteettiä kuin läpäisyn hetkeä aktivoivat tihentymät. Vaikka kanavapujottelu yleensä assosioituukin laiskaan kuvaruudun tuijotteluun, ”sohvaperunamaisuuteen”, ilmaisee kanavanvaihdon poikkeava ele laskostumisen prosessissa myös voimaa. Tällöin voimaa on aktivoimassa koko rytminen kenttä ja sen tuottamat suhteet; välitilallisen tason toisteinen ja joustava litteys yhtäläillä kuin sen alueella ilmenevät poikkeamatkin.⁴⁶³

Rytmin käsite avaa vertauskohdan toiseen kenttään – musiikkiin –, jossa myös voi nähdä laskostumisen dynamiikkaa. Musiikki on ilmaisua, jonka varsinaista hahmoa on vaikea paikallistaa tai selittää. Se koetaan paljolti erilaisten tunteiden, tuntemusten ja aistimusten kautta. Vaikka musiikin varsinaiseen toteuttamiseen ja äänen fysikaalisuuteen liittyy paljon konkreettisia sekä materiaalisia elementtejä, korostuu sen kokemisessa aineettomuus. Musiikin voi siksi ajatella olevan jotain, mitä ei pääse käsin koskettamaan.⁴⁶⁴

Televisuaalisen lavastajuuden tavoin myös musiikillinen kokemus heiluu kahden vaiheilla. Se liikkuu ja järjestyy vaihtuviin muodostelmiin ja leviää monikollisten tasosuhteiden kautta. Tällöin musiikkikin laskostuu koko tasopinnan laveudella, ja tasoon saa kosketuksen henkilökohtaisen emootion kautta. Kosketus kiteytyy kohdassa ja pisteessä, jossa musiikin synnyttämä tunne avaa raon ja läpäisyn kohti jaettua kokemusta.

Laskostuminen toteutuu televisuaalisen lavastajuuden kannalta kaksijakoisesti: yhtäältä selailevassa vaeltelussa, jossa yksittäiset sisällöt tai muodot eivät ole niinkään merkityksellisiä kuin toisteisuus itsessään, toisaalta laskoksen läpäisyyn kytkeytyvässä emotionaalisessa tai aistimuksellisessa henkilökoh-

463 Sihvosen mukaan toiston akti tuottaa laskostumiseen tarvittavaa *voimaa*, josta samalla syntyy toisteisuuden *rytmi* (Sihvonen 2013, 109).

464 Tähän liittyen Maiju Loukola puhuu *kokemuksen konkretiasta*, jolloin kokemus voi olla konkreettinen, vaikka asia tai väline, jonka kautta se (esimerkiksi projisoitu kuva) ilmenee ja toteutuu ruumillisen aistimisen kannalta aineettoman oloisesti (Loukola 2014, 26). Loukolan mukaan (monitieteisen tutkimuksen kontekstissa sosiologi Turo-Kimmo Lehtosen viitaten) ”materiaalisuutta tulee tarkastella ’suhdeterminä’ – ei absoluuttisen valmiina, pysyvänä ja muuttumattomana, ei myöskään absoluuttisen kosketeltavana tai absoluuttisiin elementteihin tukeutuvana”. Loukolan lähde: Turo-Kimmo Lehtonen (2008). *Aineellinen yhteisö*. Helsinki: Tutkijaliitto. (s. 28.)

taisuudessa. Vaikka henkilökohtaisuus kohdistuiskin yksittäiseen teokseen tai katsojuuden/kokijuuden hetkeen, ylittää välitilallisen tason kokonaisuus detaljin. Kääntövyöden prosessissa voi tilanne muotoutua myös niin, että tunteet tulevat esiin, *koska* ne kytkeytyvät laajempaan tasoon. Oman kokemukseni mukaan siitä tuntuukin olevan kyse esimerkiksi silloin, kun liikutun esityksen tai tapahtuman äärellä. Koen usein, että liikutukseni kytkeytyy minuuttani laajempaan yhteyteen. Ikään kuin en kokisi tunteita vain itsenäni, vaan esimerkiksi *nuoruutena, aikakautena* tai *ihmisyytenä*.

Samanlaiseen laajennettuun ja abstrahoituun emootioon viittaa myös kollektiivisten mediatapahtumien latautuneisuus. Katsojana en välttämättä koe seuraavani urheilukisojen yksittäisiä kilpailutilanteita; pikemminkin olen osallisena tapahtumisen atmosfäärissä. Oleilen kisojen liepeillä ja käyskentelen tilanteen tunnelmassa. Tällöin tunnelma laskostuu minuuteen ja minuus tunnelmaan.

*

Laskostumisen ja läpäisyn tapahtumaa ilmaisee ja konkretisoi myös jo aiemmin esiin tullut kasaan rypistetyn paperiarkin olemus, sen monitahoisuus, kompleksisuus sekä laskostuvien taitteiden osittainen piiloutuneisuus. Lisäisin paperimytyn jäsentymiseen vielä yhden liikesarjan, jossa jo kertaalleen rypistetty paperi avautuu uudelleen – rypistyäkseen välittömästi uudelleen. Liike jatkuu: avautuu ja rypistyy, avautuu ja rypistyy. Jatkuessaan se toistuu ja toistuksessaan muuttuu; jokaisessa avautumisen ja sitä seuraavan rypistymisen eleessä syntyy yhä uusia ryppyjä, poimuja, taitoksia ja laskoksia.

Tutkimukseni esiin tuomassa välitilallisuudessa televisuaalisen lavastajuuden voi nähdä aktivoituvan vuoroin rypistyvää ja vuoroin aukeavaa paperimyttyä muistuttavassa rytmissä, jossa yksittäisellä sisällöllä ei ole yhtä ratkaisevaa merkitystä kuin itse eleellä, laskostuvalla toistolla. Tällä tavoin liikkuva, elävä ja hengittävä kenttä – välitila – on televisuaalisen lavastajuuden kannalta keskeinen.

Yksittäisellä lavastussuunnittelijalla on ainutlaatuinen mahdollisuus koskettaa televisuaalisen välitilan ja välitilallisen tason laskoksia. Siitä kosketuksesta käsin voi avautua kontakti minuutta laajempaan yhteyteen, televisuaaliseen lavastajuuteen ja satelliitin kiertorataa muistuttavaan näköalapaikkaan.



Johtopäätöksiä

Vastasiko tutkimukseni kysymyksiinsä? Löysinkö televisuaaliselle välitilalle, minuuden, skriinien ja maailman väliselle suhteelle tai televisuaalisen lavastajuuden käsitteelle perusteluita, taustaa tai todellista merkitystä?

Vastausten saamisen arvioiminen ei ole yksiselitteistä. Tutkimukseni filosofiset viitepisteet heijastelevat paikalleenasettumattomuutta ja sitoutumattomuutta, eivät negatiivisena, vaan lähtökohtaisena asenteena, jonka mukaan asiat saattavat olla epäeksakteja, mutta avoimia, sallivia ja keskustelevia. Viitataan tällä moniin esiin tullessiin paradoksaalisuuksiin, usein vastakohtaisina pidettyjen osapuolten yhtäikaiseen ilmenemiseen, kuten käsitteisiin subjektiivinen ja objektiivinen tai haptinen ja optinen. Vastakkaisuudet eivät tässä yhteydessä sulje toisiaan pois; päinvastoin, toteutuakseen ne edellyttävät toisensa. Tällöin ei erotu tarkkarajaisia ”omia tontteja”, joiden vaikutuspiirissä asiat ja ilmiöt olisivat aina yksityiskohtaisia tai selväpiirteisiä.

Omasta mielestäni vastausten saaminen on mahdollista niillä ehdoilla ja siinä merkityksessä, jotka toin esiin johdannossa: mikäli tarkastelen ja arvioin aihettani – televisuaalista välitilaa ja televisuaalista lavastajuutta – yhtäältä oman kokemusmaailmani, toisaalta valitsemani ja rajaamani teoreettisen/filosofisen kehyksen läpi; hyväksyen samalla luotaimen/tähystin-pään kaltaisen toimintatavan, jossa tunnustelen, tähystelen, kokeilen ja etsin käsitteitä, jotka pystyisivät ilmaisemaan välitilallisuuden erilaisia ilmentymiä. Jossain mielessä voisi sanoa, että toteutin eräänlaisen ajatuskokeen, tähystin-pää-testin, jonka tarkoituksena ei ollut kuvata mitään fyysisessä maailmassa ilmenevää, mutta samanaikaisesti ja saman asian toisena puolena – välitilallisen hengen mukaisesti – ammatillisen ympäristön kautta suodattunut omakohtainen kokemuksellisuus tuotti tutkimusprosessiin hetkiä, tunteita ja oivalluksia, jotka mielellän hyvinkin todeksi. Tämän näen olevan lähellä delezueläisten käsitteiden teemoja, kuten esimerkiksi aktuaalisen ja virtuaalisen välistä suhdetta. Siksi koen yhtenä vastauksena olevan sen, että esiin nostamieni filosofisten käsitteiden ja henkilökohtaisten tv-lavastajakokemusteni välille voi sanoa syntyneen yhteyksiä ja vastaavuussuhteita.

Tutkimukseni tuottamat vastaukset ilmenevät yksiselitteisen tarkkuuden sijaan – todellakin – horisontteina, laajempina näkyminä. Niitä vasten olen havainnoinut nykyihmisen ja teknologian välistä väistämätöntä kytköstä sekä televisuaalista lavastajaa ja televisuaalista lavastajuutta tuon kytköksen synnyttämässä maailmassa. Horisonttien merkitys on ollut erityisesti siinä, että ne ovat mahdollistaneet useampia tarkastelusuuntia samaan kohteeseen samanaikaisesti. Ne ovat mahdollistaneet pysymisen avoimena ja joustavana vaihteleville ja tutkimusalueiden rajoja ylitteleville tulokulmille.

Horisontin idea on omassa ajattelussani aktivoinut erityisesti käsitteenmuodostusta, mikä on ollut tutkimukselleni keskeistä. Lähtökohtanani on ollut erilaisia tilallisia suhteita ilmaisevien käsitteiden välinen dialogi tai jopa

törmääminen tavalla, joka voi muodostaa uusia avauksia ajattelulle. Siksi deleuzeläisen, posthumanistisen ja fenomenologisen käsitteistön liittäminen tv-lavastajan ammatilliseen maailmaan on ollut haastava, mutta parhaimmillaan luova prosessi. Luovuusaspektin vuoksi käsitteiden työstäminen onkin ollut itselleni myös ilmaisullinen keino, ikään kuin tutkimuksellinen ja taiteellinen projekti. Se on ollut maailman luomista käsitteiden kautta.

Käsitteet ovat toimineet moniulotteisina työkaluina. Kyse on sekä käsitteiden merkityksistä että myös niihin liittyvän muodostusprosessin ja ajattelun dynamiikasta. Viitataan tällä samanaikaiseen kaksisuuntaisuuteen, jossa yhtäältä käytän muilta tutkimusalueilta peräisin olevia käsitteitä, ja toisaalta pyrin tuottamaan niille uudenlaisia merkityksiä ja yhteyksiä. Kyse on siis viime kädessä tutkimuksesta, joka toteutuessaan samalla luo käsitteitä, joilla tutkimusta tehdään. Tutkimusprosessin eri vaiheet ja tilanteet muokkaavat käsitteistöä, jolla tutkimuksen tekijä operoi. Tällöin voi sanoa, että prosessi itsessään on keskeisin tutkimuksellinen menetelmä. Mielestäni televisuaalinen välitila ja televisuaalinen lavastajuus ovat saaneet merkityksensä erityisesti reflektoidessaan tutkimusprosessini myötä syntyneitä käsiteteoreettisia asetelmia.

Tutkimukseni rinnakkaisilla tasoilla, käsiteteoreettisella tarkastelulla sekä televisuaaliseen lavastajailmaisuuksiin liittyvällä kokemuksellisuudella on ollut mahdollisuus ruokkia ja hedelmöittää toisiaan, ja saavuttaa aika ajoin näkökulma, jota muuten ei olisi olemassa. Tätä pidän pohjana ajatukselle, että yksi keskeinen vastaus kaikkiin tutkimuskysymyksiini on: televisuaalisen välitilan ja lavastajuuden jäsentely pyrkii kuvaamaan ja ilmaisemaan nykyteknologian skriinien muuttamaa havainto- ja kokemussuhdetta maailmaan.

*

Esitin johdannossa *Kisastudio*-tapauksen herättämän kysymyksen: kuka televisuaalisessa välitilassa lopulta on kokija ja kuka tekijä?

Tutkimukseni viittaa moneus-teeman keskeisyydestä huolimatta siihen, että kokijana ja tekijänä voi edelleen olla subjektiivisena koettu minuus, mutta samanaikaisesti myös laajempi taso, joka aktivoituu minuuden ja muun maailman rajapinnasta/välimaastosta käsin. Siihen välitilallisuus tutkimuksessani erityisesti viittaa.

Välitilallisuus liittyy myös siihen, että ihminen ei ole kaiken mitta. Tällöin mediatila itsessään voi vaikuttaa jonkinlaiselta ”oliolta”, entiteetiltä, joka toimii itsenäisesti ilman ihmisen liikkeellepanevaa voimaa tai väliintuloa. Vaikka tämänpäivän tekonologia pystyykin jo rakentamaan tekoälyä ja esineiden ja koneiden itsenäinen toimijuus on aluillaan, on mediatilan oliomaisuuden tai itsenäisyyden suhteen kuitenkin oltava tarkkana, ettei sortuisi ylilyönteihin, kuten liialliseen mystifointiin, utopian tai dystopian suuntaan kurottaviin näkemyksiin. Paljolti siksi olen pyrkinyt punomaan – ja myös rajaamaan – tutkimukseni teoreettisen ytimen deleuzeläisten ja posthumanisten teemojen varaan. Ne mielestäni välttävät ylilyönnit antaessaan ei-ihmiskeskeisyydelle tilaa, säilyttäen samalla silti kontaktin ihmisen subjektiivisuuteen. Samanaikaisuus on tällöin avointa ja joustavaa, mutta silti dynaamista.

Jälkikäteen voin sanoa, että ehdottomasti haastavinta on ollut hyväksyä välitilallisuus myös itse tutkimustekstin tuottamisessa ja työstämisessä. Akateemisen kirjoittamisen johdonmukaisuus on ollut koetuksella, kun olen pyrkinyt olemaan uskollinen aiheelleni; ilmaisemaan sanallisesti sellaista, joka ei sanalistamiseen helposti taivu. Vaarana on ollut sitoutumattomuudesta helposti muodostuva liiallinen relativistisuus ja neutraalius. Kun asiat ilmenevät anonyymissä välitilassa ilman selkeää ja jäntevää kiinnittymistä mihinkään, on vaikeaa kertoa asiasta ilman, ettei lankeaisi loputtomaan toisteiseen kehään: väli syntyy välistä, joka syntyy välistä, ja niin edelleen – loputtomasti.

Ulospääsyn kehästä tarjosi kuitenkin oman osallisuuteni oivaltaminen. Pääsin maaliin sillä ajatuksella, että olen yksi osa monenkeskistä käsitteellistävää, kommunikoivaa ja ilmaisevaa tilallista prosessia. Olen siis puhunut myös jonkin *toisen* suulla.

*

Neljäntenä tutkimuskysymyksenäni oli: miksi välitilallisuus on olennainen teema sekä mediasfäärin että televisuaalisen lavastajuuden kokemuksessa? Toisin sanoen, mitä merkitystä televisuaalisen välitilan pohtimisella tutkimukseni käsitteistön valossa viime kädessä on?

Ensisijainen merkitys on mielestäni siinä, että televisuaalista lavastussuunnittelua ylipäänsä *ajatellaan* filosofisessa mielessä, koska oman ammattikulttuurini käytännöissä sen tyyppinen keskustelu on ollut vähäistä. Mielestäni televisuaaliseen lavastusilmaisuun liittyvän tekijyyden kautta on mahdollista nostaa esiin jotain hyvin olennaista skriinisuhteen välittävyydestä ja siihen liittyvästä filosofiasta, joka koskee sijainteja sekä (väli)tilallista liikettä ja intensiteettiä. Se miten mediaskriinien vaikutuspiiri koetaan ja käsitetään, heijastelee maailmasuhteisiin linkittyviä kysymyksiä laajemminkin.

Erittäin merkityksellisenä näen myös sen, että televisuaalisen välitilallisuuden kautta voidaan suhtautua kriittisesti ihmiskeskeisen kulttuurin itsestäänselvytyenä pidettyyn dominanssiin ja sen sisäänsulkeutuvuuteen. Televisuaalinen välitila avaa mielestäni sitä tarkoitusta varten vaihtoehtoisia tulokulmia: yhtäältä välitilallisuuden posthumanistiset piirteet siirtävät huomiopisteen kauemmaksi ihmisen ”sielusta”, ja toisaalta välitilallisuuteen lähtökohtaisesti kuuluva moniulotteisuus/moniselitteisyys kasvattaa mahdollisuutta hyväksyä maailman ilmenemisen paradoksaalisuus, ja ajatella sitä jopa luovana voimana.

*

Filosofisen tarkastelun lisäksi tutkimukseni teemoilla on mahdollisuus aktiivoida pohdintaa siitä, voisiko televisuaalisen välitilan ja televisuaalisen lavastajuuden ideoissa olla jotain, mikä voisi siirtyä myös praktisiin käytäntöihin.

Praktista yhteyttä pystyy mielestäni tarkastelemaan tutkimukseni teemojen kautta tavalla, jota toteutin *Horisontti 3:ssa*. Puhtaasti ammatillisessa mielessä televisuaalisen välitilan ja televisuaalisen lavastajuuden voi ajatella merkitsevän sitä, että kaikki mediatilassa ilmenevä ja esille nouseva on mahdollista käyttö-materiaalia suunnittelun tarpeisiin. Ne ovat asioita ja ilmiöitä, joita televisuaalinen lavastajuus yksittäisen lavastajan kautta voi hyödyntää ja ilmaista. Vaikka

johdannossa mainittu *Kisastudio*-esimerkki kuvaa suhteellisen yksinkertaista tilannetta, jossa visuaalista olemusta koskeva toive välitettiin ja toteutettiin matkan päästä, voi sen silti nähdä viittaavan myös televisuaaliseen tekijyyteen, joka tapahtuu etäläsnäolo-suhteessa. Tilanne tuo näkyviin televisuaalisen välitilan ja lavastajuuden keskeisen vireen, jossa tekijyys voi toteutua monessa positiossa yhtäikaa, eikä televisuaalinen lavastus tällöin kiinnity pelkästään tv-lavastajan tekijyyteen tai minuuteen.

Tämä avaa kiinnostavan uuden mahdollisuuden sekä henkilökohtaisuuden että moneuden kannalta. Minuuden ja toiseuden suhteen uudelleenarvioiminen voi tuottaa sekä vaihtoehtoisia merkityksiä synnyttäviä mediaan kytkeytymisen tapoja että myös vaihtoehtoisia ammattipraktisia käytäntöjä. Suhde mediatilaan muotoutuisi tällöin niin, että *kytkeytyminen välitilalliseen tasoon* olisi ensisijaista. Silloin esimerkiksi tv-lavastusta tai mitä tahansa muuta televisuaalista ilmiötä olisi mahdollista säätää ja muokata mistä käsin tahansa. Muokaus tapahtuisi sellaisen ammatillisen vuoropuhelun kautta, joka jännittyisi koko mediasfääriin alueelle.

Asetelma ei sinänsä ole uusi. Etätyö ja monenlaiset etäläsnäoloon liittyvät käytännöt ovat jo arkipäivää. Tutkimukseni tuottaa silti mielestäni sellaista tematiikkaa, jonka kautta on mahdollisuus nähdä yksittäisyyden ja persoonakeskeisyyden merkitykset prosessissa toisin. Itse näen minuuden häviämisen pelkoa voimaakkaampana sen mahdollisuuden, että minuus voi asemoitua tilallisiin suhteisiin muuntuvilla tavoilla. Se merkitsee, että luovien prosessien kannalta juuri henkilökohtaisuuden kautta välitilalliseen tasoon kytkeytymisen tihentymät voisivat *vahvistaa* minuuden osallisuuden merkitystä. Vahvistaminen ei tällöin heijastele niinkään identiteettiä kuin kokonaisuuden jakamista. Kun henkilökohtaisuus kytkeytyy tasoon, synnyttää se vastavuoroisen suhteen. Henkilökohtaisuuden kautta välittyä tason aktivoimaa liikettä molempiin/kaikkiin suuntiin. Merkityksellisintä ei tässä välitilallisessa asetelmasa ole identiteetiksi mielletty rajaus, vaan välitystehtävä itse. Tällöin minuuden havainnoijuus- ja toimijuuskenttä voi dialogisen luonteensa kautta laajentua kohti televisuaalista lavastajuutta.

Kiinnostavaa onkin leikkiä ajatuksilla siitä, minkälaisia ilmenemismuotoja televisuaalinen lavastajuus voisi käytännössä tuottaa. Sen voisi esimerkiksi nähdä olevan mukana muotoilemassa ja säätelemässä mediatilassa esiin tulevien tapahtumien intensiteettiä ja atmosfääriä televisuaalisen lavastajan ammattitaitoon kuuluvalla tila- ja mediasensitiivisyydellä sekä audiovisuaalisten kokonaisuuksien tajulla varustettuna. Se voisi olla mukana muotoilemassa mediatilaa samalla, kun se tulee itse muotoilluksi.

Tällainen toiminta tuo myös esiin keskeisen kysymyksen terminologiasta. Tarvitaanko enää ammattikunnan perintöä heijastelevaa käsitettä *lavastaja*? Onko enää kyse lavastamisesta? Edellä kuvaamani televisuaalisen lavastajuuden ilmaisumuodot voisivat viitata enemmänkin kokonaisvaltaiseen immateriaaliseen muotoiluun ja designiin kuin lavastamiseen.

*

Lopuksi: Televisuaalisen välitilan ja televisuaalisen lavastajuuden ydin liittyy kosketukseen, jonka kautta tason yhdestä pisteestä käsin on mahdollista ulottua kaikkiin muihin tasolla sijaitseviin pisteisiin ja tahoihin. Viime kädessä kyse on välittävyydestä/välittyvyydestä, joka kuuluu kaikkiin skriinisuhteisiin, mutta yhtä lailla kaikkiin välitulallisiin ilmenemismuotoihin, ei pelkästään ihmiskeskeiseen kulttuuriin ja sen synnyttämiin äärimmäisiin visioihin, utopiaan tai dystopiaan. Niin Nokia-konsernin edesmenneen sloganin *connecting people* eteemme maalaama ideaali globaalista harmoniasta kuin *Matrix*-elokuvien kauhuskenaario minuuden totaalisesta katoamisesta virtuaalisen koneiston syövereihin ovat ihmisen toiveiden tai pelkojen peilautumista televisuaalisiin sisältöihin. Käsitteet televisuaalinen välitila ja televisuaalinen lavastajuus asettuvat siihen nähden toisenlaiseen havaintokulmaan. Ne käyvät vuoropuhelua koko mediasfäärin kanssa; myös ei-inhimillisten, materiaalisten ja objektiivisten osapuolten. Laajin mahdollinen dialoginen kenttä edellyttää suhteiden pysymistä avoimina ja vapaana hierarkioista, mutta myös pysymistä ristiriitaisina. Siksi välitulallisuus elää jatkuvasti rajojen ja raja-alueiden tuntumassa. Sieltä käsin syntyy kompleksinen, mutta juuri siksi myös intensiivinen energia, jonka voimistamana toisiaan päättymättömästi kiertävien molekyylien koostumisaktia muistuttaen televisuaalinen välitila kääntää näkyviin milloin yhdenlaisen, milloin täysin toisenlaisen puolen – horisontin, joka tuottaa yhä uusia horisontteja.



Lähteet

Kirjallisuus:

- ADAMS, FRED (2004). *Elämää multiversumissa*. (Suom. J. Pekka Mäkelä.) Helsinki: Like.
- AUGÉ, MARC (2008/1995). *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*. London/New York: Verso.
- Bachelard, Gaston (2003/1957). *Tilan poetiikka*. (Suom. Tarja Roinila.) Helsinki: Nemo.
- BACKMAN, JUSSI (2002). Televisio: Laite ja näyttö. *Nuori Voima* 4–5, 65–71. Artikkel, joka on käännös Samuel Weberin teoksen *Mass Mediauras. Form, Technics, Media* (1996, Stanford, California: Stanford University Press) luvusta *Television: Set and Screen*.
- BALLANTYNE, ANDREW (2007). *Deleuze & Guattari for Architects*. London/New York: Routledge.
- BARTHES, ROLAND (2000/1980). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. (Käant. Richard Howard.) London: Vintage Books.
- BAUDRILLARD, JEAN (2010/1981). *Simulacra and Simulation*. (Käant. Sheila Faria Glaser.) Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BENJAMIN, WALTER (1989/1936). *Messiaanisen sirpaleita*. (Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Suom. Raija Sironen.) Helsinki: Kansan sivistystyön liitto ja Tutkijaliitto.
- BENNETT JAMES & STRANGE, NIKI (2011). *Television as Digital Media*. Durham and London: Duke University Press.
- BERLEANT, ARNOLD (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- BOLTER, JAY DAVID & GRUSIN, RICHARD (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/London: MIT Press
- BOURDIEU, PIERRE (1994/1979). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. (Käant. Richard Nice.) London: Routledge.
- BRYANT, LEVI R. (2014). *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CALDWELL, JOHN THORNTON 1995. *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- CASEY, EDWARD S. (1998). *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley/Los Angeles/London University of California Press.
- CAVELL, RICHARD (2016). *Remediating McLuhan*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- DE CERTEAU, MICHEL (2011/1980). *The Practice of Everyday Life*. (Käant. Steven Rendall.) Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

- (2013/1980). *Arkipäivän kekseliäisyys. 1. Tekemisen tavat.* (Suom. Tapani Kilpeläinen.) Tampere: Niin & Näin.
- CONLEY, TOM 2005. Folds and folding. Teoksessa *Gilles Deleuze. Key Concepts.* (Toim. Charles J. Stivale.) Chesham: Acumen.
- COULDRY, NICK & MCCARTHY, ANNA (toim.) (2004). *Mediaspace. Place, Scale and Culture In a Media Age.* London/New York: Routledge.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY (2006/1993). *Kebittyvä minuus. Visioita kolmannelle vuosituhannelle.* (Suom. Sari Hellsten.) Helsinki: Rasalas.
- DEBORD, GUY (2005/1967). *Spektaakkelin yhteiskunta.* (Suom. Tommi Uschanov.) Helsinki: Summa.
- DELANDA, MANUEL (2013/2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy.* London: Bloomsbury.
- DELEUZE, GILLES (1992a). *Autioma.* (Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen & Jussi Vähämäki.) Helsinki: Gaudeamus
- (1992b). *Foucault.* (Käänt. Seán Hand.) Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- (1993). *The Fold. Leibniz and the Baroque.* London: The Athlone Press.
- (2005). Keskustelua Mille Plateaux'sta. (Suom. Anna Helle.) Teoksessa *Haastatteluja.* (Suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi & Jussi Vähämäki.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- (2007). *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä.* (Suom. Anna Helle, Merja Hintsa & Pia Sivenius.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- (2010/1985). *Cinema 2. The Time-Image.* (Käänt. Hugh Tomlinson & Robert Galeta.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2011/1968). *Difference and Repetition.* (Käänt. Paul Patton.) London/New York: Continuum.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX (1985/1972). *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia.* (Käänt. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane.) London: The Athlone Press.
- (2007/1972). *Anti-Oedipus. Kapitalismi ja skitsofrenia.* (Suom. Tapani Kilpeläinen.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- (1993). *Mitä filosofia on?* (Suom. Leevi Lehto.) Helsinki: Gaudeamus.
- (2013/1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia.* (Käänt. Brian Massumi.) London: Bloomsbury
- DEWEY, JOHN (1999/1929). *Pyrkimys varmuuteen. Tutkimus tiedon ja toiminnan subteesta.* (Suom. Pentti Määttänen.) Helsinki: Gaudeamus.
- ELFVING, SARI & PAJALA, MARI (toim.) (2011). *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot.* Helsinki: Gaudeamus.
- ELO, MIKA (2005). *Valokuvan medium.* Helsinki: Tutkijaliitto
- (toim.) (2014). *Kosketuksen figuureja.* Helsinki: Tutkijaliitto.
- ENQVIST, KARI (1998). *Olemisen porteilla.* Helsinki: WSOY.
- (2000). *Valo ja varjo.* Helsinki: WSOY.
- ESPOSITO, ROBERTO (2012). *Third Person.* (Käänt. Zakiya Hanafi.) Bologna: Polity.
- FISKE, JOHN (2011/1987). *Television Culture.* London/New York: Routledge.
- FLAXMAN, GREGORY (2008). *Sci Phi: Gilles Deleuze and the Future of Philosophy.* Teoksessa *Deleuze, Guattari and the*

- Production of the New.* (Toim. Simon O'Sullivan & Stephen Zepke.) London & New York: Continuum, 11–21. Lähteet
- FRIEDBERG, ANNE (2006). *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft.* Cambridge and London: The MIT Press.
- GADAMER, HANS-GEORG (2004/1986/1987). *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa.* Tampere: Vastapaino.
- GROSSBERG, LAWRENCE (1995). *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa.* (Suom. & toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa.) Tampere: Vastapaino.
- GRÖNDAHL, LAURA (2014). *Lavastus kohtaamisina ja kosketuksina.* Teoksessa *Kosketuksen figuureja.* (Toim. Mika Elo.) Helsinki: Tutkijaliitto, 72–91.
- GUÉNOUN DENIS (2007). *Näyttämön filosofia.* (Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto & Riina Maukola.) Helsinki: Like.
- HANSEN, MARK (2006). *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media.* New York: Routledge.
- HARAWAY, DONNA (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature.* New York/London: Routledge.
- HARI, RIITTA (2009). Muuttuuko mieli, muovautuvatko aivot. Teoksessa *Kaikki evoluutiosta.* (Toim. Ilkka Hanski, Ilkka Niiniluoto & Ilari Hetemäki.) Helsinki: Gaudeamus, 227–237.
- HEIDEGGER, MARTIN (2000/1927). *Oleminen ja aika.* (Suom. Reijo Kupiainen.) Tampere: Vastapaino.
- HEINÄMAA, SARA (2010). Minä, tietoisuus ja ruumillisuus. Teoksessa *Fenomenologian ydinkysymyksiä.* (Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joona Taipale.) Helsinki: Gaudeamus, 99–117.
- HERKMAN, JUHA (2005). *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto.* Tampere: Vastapaino.
- HINDS, LYNN BOYD (1995). *Broadcasting the Local News. The Early Years of Pittsburgh's KDKA-TV.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- HOTANEN, JUHO (2010). Merleau-Ponty ja ruumiillinen subjekti. Teoksessa *Fenomenologian ydinkysymyksiä.* (Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joona Taipale.) Helsinki: Gaudeamus, 134–148.
- HUHTAMO ERKKI (1995). Taidetta ruumiista. Stelarcin ajatuksia ihmisestä, taiteesta ja teknologiasta. Teoksessa *Taidetta koneesta. Media, taide, teknologia.* Turku: Turun yliopisto, 181–184.
- HUNTER, GARRY (2012). *Street Art From Around the World.* London: Arcturus.
- IACOBONI, MARCO (2008). *Ihmisten peilaus. Kytkeytymisemme uusi tiede.* (Suom. Kimmo Pietiläinen.) Helsinki: Terra Cognita.
- IHDE, DON (2009). *Postphenomenology and Technoscience. The Peking University Lectures.* New York: State University of New York Press (SUNY).
- JOHANSSON, HANNA (2010). Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi.* (Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen.) Helsinki: Gaudeamus, 196–213.
- KALLIO-TAMMINEN, TARJA (2008). *Kvanttilainen todellisuus. Fysiikka ja filosofia maailman kuvan muokkaajina.* Helsinki: Gaudeamus.
- KATTENBELT, CHIEL (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. Artikkelijulkaisussa: *Cultura, lingua e y*

- representación/Culture, Language and Representation*. Vol VI/2008. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I, 19–29.
- KIRKKOPELTO, ESA (2014a). Tilapäiset absoluutit: Yleistetyn antropomorfismin toinen manifesti. Teoksessa *Posthumanismi*. (Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola.) Turku: Eetos, 309–326.
- (2014b). Mimesiksen kosketus. Teoksessa *Kosketuksen figuureja*. (Toim. Mika Elo.) Helsinki: Tutkijaliitto, 92–127.
- KOIVUNEN, ANU & PAASONEN, SUSANNA & PAJALA, MARI (toim.) (2001). *Populaarin lumo. mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto.
- KOKKONEN, TUIJA (2014). Kun emme tiedä. Keskustelemassa ”meitä” uusiksi: lajien väliset esitykset ja esitystaiteen rooli ekokriisien aikakaudella. Teoksessa *Posthumanismi*. (Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola.) Turku: Eetos, 179–209.
- KOPOMAA, TIMO (2000). Työmaat katukuvassa. Teoksessa *URBS. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus/Edita, 199–213.
- KORTTI, JUKKA (2007). *Näköradiosta digiboksiin. Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- KOSKI, MARKKU (2010). ”Hobto on mennyt herrana olemisesta”. *Televisio ja politiikka*. Tampere: Vastapaino
- KNUUTTILA, TARJA & LEHTINEN, AKI-PETTERI (toim.) (2010). *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus.
- KURIKKA, KAISA (2014). Kyninen koira ja muita eläimiä. Maiju Lassila ja eläinkansan kuvaus. Teoksessa *Posthumanismi* (toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola). Turku: Eetos, 211–236.
- (2013 & 2016). Tekijyyden eleet. Kirjailijan kasvokuvat ja tekijänimet. Teoksessa *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. (Toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka.) Turku: Eetos.
- KWON, MIWON (2004). *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: The MIT Press.
- LAMBERT, GREGG (2005). Expression. Teoksessa *Gilles Deleuze. Key Concepts*. (Toim. Charles J. Stivale.) Chesham: Acumen, 31–41.
- LAAKSO, HARRI (2014). Pistoja. Teoksessa *Kosketuksen figuureja*. (Toim. Mika Elo). Helsinki: Tutkijaliitto, 170–194.
- LACQUE-LABARTHE, PHILIPPE (2002). Kansallissosialismin henki ja sen kohtalo. (Suom. Janne Porttikivi.) Teoksessa *Natsimyytti* (Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy). (Suom. Merja Hintsa & Janne Porttikivi.) Helsinki: Tutkijaliitto, 49–64.
- LATOUR, BRUNO (2006/1991). *Emme ole koskaan olleet moderneja*. (Suom. Risto Suikkanen.) Tampere: Vastapaino.
- LAURI, TOMI (2015). ”Skriniin” lavastus ja sen välitteiset ulottuvuudet. Elokuva- ja televisiolavastuksen pääaineen MA-opinnäyte. Helsinki: Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- LEFEBVRE, HENRI (2000/1974). *Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- LEHMANN, HANS-THIES (2009). *Draaman jälkeinen teatteri*. (Suom. Riitta Virkkunen.) Helsinki: LIKE.
- LOUKOLA, MAIJU (2014). *Vähän väliä. Näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri*. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- LUMMAA, KAROLIINA & ROJOLA, LEA (2014). *Posthumanismi*. Turku: Eetos.

- LUMMAA, KAROLIINA (2014). Antroposeeni ja objektien ekologia. Ihmisen luontosuhde humanismin jälkeen. Teoksessa *Posthumanismi*. (Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola.) Turku: Eetos, 265–288.
- MANOVICH, LEV (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, London: MIT Press.
- MARKS, LAURA U. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- MASSEY, DOREEN (toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen) (2008). *Samanaikainen tila*. (Suom. Janne Rovio.) Tampere: Vastapaino.
- MASSUMI, BRIAN (toim.) (2005). Introduction. Like a thought. Teoksessa *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*. London/New York: Routledge, xiii–xxxix.
- MCCARTHY, ANNA (2001). *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham and London: Duke University Press.
- MCLUHAN, MARSHALL (1984/1964). *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. (Suom. Antero Tiusanen.) Helsinki: WSOY.
- MCMAHON, MELISSA (2005). Difference, repetition. Teoksessa *Gilles Deleuze. Key Concepts*. (Toim. Charles J. Stivale.) Chesham: Acumen, 42–52.
- MCNEILL, J.R. & MCNEILL, WILLIAM (2005). *Verkottunut ihmiskunta. Yleiskatsaus maailmanhistoriaan*. (Suom. Natasha Vilokkinen.) Tampere: Vastapaino.
- MELLENCAMP, PATRICIA (toim.) (1990). *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*. London: BFI Publishing/Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2002/1945). *Phenomenology of Perception*. (Käänt. Colin Smith.) London/New York: Routledge.
- (2012/1964). Silmä ja henki. Teoksessa *Filosofisia kirjoituksia*. (Toim. ja suom. Miika Luoto & Tarja Roinila.) Helsinki: Nemo.
- (1968). *The Visible and the Invisible*. (Käänt. Alphonso Lingis.) Evanston: Northwestern University Press.
- MIETTINEN, TIMO & PULKKINEN, SIMO & TAIPALE, JOONA (toim.) (2010). *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MONDLOCH, KATE (2010). *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MORLEY, DAVID (2000). *Home Territories. Media, Mobility and Identity*. London/New York: Routledge.
- MORSE, MARGARET (1990). An Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall, and Television. Teoksessa *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*. (Toim. Patricia Mellencamp.) Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press & London: BFI Publishing, 193–221.
- NAUKKARINEN, OSSI (2011). *Arjen estetiikka*. Helsinki: Aalto-yliopisto
- NIKKINEN, ARE & VACKLIN ANDERS (2012). *Television runousoppia. Toisenlainen katse tv-ohjelmiin*. Helsinki: LIKE.
- NISBET, JAMES (2014). *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*. Massachusetts: The MIT Press.
- O’SULLIVAN, SIMON (2008). The Production of the New and the Care of the Self. Teoksessa *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. (Toim. Simon O’Sullivan & Stephen Zepke.) London & New York: Continuum, 91–103.

- PAJALA, MARI (2011). Televisuaalisen muistin muodot vuosikymmensarjoissa. Teoksessa *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. (Toim. Sari Elfving & Mari Pajala.) Helsinki: Gaudeamus, 163–190.
- PALLASMAA, JUHANI (1993). *Maaailmassaolon taide. Kirjoituksia arkkitehtuurista ja kuvataiteista*. Helsinki: Painatuskeskus.
- PURO, JUKKA-PEKKA (2012). Avaus mediafenomenologiaan. Artikkelilehdessä *Media & viestintä*/vol. 35/ nro 3–4, 40–55.
- RAIPOLA, JUHA (2014). Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. Teoksessa *Posthumanismi*. (Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola.) Turku: Eetos, 35–56.
- SALMINEN, ANTTI (2014). Öljy ja aurinko. Fossiilinen subjekti yleisessä taloudessa. Teoksessa *Posthumanismi*. (Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola.) Turku: Eetos, 289–305.
- SANTANEN, SAMI (2014). Kosketuksen ulottuvuuksia. Teoksessa *Kosketuksen figuureja*. (Toim. Mika Elo.) Helsinki: Tutkijaliitto, 195–263.
- SCHECHNER, RICHARD (1993). *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. London/New York: Routledge.
- SEPPÄNEN, JANNE (2005). *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvaan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1981). *Hamlet*. (Suom. Eeva-Liisa Manner.)
- SHUSTERMAN, RICHARD (2004). *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. (Suom. Vesa Mujunen.) Helsinki: Gaudeamus.
- SIHVONEN, JUKKA (2012). Kristallinen litteä hohto. Mediateknologia, kuvallisuus ja uuden teknologian haasteet. Teoksessa *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. (Toim. Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen & Susanna Paasonen.) Turku: UTU, 278–305.
- (2013). *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze*. Turku: Eetos.
- SILVERSTONE, ROGER (1994). *Television and Everyday Life*. London/New York: Routledge.
- SIVENIUS, PIA (1997). Silmän kääntö. *Tiedotustutkimus* 20:3, 49–57.
- SMITH, DANIEL W. (2005). Critical, clinical. Teoksessa *Gilles Deleuze. Key Concepts*. (Toim. Charles J. Stivale.) Chesham: Acumen, 182–193.
- SOBCHACK, VIVIAN (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.
- SOJA, EDWARD W. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. USA: Blackwell.
- SOTIRIN, PATTY (2005). Becoming-woman. Teoksessa *Gilles Deleuze. Key Concepts*. (Toim. Charles J. Stivale.) Chesham: Acumen, 98–109.
- STEWART, DAVID (2013). Introduction. NoLionsInEngland. Teoksessa *Street Art London*. (Tekijä [pseudonyymi]: Frank Steam156 Malt. Årsta: Dokument Press, 5–7.
- STIEGLER, BERNARD (1998). *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus*. (Käant. Richard Beardsworth & George Collins.) Stanford California: Stanford University Press.
- STIVALE, CHARLES J. (2005). Introduction: Gilles Deleuze, a life in friendship. Teoksessa *Gilles Deleuze. Key Concepts*. (Toim. Charles J. Stivale.) Chesham: Acumen, 1–16.
- SUMIALA, JOHANNA (2012). *Median rituaalit. Johdatus media-antropologiaan*. Tampere: Vastapaino.
- TAIPALE, JOONA (2010a). Intersubjektiivisuus ja normaalius. Teoksessa *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. (Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joona Taipale.) Helsinki: Gaudeamus, 118–133.

- TERVO, PETRI (2006). *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esittävyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- TURNER, GRAEME & TAY, JINNA (toim.) (2009). *Television Studies After TV. Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. New York: Routledge.
- TURNER, GRAEME (2011). Convergence and Divergence: The International Experience of Digital Television. Teoksessa *Television as Digital Media*. (Toim. James Bennett & Niki Strange.) Durham/London: Duke University Press, 31–51.
- TURUNEN, KIMMO (2011). *Ruutu valaisee huoneen. Näkymä television lavastussuunnitteluun ja visuaaliseen ilmaisuun*. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- VADÉN, TERE (2012). *Heidegger, Zizek ja vallankumous*. Helsinki: Gaudeamus.
- VIRILIO, PAUL (1998). *Pakonopeus*. (Suom. Mika Määttänen.) Helsinki: Gaudeamus.
- WALDENFELS, BERNHARD (2011). *Phenomenology of the Alien*. (Käönt. Alexander Kozin & Tanja Stähler.) Northwestern University Press.
- WEBER, SAMUEL (1996). *Mass Mediauras. Form Technics Media*. Stanford, California: Stanford University Press.
- WILLIAMS, RAYMOND (2004/1974). *Television: Technology and Cultural Form*. London/ New York: Routledge.
- WISE, J. MACGREGOR (2005). Assemblage. Teoksessa *Gilles Deleuze. Key Concepts*. (Toim. Charles J. Stivale.) Chesham: Acumen, 77–87.
- WOLFE, CARY (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis/London: University of Minnesota Press
- YLÄ-KOTOLA MAURI (2009). Mediaevoluutio. Teoksessa *Kaikki evoluutiosta*. (Toim. Ilkka Hanski, Ilkka Niiniluoto & Ilari Hetemäki.) Helsinki: Gaudeamus, 240–250.
- ZEPKE, STEPHEN (2005). *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. New York & London: Routledge.
- ZIZEK, SLAVOJ (2009). *Pehmeä vallankumous. Psykoanalyysi, taide, politiikka*. (Suom. ja toim. Janne Porttikivi.) Helsinki: Gaudeamus.
- ZOURABICHVILI, FRANCOIS (2012/1994). *Deleuze: A Philosophy of the Event*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Verkkolähteet:

- AHO, TUOMO. Järjen ääni. *Niin & Näin* 1/10, 112–114,
[https://netn.fi > sites > files > netn101-28](https://netn.fi/sites/files/netn101-28) (katsottu 25.7.2018).
- Ajankohtaisen kakkosen homoillat. [www.yle.fi](http://yle.fi),
<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/10/19/ajankohtaisen-kakkosen-homoillat>
 Julkaistu 19.10.2010 10:00, päivitetty 13.05.2013 12:55 (katsottu 18.7. 2015).
- BACON, HENRY (2007). *Michelangelo Antonionin tilan poetiikka*. Wider Screen.fi 1/2007, 3.7. 2007, widerscreen.fi/2007/1/michelangelo_antonionin_tilan_poetiikka.htm (katsottu 16.5. 2018).
- BRYANT, LEVI R. (2011). *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press,
http://openhumanitiespress.org/books/download/Bryant_2011_Democracy-of-Objects.pdf (katsottu 5.7. 2015).
- DELANDA, MANUEL. Video You Tubessa: *The Philosophy of Gilles Deleuze* (2007 1/5), European Graduate School Video Lectures/egs.edu,
<https://www.youtube.com/watch?v=zqisvKSUA70> (katsottu 5.7. 2018).

- DELEUZE GILLES (2004). *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. (Toim. David Lapoujade.) Luku *On Gilbert Simondon*. Paris: Semiotext(e),
https://archive.org/stream/DesertIslandsAndOtherTexts/GillesDeleuzeDesertIslandsAndOtherTexts1953-1974_djvu.txt (katsottu 7.9. 2016).
- FINN LECTURA/ERKKI SAVOLAINEN (2001). *Verkkokielioppi*,
<https://fl.finnlectura.fi/verkkosuomi/Morfologia/sivu232.htm> (katsottu 14.9. 2016).
- FOUCAULT, MICHEL (1984/1967). *Of Other Spaces*. From: Architecture/Mouvement/Continuité. October, 1984. ("Des Espace Autres", March 1967. (Käönt. Jay Miskowiec),
<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (katsottu 10.7. 2014).
- HAAJA, TAPIO (2013),
https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/11783/optika_id_953_haaja_tapio_2013.pdf?s (katsottu 20.3.2015).
- HANNON, C. & BRADWELL, P. & TIMS, C. (2008),
<https://www.demos.co.uk/files/Video%20republic%20-%20web.pdf> (katsottu 21.3. 2015).
- HUHTAMO, ERKKI (2001), http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html (katsottu 17.6. 2018).
- MORI, MASAHIRO (1970) *The Uncanny Valley*. Energy, 7(4), 33–35. (Käönt. Karl F. MacDorman & Norri Kageki),
<https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley> (katsottu 15.7. 2016).
- MURRAY, JANET H. (2005). *The Last Word on Ludology v Narratology*,
<http://inventingthemedium.com/2013/06/28/the-last-word-on-ludology-v-narratology-2005/> (katsottu 10.7. 2015).
- NUMMINEN, KATARIINA (2015). *Dramaturgiasta – vihasta, rakkaudesta, ajasta* (blogiteksti),
<http://www.uniarts.fi/blogit/keskustelua-dramaturgiasta/dramaturgiasta---vihasta-rakkaudesta-ajasta> (katsottu 17.11. 2018).
- OJAKANGAS, MIKA (1994). Artikkel: *Filosofian manifesti*. Niin&Näin, filosofian aikakauslehti 2/94, 65–70, <https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/19942net.pdf> (katsottu 8.7. 2015).
- OOSTERLING, HENK (2003). Artikkel: *Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-between*. Intermédialités, Vol.1, 2003, 29–46,
<http://erudit.org/revue/im/2003/v/n1/1005443ar.pdf> (katsottu 22.7. 2015).
- O’SULLIVAN, SIMON (2006). *Pragmatics for the Production of Subjectivity: Time for Probe-Heads*. Journal for Cultural Research. Volume 10 Number 4 (October 2006),
<https://simonosullivan.net/articles/pragmatics.pdf> (katsottu 15.5. 2018).
- O’SULLIVAN, SIMON (2010),
<https://simonosullivan.net/articles/aesthetics-to-the-abstract-machine.pdf>. 204–206. (katsottu 29.12. 2018).
- POHJOLA, MIKE (2014, joulukuu), <https://mikepohjola.wordpress.com/2014/12/> (katsottu 3.9. 2016).
- TAIPALE, JOONA (2010b). *Husserl, Edmund*, <http://filosofia.fi/node/4936> (katsottu 4.7. 2015).

- TAIRA, TEEMU (2005) <https://agricolaverkko.fi/review/vastarinta-ja-kontrolli/> (katsottu 28.12. 2018).
- Tieteen termipankki, <https://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:tämyys> (katsottu 17.6. 2018).
- Transhumanismi, <http://transhumanismi.org/peruskirja6786.html?task=view> (katsottu 18.6.2018).
- VANHANEN, JANNE (2007). Koneelliset affektit musiikissa. Artikkelin lehdessä *Niin & Näin* 2/07, <http://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn072-17.pdf> (katsottu 17.7. 2015).
- Wikipedia: *Rip! A Remix Manifesto*, https://en.wikipedia.org/wiki/RiP!:_A_Remix_Manifesto (katsottu 9.7. 2016).
- Wikipedia: *Sienet*, <http://fi.wikipedia.org/wiki/Sienet> (katsottu 28.6. 2015).
- Wikipedia: *Singulariteetti*, <https://fi.wikipedia.org/wiki/Singulariteetti> (katsottu 29.6. 2015).
- Wikipedia: *Tämyys*, https://fi.wikipedia.org/wiki/Mikyys_ja_tämyys (katsottu 20.7.2015).
- www.suomienglantisanakirja.fi, <https://www.suomienglantisanakirja.fi/singularity> (katsottu 29.6.2015).

Kuvaluettelo

Kuvat lukujen aluissa: Päivi Kekäläinen

- Kuva 1: Yksityiskohta teoksesta *Levitaatio* (Tommi Grönlund/Petteri Nisonen 2012). Valokuva: Kimmo Turunen.
- Kuva 2: Valokuva ja kuvankäsittely: Kimmo Turunen.
- Kuva 3: Valokuva ja kuvankäsittely: Kimmo Turunen.
- Kuvat 4, 5 ja 6: Kuvankäsittely: Kimmo Turunen.
- Kuva 7: Valokuva: Vertti Turunen. Kuvankäsittely: Kimmo Turunen. Inspiraationa René Magritten maalaus *La reproduction interdite* (*Not to be Reproduced*, 1937).
- Kuva 8: Valokuva: Vertti Turunen. Kuvankäsittely: Kimmo Turunen.
- Kuva 9 ja 10: Valokuva: Kimmo Turunen.
- Kuva 11: Valokuva: Kimmo Turunen.
- Kuva 12: 3D-mallinnus: Kimmo Turunen/Yle. Toteutumaton harjoitelma. Julkaistu aiemmin teoksessa *Ruutu valaisee huoneen. Näkymä television lavastussuunnitteluun ja visuaaliseen ilmaisuun*. (Kimmo Turunen 2011/Aalto-yliopisto)
- Kuva 13: Digitaalista grafiikkaa: Riikka Tähtinen/Yle 2009.
- Kuvat 14 ja 15: Valokuvat ja kuvankäsittely: Kimmo Turunen/Yle 2009. Kuvien oikeanpuoleisiin ruutuihin on kuvankäsittelyohjelmassa upotettu osittain myös graafikko Riikka Tähtisen/Yle 2009 suunnittelemaa ja tuottamaa kuvamateriaalia.
- Kuva 16: Lavastusluonnos tv-ohjelmaan *Ilta Annen ja Hannahin kanssa*/Yle 2011. 3D-mallinnus: Kimmo Turunen.
- Kuva 17: Yksityiskohta lavastusluonnoksesta keskusteluohjelmaan *Pressiklubi*/Yle 2010. 3D-mallinnus: Kimmo Turunen.
- Kuva 18: Piirros: Kimmo Turunen.
- Kuva 19: Piirros: Kimmo Turunen.
- Kuva 20: Valokuva: Kimmo Turunen.
- Kuva 21 ja 22: Valokuvat: Kimmo Turunen. Kuva-aiheluonnoksia tv-ohjelmaan *Sanakirja*/Yle 2006.
- Kuva 23: Lavastusluonnos tv-ohjelmaan *Sanakirja*. 3D-mallinnus: Kimmo Turunen/Yle 2006.



Tiivistelmä

Tekijälähtöisen tutkimukseni lähtökohtana on kietouttaa teoreettisia ja filosofisia käsitteitä kokemuksiin, jotka kumpuavat omasta taiteellisesta tekijyydestäni yli kaksikymmenvuotisen urani aikana tv-lavastusten suunnittelijana. Tutkimustani voi pitää filosofisen kehyksen läpi tarkasteltuna ajatuskokeena, joka kysyy muun muassa: Minkälaisia tilakokemuksia kuvaruutujen ja näyttöjen äärellä syntyy? Minkälaisia suhteita tilanne tuottaa, ja kenen tai minkä näkökulmasta niitä arvioidaan?

Tutkimuksessani pyrin hahmottamaan ja ymmärtämään sitä erityislaatuista positiota, joka tv-lavastajalla on sähköisen mediaympäristön keskellä. Tuo positio laajenee ammatillisuudesta ulospäin kohti viitekehystä, joka kytkeytyy kohtaamisiin kaikkien mediavälineiden ”ruutujen” äärellä. Pyrin luomaan käsitteitä, jotka voivat ilmaista kuvapintojen ja näyttöjen äärellä toteutuvaa tekijyyden ja katsojuuden jakamaa tapahtumaympäristöä, maailmaa, jossa sähköinen kuvapinta merkitsee eri osapuolten välisiä suhteita tuottavaa raja-aluetta. En luo käsitteitä tyhjästä, vaan keskeisenä metodisena keinona on liittää jo olemassa olevaa sanastoa valitsemassani teoreettisessa kehyksessä uudenlaisiin konteksteihin, joiden kautta on mahdollisuus avautua myös uudenlaisia merkityksiä. Tärkein kattokäsite, jonka kautta lähestyn tutkimuskohdettani ja sen erilaisia ilmenemismuotoja on *televisuaalinen välitila*.

Välitilan idea on keskeinen myös tutkimusasetelmalleni, jossa tv-lavastuskentän sisäisen taiteellisen ja filosofisen keskustelun vähäisyyden vuoksi on välttämätöntä keskustella oman ammattialueen ulkopuolisten teoreettisten tekstien kanssa ja asettua monenlaisten tutkimuksellisten diskurssien sekä näkemysten välimaastoon. Pyrin tarkastelemaan vuosien varrella kertyneitä kokemuksiani alaani liittyvistä konteksteista ja merkityksistä filosofiaan nojaavassa rajauksessa, joka heijastelee yhtäältä fenomenologisia toisaalta posthumanistisia teemoja, tarkentuen lopulta keskeisimmin Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin ajatteluun sekä käsitteistöön.

Filosofisten viitepisteidensä kautta tutkimukseni ydin heijastelee erilaisten vastaparien ja vastakohtaisuuksina pidettyjen asioiden sekä ilmiöiden välisiä erottamattomia mutta samalla ristiriitaisia ja ambivalentteja suhteita, jotka kytkeytyvät muun muassa subjektin ja objektin, minuuden ja toiseuden tai etäisyyden ja läheisyyden väliseen dynamiikkaan ja pysähtymättömään liikkeeseen. Dynamiikka tuo esiin pohdintaa muun muassa etäläsnäolosta sekä moineuden ja henkilökohtaisuuden välisestä suhteesta. Kun keskeisin teema kytkeytyy sähköisten kuvapintojen raja-alueilla aktivoituviin suhteisiin ja niiden synnyttämien sijaintien, paikkojen ja tilojen häilyvyyteen, nousee tällöin esiin sekä samanaikaisuutta että mediaalisuutta/välittyvyyttä ilmaisevia moniselitteisiä näkökulmia.

Suhteet kuvaruutuihin ja näyttöihin liittyvät samalla myös väistämättä katsojuuteen ja tekijyyteen, jotka ovat yhtäaikaa sekä yksittäisesti että kollektiivisesti virittyneitä. Tällainen asetelma synnyttää välitilallisuuden ohella myös toisen tutkimukseni keskeisen käsitteen: *televisuaalinen lavastajuus*. Käsite liittyy käsittelyssäni ammattiyhteisöllisyyttä laajempaan merkitykseen, tuoden minä- sekä ihmiskeskeisyyden rinnalle ulottuvuuden, jossa sisäisenä ja henkilökoh- taisena minuutena pidetty näkökulma maailmaan kääntyy kohti monenkeski- syyttä tavalla, jossa moneuden tai objektin voi nähdä aktiivisena toimijana ja liikkeellepanevana voimana. Ihminen tai sisäinen yksilö eivät ole kaiken mitta- na. Maailman ilmenemisen tasot ja rihmastot ovat niitä laajempia. Tällöin sekä televisuaalisen välitilan että myös televisuaalisen lavastajuuden lähtökohdat ovat jatkuvassa muotoutumisen liikkeessä olevassa prosessissa, jossa subjektiiviset rajat eivät yksin määrittele havainnoijaa, tekijää tai katsojaa.

Tutkimustekstini noudattaa rakennetta, joka jakautuu kolmeen pääjak- soon, jotka nimeän *Horisonteiksi*. Jokainen Horisontti valottaa aihetta omasta tulokulmastaan käsin, keskustellen silti samaan aikaan muiden Horisonttien kanssa. Näin pyrin valottamaan tutkimukseni keskeisiä aiheita ja teemoja use- ammalta suunnalta yhtäaikaa.

Asiasanat: televisuaalinen välitila, televisuaalinen lavastajuus, mediatila, skriini, deleuzeläinen, posthumanismi, laskos, tuleminen, moneus, rihmasto, ei-paikka, intensiivisyys, samanaikaisuus

Abstract

The starting point for my practice-led research is to intertwine theoretical and philosophical concepts with experiences that stem from my own artistic authorship during my career as a production designer in television (a designer of sets and also the wider artistic concept) spanning over twenty years. My study can be seen as a thought experiment viewed through the framework of philosophy, and focusing on questions such as the following: What kinds of spatial experiences are generated by visual displays and screens? What kinds of relationships emerge from this situation, and from whose perspective are these relationships assessed?

The goal of my research is to perceive and understand the special position that a televisual production designer has in the midst of an electronic media environment. This position is expanded from professionalism towards a framework linked with all encounters taking place by the screens of all media. My goal is to create concepts which can be used to describe the event environment shared by authors and spectators; the world in which the surface of the electronic image signifies a borderline where relationships between different parties are created. I do not create these concepts from nowhere, but my key method is to use existing vocabulary in a new context within the theoretical framework chosen by me. New meaning may sprout from these contexts. The most important umbrella term through which I approach my subject and its different manifestations, is *televisual in-between space*.

The idea of an in-between space is also key to my research setup, as due to the scarce artistic and philosophical discourse in the field of televisual production design, it is necessary to have a dialogue with theoretical texts outside one's own sector, and adopt an intermediate position between various research discourses and views. I plan to observe my experiences on sector-specific contexts and meanings gained throughout the years within a framework based on philosophy, which reflects both phenomenological and post-human themes, and finally narrowing down most crucially to the thinking and concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Through its philosophical points of reference, my research reflects the inseparable but also controversial and ambivalent relationships between different opposites, as well as elements and phenomena regarded as mutually contradictory, such as the dynamics and unstoppable movement between subject and object, self and other, or distance and closeness. The dynamics bring forth contemplation on, for example, telepresence, and the relationship between multiplicity and self. When the most central theme is linked to relationships which are activated on the borders of electronic visual displays, and the flickering locations, places and spaces generated therein, complex perspectives expressing both simultaneity and mediality emerge.

Our relationships with screens and visual displays are also inevitably connected with spectatorship and authorship, which are simultaneously singularly and collectively attuned. In addition to televisual in-between space, this set-up also generates another key concept for my research: *televisual designership*. I use this concept to refer to something more than a professional community; and to introduce, next to a self-centred perspective or anthropocentric, a dimension in which an internal and personal viewpoint of the world, generally regarded as a sense of 'self', turns towards a multi-centred approach. In this perspective, multiplicity or an object can be seen as an active operator and a source of motion. A human being or the inner self is no longer the measure of all things. The world manifests itself on the most extensive levels, and its rhizomes reach the furthest. In this case, both televisual in-between space and televisual designership are based on a process of continuous change, in which the observer, author or spectator is no longer defined by subjective borders alone.

In terms of structure, my text consists of three main parts, which I have named *Horizons*. Each Horizon illuminates the subject from its own perspective, while also engaging in dialogue with the other Horizons. This way, I am hoping to shed light on the key topics and themes of my research from multiple perspectives simultaneously.

Keywords: televisual in-between space, televisual designership, media space, screen, Deleuzian, post-humanism, fold, becoming, multiplicity, rhizome, non-place, intensity, simultaneity



Minkälaisia tilakokemuksia kuvaruutujen ja näyttöjen äärellä syntyy? Missä me sijaitsemme, kun kytkeydymme maailmanlaajiseen mediaverkkoon?

Televisuaalinen välitila ja lavastajuus – käsiteteoreettinen tarkastelu jäsentää suhteita, joita vuorovaikutus median kuvaruutujen ja näyttöjen kanssa tuottaa. Tutkimuksen viitekehyksenä on mediasisältöjä laajempi tilallinen sfääri, joka virittyy lineaarista tekijäkatsoja-asetelmaa ulotteisemmin ja moniselitteisemmin. Tilallinen laajentuminen synnyttää uusia ajatuksia siitä, kenen tai minkä kannalta sähköisten ruutujen muodostamaa kokonaistilaa havainnoidaan.

Filosofisen kehyksen läpi tarkasteltuna tutkimuksen näkökulma siirtyy minuudesta moneuteen. Se tutkailee olemassaolon rajapintoja ja arvioi subjektiivisuutta ja objektiivisuutta uudelleen vaihdellen yksittäisestä television lavastussuunnittelijasta muihin mediaympäristön osapuoliin.

Tutkimus huomioi useat samanaikaiset horisontit, joissa henkilökohtainen liukenee yleisesti jaettuun ja kyseenalaistaa samalla myös yksioikoisen ihmiskeskeisyyden. Tällöin mediaympäristön dynamiikka voi syntyä sekä subjektiivisina että objektiivisina pidettyjen asioiden tai ilmiöiden aktivoimana, niiden välisissä suhteissa ja kohtaamisissa sähköisten ruutujen äärellä, yksittäisen persoonan ja muun maailman rajoilla ja rajojen liepeillä, jossain välissä – välitilassa. Tutkimus tuottaa ja sanallistaa käsitteitä, joiden avulla välitilallisuuden merkitystä voidaan ymmärtää.



ISBN 978-952-60-8485-5
ISBN 978-952-60-8486-2 (pdf)
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (electronic)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
shop.aalto.fi
www.aalto.fi

KAUPPA +
TALOUS

TAIDE +
MUOTOILU +
ARKKITEHTUURI

TIEDE +
TEKNOLOGIA

CROSSOVER

DOCTORAL
DISSERTATIONS