



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

**2012**

OPINNÄYTETYÖ

# Minä sen sytytin

## Lopunnäyte

OLAVI UUSIVIRTA



NÄYTTELIJÄNTYÖN KOULUTUSOHJELMA

NÄYTTÉLIJÄNTYÖN KOULUTUSOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

**2012**

OPINNÄYTETYÖ

# Minä sen sytytin

## Lopunnäyte

OLAVI UUSIVIRTA



TIIVISTELMÄ

Päiväys 3.4.2012

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| TEKIJÄ<br>Olavi Uusivirta   | KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA<br>Näyttelijäntyön koulutusohjelma           |   |  |
| KIRJALLISEN OSION/TUTKIELMAN NIMI<br>Minä sen sytytin - Lopunnäyte  | KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ & LIITTEET<br>40 sivua                          |   |  |
| TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI<br><i>Kuusisormiset, O: Essi Räisänen 2010</i>  |  |   |  |
| SÄILYTETTÄVÄ MATERIAALI<br><i>Kuusisormiset -dvd</i>  |  |   |  |
| Opinnäytteen saa<br>julkaista verkossa  | Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> X<br>Ei <input type="checkbox"/> | Opinnäytteen tiivistelmän saa<br>julkaista verkossa | Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> X<br>Ei <input type="checkbox"/> |
| <p>Ensimmäinen luku pohtii ankaruuden ja mukavuudenhalun ristiriitaa teatterin harjoitusympäristössä. Millä ehdoilla olisimme valmiit antamaan kaikkemme harjoituksesta ja esityksestä toiseen? Tarvitaanko siihen Toisen haastavaa ja vaativaa katsetta? Olennaista on saada aikaan vakavuuden ilmapiiri, jossa täydellinen keskinäinen luottamus on mahdollinen.</p> <p>Toinen luku etsii taiteen ja viihteen välistä rajapintaa. Onko se kaivettavissa näkyviin? Ovatko kentät erillisiä? Pitäisikö niiden olla? Mitkä lainalaisuudet määrittävät näyttelijän toimintamahdollisuuksia näillä kentillä? Näyttämöä, sen ominaislaatuja pitäisi kysyä rohkeammin. Nuoruus ja uudenkaipuu käyvät käsi kädessä. Riippumattoman, kokeilevan (esitys)taiteen pariin astuminen edellyttää tietoista hyppyä tyhjän päälle. Elintasosta on tingittävä. Lopulta kaikki – myös ylevimmät sielut – on kaupan. Kysymys on vain hinnasta. Kolmas luku esittää kysymyksen loputtomien toistojen – teatterin perusolosuhteen – mielekkyydestä. Teatteri on toiston taidetta, mutta missä menee raja? Mikä on sopiva määrä esityksiä viikossa tai vuodessa? Tekeekö rakenteisiin ohjelmoitu rutinoitumisen vaade näyttelijöistä ajan oloon robotteja? Olemme tuomitut toistoon, mutta näemmekö sen luonteeltaan lineaarisena vai syklisenä toimintana? Olkapäällä kuiskuttelevat ainutkertaisuuden ja elämyksellisyyden toiveet. Pyydämmekö liikoja?</p> <p>Neljännessä luvussa reflektoin kokemuksiani taiteellisen opinnäytteeni <i>Kuusisormisten</i> (2010) harjoitusprosessin parissa. Esitys oli kokeellinen, rakenteeltaan fragmentaarinen, tanssillinen, poeettinen, kuunnellallinen, omaa olemisen tapaansa ja näyttämöä aktiivisesti kysyvä. Pääasiallisina lähtökohtina olivat ruumiillinen teatteri ja ajatus toisin tekemisestä. Esitys tapahtui simultaanisesti kahdessa eri studiotilassa, joista toinen oli varsinainen näyttämö ja toinen eräänlainen takahuonetilä. Esityksen alussa yleisö jaettiin tasan näihin kahteen tilaan, ja puoliajalla he vaihtoivat tiloja päikseen. Teoksen temaattinen ydin oli toisen, vieraan, tuntemattoman, hämillisyyden, ymmärtämättömyyden kohtaaminen.</p> <p>Viidennessä luvussa pohdin vapaasti assosioiden teatterin mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia, potenssia ja impotenssia. Käyn myös läpi joitakin viime aikaisia erityisen pysäyttäväksi kokemiani hetkiä esitystaiteen saralla, teoksia jotka ovat jättäneet lähtemättömän jäljen, kohtaamisia jotka ovat onnistuneet häiritsemään ja sävyttämään. Ihmettelen elokuvantekijöiden pohjatonta halua tehdä realistista draamaa ja totean teatterin vahvuuden olevan sen kyky halutessaan olla keskisuomalainen kivikirkko.</p> <p>Kuudennessa luvussa esitän näyttelijä Petri Manniselle viisi kysymystä.</p> |  |   |  |
| ASIASANAT<br><br>Ankaruus, toisto, taide, viihde, uhri, Kuusisormiset, kirkko, kylähullu  |  |   |  |



# *Sisällysluettelo*

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>Johdanto</i>                         | 9!  |
| <i>Ankaruudesta</i>                     | 11! |
| <i>Nuoruudesta ja huoruudesta</i>       | 16! |
| <i>Ainutkertaisuudesta ja toistosta</i> | 21! |
| <i>Hämmennyksestä</i>                   | 26! |
| <i>Kirkosta ja kylähulluista</i>        | 31! |
| <i>Just one more thing</i>              | 38! |
| <i>Kirjallisuus</i>                     | 40! |





## *Johdanto*

Viime kesänä päätimme mökillä tehdä tulta niin kuin sitä joskus tehtiin. Että jos ei syty, niin sitten ei syty grillikään. Kivet, puupalikat ja aurinko. Niistähän se syntyy. Maaperästä löytyneet kivilaadut todettiin verrattain soveltumattomiksi, ja aurinkoon tarvitsisimme optiikkaa. Kokeiltuamme aikamme omatekoista optiikkaa veden avulla päädyimme lopulta puutikkuihin. Hankausvoima piti saada mahdollisimman suureksi, joten päädyimme soveltamaan jostosta tuttua rullaustekniikkaa. Parin tunnin urakan jälkeen saimme aikaan ensimmäisen savuntuprahduksen. Se tuntui samalta kuin Thomas Alva Edisonista on täytynyt tuntua vuonna 1879.

Näyttämön ihmeessä on jotain samaa. Tapahtumisen henki ei odota siellä salissa. Se pitää sinne viedä. Ei riitä, että yksi tulee sinne tulikivien kanssa ja toiset on röökillä sytkärit taskussa. On saatava yhteys maahan, alkuelementteihin. On oltava samalla matkalla, verenhimoisina, valmiina uhraamaan. Huuru kiikareista on pyyhittävä.

En tiedä onko lämmitetty tila paras olosuhde tehdä teatteria. Mukavuusaste kohoa liian korkealle – lämmitetty tila on liiaksi kodin kaltainen. Paikoillaan seistessä voi saada hien pintaan, mutta meillä on taipumus laiskuuteen. Kukaan ei muka tiedä mitä meidän päissämme liikkuu näyttämöllä ollessamme. Se on vetelehtijän hätävalhe. Vetelehtijän lääke on ankaruus. Siihen tarvitaan Toisen rakastavaa, haastavaa röntgenkatsetta.

Tämä ei ole puheenvuoro. Tämä on peli. Etsin kadoksiin joutuneita äänenpainoja. Peili. Kuuntelen omaa ääntäni. Sen poleemisia taajuuksia. Kirjoittaessa on mahdollisuus sanoa mitä ajattelee yksin ennen nukkumaanmenoa. Ei tarvitse valehdella kohteliaisuudesta. Kirjoitan kirjoittamisen ilosta. Annan itselleni vapauden poiketa sivukujien baareihin, siellä tapaa mielenkiintoista porukkaa. Ne puhuvat pehmeitä aikansa, ja sitten tulee aforismi. Sitä kannatti odottaa.

Kysymykset ovat mielenkiintoisempia kuin vastaukset. Niissä on enemmän dynamiikkaa. Joskus käy niin, että kysymys jää ilmaan väreilemään niin, että korkeapaine muuttuu matalapaineeksi ja luonnonlakien avustuksella tapahtuu jotain jännää. Alkaa sataa. Sateesta me saamme olla kahta mieltä. Useimmista asioista emme.



## *Ankaruudesta*

*”Das Gesetz kennt keine Ausnahmen.”*

– *Vilhelm Foldal*<sup>1</sup>

Kysyin kurssitoveriltani Leo Honkoselta eräänä iltana: Olemmeko me kirjanpitäjiä? Etsimmekö ergonomisinta työasentoa? Leo oli edellisenä kesänä painiskellut saman problematiikan parissa. Kesäteatteri. Suomenlinna. Kaveriporukka. Sitä kuulee usein puhuttavan kesäteatterijutuista ikään kuin ne olisivat palkallista lomaa – esitykset vedetään ja muuten ollaan kuin Ellun kanat. Ennen ensi-ilttaa Leo päätti antaa joka esityksessä kaikkensa. 45 kertaa all in. No onnistuitko, minä kysyin. Omien sanojensa mukaan kyllä.

Mitä se vaatii? Itsekuria. Pidän huolen, että olen valmis astumaan lavalle. Kyllä jokainen sisimmässään tietää onko valmis eli ei. Lämmin. Auki.

Kuuleva. Näkevä. Hetki ennen myrskyä. Kyse on ilmanpaineesta.

Ilmanpaineeseen voi vaikuttaa, vaikka harva niin tekee. On eri asia astua tilaan, joka on täynnä henkiä kuin astua tilaan, joka on täynnä kirjanpitäjiä.

Kyse on ankaruudesta. Eino Leino puhui ”hengen ankarasta laulusta”, ja siitä näyttämössä pitäisi olla kysymys. Nimenomaan kysymys. Näyttämöä pitäisi kysyä enemmän. Onko se siinä? Oletko se sinä? Seisonko minä nyt tässä niin kauan, kunnes piipusta nousee valkea savu? Voisimmeko tehdä savua?

Ergonomiasta puhutaan, kun puhutaan työasennosta. Teatteria ei saisi kutsua työksi. Liikaa vääriä konnotaatioita. Töistä halutaan kotiin. Jos teatterista sanottaisiin, että se on bordelli tai antikvariaatti, siellä oltaisiin kunnes hälyt menisivät päälle. Jos teatteri olisi keskitysleiri, sieltä ei lähdetäisi kotiin ollenkaan. Ideaali taitaakin olla siinä välissä.

Kysymys: Pitääkö teatterin tekemisen olla mukavaa? Pitääkö olla hyvä fiilis? Karvalakkigallup puhuu selvää kieltä: pitää. Kysyt keneltä tahansa, kaikki korostavat hyvän meiningin tärkeyttä. Hyvä fiilis, avoimuuden ilmapiiri, sounds good. Tässä kuitenkin piilee suonsilmä. Siitä puhuminen on tabu. Hyvä meininki pitää sisällään ideologisen pohjavireen. Hyvä meininki palautuu lopulta humanismiin ja demokratiaan, aikamme luovuttamattomiin peruspuuroryneihin. En lähde kyseenalaistamaan näiden arvojen kannatettavuutta yhteiskunnallisen järjestyksen piirissä. Heitän kuitenkin

---

<sup>1</sup> Ibsen 1962, s.120, Vinge 2011

ilmaan kysymysmerkin mitä tulee näyttämöön, esittäviin taiteisiin ylipäänsä. Voisimmeko hyväksyä näyttämön ja harjoitusprosessin kontekstissa toisenlaisia yhteistoiminnan mekanismeja?

Teatterimaailmassa demokratian kyseenalaistaminen on ollut punainen vaate siitä asti, kun Turkan perävalot kaikkosivat näkyvistä. Ensemble-henki jyllää vahvana. Perustetaan demokraattiselle päätöksenteolle perustuvia ryhmiä, joissa kaikki saavat vaikuttaa suurin piirtein kaikkeen.

Kuitenkin, viime vuosien mielenkiintoisimmat, vaikuttavimmat ja syvimvät muistijäljet jättäneet esitykset ovat syntyneet enemmän tai vähemmän autoritääristen ohjaajien käsien lomitse. Nähtyäni Andriy Zholdakin *Anna Kareninan*, mieleni teki kysyä: miksette te aina näyttele tuolla tavalla, kaikkenne antaen? Miksen minä näyttele kaikkeni antaen? En tarkoita, että kaikki repliikit pitäisi huutaa ja pitäisi tehdä fyysisiä urotekoja toisensa jälkeen. Tarkoitan, että miksi olemme jossain muualla, kun voisimme olla siinä?

En pidä Zholdakia minään nerona, en ymmärrä hänen ylenpalttista suitsutustaan. Jotain hän näyttää kuitenkin tehneen oikein. Mikä on se hänen neronleimauksensa? Hän vaatii näyttelijöiltä enemmän. Hän vaatii kaiken. Aika ilkeätä vai mitä? Mitä ilkeätä on siinä, että ohjaaja vaatii näyttelijältä kaiken? Mikä on kaikki? Ei se tuossa vielä ollut, anna enemmän! Toi on ihan paskaa mitä sä teet. Tänne ei välity mitään. Onko se ilkeästi sanottu? Ei minusta.

Koko kouluajanani kukaan ei ole sanonut minulle tuollaisia lauseita. Kukaan ei ole vaatinut kaikkea. Olen antanut sen mikä kulloinkin on riittänyt. Näin uskon myös muiden toimivan. Olen nähnyt sen vierestä tuhat kertaa. Opettajat ja ohjaajat ovat tietenkin varovaisia: en halua satuttaa tuota herkkää sielua, pahoittaa vielä mielensä. Lopputulos on, että tyydytään vähempään ja vieläpä luullaan, että se on kaikki. Ohjaajan tehtävä on tietää mikä on näyttelijän kaikki. Sitä ei voi näyttelijä itse ennakolta tietää. Jorma Tommila tietää mikä on kaikki. Taisto Reimaluoto tietää mikä on kaikki. Juha Hurme tietää mikä on kaikki. Mutta heille on sen joku muu joskus osoittanut. Ohjaajat, tehkää näyttelijöille palvelus: vaatikkaa kaikki, kaikki.

Diktatuurin etymologinen perusta on latinan sana *dicto*, sanella. Sanelupoliittikana se on totuttu näkemään demokratian vastapoolina. Sellaisena se on myös houkutteleva mahdollisuus, kun puhutaan ihmisten välisistä sopimuksista. Perheen arki on käytännöllisintä järjestää siten, että

äiti sanelee mihin aikaan lapsen on syytä tulla kotiin. Perheen arki on osoitus paikallisen diktatuurin toimivuudesta. Ympärillämme on tuhansittain merkkejä paikallisen diktatuurin siunauksellisuudesta, mutta me käännämme sille selkämme.

Venäjällä kaikki vannovat yksinvaltiuden nimeen. Ballerinat vannovat yksinvaltiuden nimeen. Näyttelijät vannovat yksinvaltiuden nimeen. Jopa mielenosoittajat vannovat yksinvaltiuden nimeen. Koska se on hyväksi havaittu menetelmä. Mitä me saamme? Ballerinoja, jotka antavat kaikkensa. Näyttelijöitä, jotka antavat kaikkensa. Kyllä ei ole mielenkiintoista katsoa ballerinaa, joka on kuin kuollut lahna. Kyllä Jumalan pelko on tuonut maailmaan enemmän henkiä, kun kaikki humanistit yhteensä.

Paikallisia, ryhmäkohtaisia yhteiskuntajärjestyksiä pitäisi tunnustella ja tutkia kriittisemmin. Demokratia sopii Suomeen mutta sopiiko se Ylioppilasteatteriin? Demokratian ja diktatuurin välillä on ainakin viisi miljoonaa harmaan sävyä, mutta se tummempi puoli on kriminalisoitu vyöhyke. Kysymyksen pitäisi olla pelisäännöistä, siitä minkälainen yhteistoimintajärjestys vallitsee tietyissä aikaan ja paikkaan sidotuissa raameissa. Nämä pelisäännöt otetaan turhan usein annettuina.

Minulla on yksi positiivinen kokemus sotilasdiktatuurista. Olin kesällä 2008 mukana Jari Halosen *Kalevala – Väinämöisen uusi laulu* -filmatisoinnissa. Harjoituksissa ja kuvauksissa oli voimassa yksi laki ja yksi pomo, ja se pomo oli Jari Halonen. Sotilaallisuus tosin lienee liioittelua, sillä toisin kuin armeijassa, kaikki oli epäselvää. Viimeiseen asti oli epäselvää, ketkä jutussa lopulta tulisivat näyttelämään. Kuvausten alettua oli jatkuvasti epäselvää mitä ja missä kuvattaisiin seuraavana päivänä. Selvää oli ainoastaan se, että selvitäkseen hengissä oli jaettava yhteinen kutsumus, yhteinen intohimo asian äärellä.

Halosella oli kirkas näkemys näyttelijäntyön estetiikasta, jota kohti otimme pieniä askeleita kahden kuukauden ajan, Ilves-teatterin salissa ympärässä kävellen. ”Älkää katsoko minuun. Älkää katsoko mihinkään. Silmien pitää harittaa. Levittäkää hartiat eteen. Otsa eteen, etukeno, siinä on futuuri! Perse taakse. Tuntekaa maa! Vatsa ulos. Ihmisen pitää olla kulmikas! Jaloissa ei ole mitään, kaikki lähtee keskivartalosta, käsistä. Puhukaa itsellenne, mitä teitte aamulla. Tätä Turkka käytti koulussa. Huohottakaa, hyperventiloikaa! Sisälle pitää saada jotain. Ei mielikuvien, vaan fyysisen rasituksen kautta. Keuhkoihin sattuu.”

Halonen ei syönyt eikä juonut eikä liioin pitänyt taukoja. Hänellä oli pomon aura, jonka vaikutuspiirissä kaikki tuntui erityisellä tavalla merkitykselliseltä. Pomona hän oli ankara. Kun kuvauspäivää oli kulunut 20 tuntia, hän saattoi sanoa: ”Me seistään täällä ihan turhaan, jos sä et edes yritä!” Viinaa hän ei juonut. Kerran näin hänen käyvän saniteettitiloissa, ja siitä tiesin hänen olevan ihminen. Ja ihmisenä hän oli mitä mukavin, kun harjoitukset olivat ohi. Ankaruus liittyi työtilanteeseen, eikä siinä milloinkaan ollut mitään henkilökohtaista.

Yllätyksekseni huomasin saavani outoa tyydytystä tuon eksoottisen maan jännitteisestä ja ambivalentista kulttuurista. Ehkä se johtui pommiuhan mahdollisuudesta. Oli tapahtumisen meininki. Teatteri oli pyhitettynä alttarilla, ja sen äärellä oli oltava hiljaa. Äärimilleen viety fyysinen rasitus ja kipu synnyttivät vaikutelman siitä, että olin elossa. Lisäksi koin saaneeni näyttelijänä itsestäni irti enemmän kuin koskaan aikaisemmin.

Ankaruus kiinnittyy mielissämme herkästi negatiivisiin miellelyhtymiin. Se on jotain kovaa, jämäkkää, pingottunutta, raskasta, rajoittavaa, ei kovin kohtuullista, ei kovin mukavaa. Kolikolla on tässäkin tapauksessa kääntöpuolensa. Kovan ja jämäkän takaa löytyy tarkkuus. Pingottunut kätkee sisäänsä jännitteen. Raskaus tuo mukanaan merkityksellisyyden. Ongelmallisia sen sijaan ovat kohtuuttomuus ja epämukavuus; niitä kohti meidän humanistis-ateistinen maailmanhahmotusjärjestelmämme ei älähtämättä kykene katsomaan. Pää kääntyy pois, niin kuin se kääntyy kaiken kärsimyksen edellä.

Viattomien kärsimys on absurdia, mieletöntä. Esseisti Antti Nylén kysyy, voiko olla mielekästä kärsimystä? Kyllä voi, hän vastaa ja kaivaa näkyviin keskiajan kulttuurisen maiseman. Hän lainaa historioitsija Hannele Klemetilää: ”Kärsimystä ei pidetty keskiajalla pelkästään negatiivisena asiana, jota tulisi kaikin keinoin välttää. Kärsimys nähtiin voimana, jolla saattoi olla puhdistava vaikutus”, ja jatkaa: ”Vielä voisimme kuitenkin valita, otammeko merkityksettömän kärsimyksen, itkun ja hampaidenkiristyksen, vai puhdistavan ja toiveikkaan ’keskiaikaisen’ kärsimyksen”.<sup>2</sup> Agenda on Nylénillä eri, modernin projektin kritiikki, mutta yllättävästä näkökulman keikautuksesta vapautuvalle ajatusenergialle voisi olla käyttöä myös näyttämön laidoilla.

---

<sup>2</sup> Nylén 2010, s. 231

Jos voimme puhua mielekkäästä kärsimyksestä, lienee mahdollista puhua myös terveestä ankaruudesta. Terve ankaruus vaatii seurakseen täydellisen keskinäisen luottamuksen ja *vakavuuden ilmapiirin*. Vakavuuden ilmapiiri puolestaan edellyttää sosiaalisen kanssakäymisen (kansankielellä läpänheiton) ulkoistamista harjoitustilasta erilliseen tilaan ja harjoitusajasta erilliseen aikaan. Kyse on ryhdistäytymisestä. Lentokenttien turvatarkastajat joutuivat siirtymään vakavuuden ilmapiiriin ulkoisen pakon sanelemana eräänä syyskuuisena päivänä vuosia sitten. Kyse on samasta yksinkertaisesta asennonvaihdosta. Meidän pakkomme vain on sisäinen.

Nylén puhuu esseessään modernista yltäkylläisyyden ja vaivojen vähentämisen projektina.<sup>3</sup> Keveys, mukavuudenhalu ja vastuuttomuus kulkevat kaupungilla käsi kädessä tuputtaen propagandalehtisiään elämän kaikille osa-alueille. Lopputuloksena on nyrjähtänyt idylli. Samppanja on täynnä ilmaa.

Aikamme henkinen onttoisuus, merkityksettömyyden tuntu ja pahoinvointi johtuvat vastikkeettomien eleiden hegemoniasta. Rituaaleista ja uhraamisesta on luovuttu. Alttareiden yllä on päättymätön lumisade. Hangen pinta on joka vuosi kolme prosenttia korkeammalla, ja kahdensadan vuoden päästä Helsingistäkin muistuttavat vain Agricolan kirkon piikikäs torni ja Jätkäsaaren pilvenpiirtäjät, jotka kasvavat hangen mukana.

Mitä teatteri voisi tälle asialle tehdä? Ei varmaankaan mitään sellaista, mikä sanottavasti vaikuttaisi hammasrattaiden välityssuhteisiin. Jokaisella meistä on kuitenkin jokaisena hetkenä ainutkertainen mahdollisuus luopua lammasmaisuudesta. Pitää lakisääteinen välivuosisikymmen robottiudesta. Sylkäistä Singaporessa.

---

<sup>3</sup> Nylén 2010, s. 232

## *Nuoruudesta ja huoruudesta*

*”Täältä ja tänään alkaa uusi aikakausi maailmanhistoriassa, ja te voitte sanoa olleenne silloin mukana.”*

– Goethe<sup>4</sup>

Oswald Spengler vertasi *Länsimaiden perikadossa* länsimaista kulttuuria antiikin kulttuuriin etsien morfologisia yhteneväisyyksiä näiden väliltä. Hän esitti, että jokaisella kulttuurilla on elinkaarensa, joka käy läpi samankaltaisen kuljetuksen kulttuurista sivilisaatioksi. Antiikissa hän näki Kreikan valtakauden kulttuurin kivettyneen lopulta Rooman valtakauden sivilisaatioksi. Jos Spengleriä halutaan uskoa, länsimainen kulttuuri näki täyttymyksensä 1800-luvun loppupuolella, ja nyt eletään täyden sivilisaation aikaa.

Mikä sitten on tämä kulttuurin ja sivilisaation ero? Minä näen asian näin: siinä missä kulttuuri on jotain elinvoimaista, nahkansa alati luovaa, hidasta ja aikaa sitovaa, raskasta, kallista, merkityksellistä, pitkäjänteistä, vertikaalisesti syvyyteen kurkottavaa, on sivilisaatio jotain marmoriksi kivettynyttä, kirjastoitunutta, nopeaa ja aikaa vapauttavaa, helppoa, halpaa, merkityksetöntä, lyhytjänteistä, horisontaalisella tasolla paisuvaista.

Lähes samoin sanankääntein voitaisiin puhua taiteen ja viihteen välisestä rintamalinjasta. Näen viihde- ja lääketieteellisuuden nousuissa paljon yhteisiä tekijöitä. Viihde toimii lääkkeen tavoin, oireita lievittävästi. Taide antaa käteen vain peilin: katso, olet haavoittunut tuosta ja tuosta. Viihde toimii eskapistisesti makeisten, viinan ja huumeiden logiikkaa käyttäen. Taide tappaa, sillä on parantava vaikutus.

Kumman me haluamme, morfiinikumman vai kuoleman? Soitto Tilastokeskukseen tai Kaupunginteatterin lipunmyyntiin osoittaa, että me haluamme ihanan, huolettoman morfiinikumman, illuusion siitä, että asiat tuntuvat jotenkin luistavan. Me haluamme *Katri-Helenan* ja *Vodkaturistit*. Näyttelijän näkökulmasta tilanne on yksinkertainen: työtilanne on taattu loppuelämäksi, jos suostut tekemään loppuelämäsi *Vodkaturisteja*. Ainakin jos suostut tekemään sitä 500 kilometrin päästä Helsingistä.

---

<sup>4</sup> Spengler 1962, s. 44



Toinen tie on kivikkoisempi. Onko liikaa pyydetty, jos haluaisin tuntea työni merkitykselliseksi? Onko liikaa pyydetty, jos työni yhteydessä voitaisiin edes laveassa merkityksessä puhua taiteesta? On. Ainakin jos työllä tarkoitetaan jotain mistä saa palkkaa.

Enkö haluaisikin olla rajoja rikkova, eteenpäin puskeva, uutta etsivä, vanhat konventiot kyseenalaistava teatterintekijä? Kyllä haluaisin. Mikä estää? Ei mikään. Aikaa on rajatusti. Aika alkaa nyt. Viisitoista vuotta. Se lienee aika, jonka kuluessa marginaali pulskistuu valtavirraksi.

Mieleni tekee siis ottaa askelia eteenpäin. Puhetta helpottaakseni otan käyttöön pyrkimystäni parhaiten kuvaavan termin. Sanoja on monia; voimme puhua toisin tekemisestä, vaihtoehtoisuudesta, marginaalisuudesta. Juhlallisimmalta tuntuu kuitenkin avantgarde. Se lienee relevantti määritelmä, kun puhutaan eteenpäin kulkevista askelista. Mistä puhumme kun puhumme avantgardesta? Professori Teemu Mäki eritteli avantgarden *Taide ja yhteiskunta* –keskustelutilaisuudessa Kiasmassa toukokuussa 2010 neljään lokeroon:

1. Ironinen, pilkallinen mielikuva; hätkähdyttävän uutuuden synonyymi; ”häipy nopeasti kuin parfyymi” > trendi; käytetään sekä taiteessa että taiteen ulkopuolella
2. Aito hyppäys parempaan; aidosti uutta (esim. saastuttamaton auto)
3. Kapea taidehistoriallinen määritelmä: aika- ja paikkasidonnainen, historiallinen
4. Lavea taidehistoriallinen määritelmä: 1) Formalistinen: taide on voimallisinta silloin, kun se tarjoaa vaihtoehdon arkijärjelle; utooppisuus; kokemuksellisuus (vs. sisältö), 2) Poliittinen, yhteiskuntakriittinen: brechtiläinen ajatus > herättää, vietellä ajattelemaan >> formalistisessa riski latistua estetismiksi, poliittisessa riski latistua viestinnäksi ja propagandaksi<sup>5</sup>

Ranskankielen sana *avant-garde* tarkoittaa etujoukkoa. Mäen lyhyesti esittelemän avainyleisöteorian mukaan ei ole niinkään merkityksellistä saako teos suuren yleisön, vaan että avainhenkilöiden kautta uudet ajatukset ”tihkuvat” suuren yleisön korviin. Rockhistoriasta tunnetuin esimerkki lienee

---

<sup>5</sup> Mäki 2010

Velvet Underground, joka Brian Enon anekdootin mukaan myi sata levyä, mutta jokainen levyn ostanut perusti bändin.

On selvää, että me kaikki haluamme saastuttamattoman auton.

Fleminginkadun suullisessa perimässä sellainen on *Pete Q*. Kirjoitetussa historiassa se lienee lähempänä parfyymia. Oli miten oli, jokainen sukupolvi haluaa tehdä oman Pete Q:nsa. Pikku G:tä lainatakseni – me ollaan nuoriso, me ollaan tulevaisuus. Ja yhdessä me palautamme taas uskon teatterin tekemisen mielekkyyteen. Kas näin.

Nyt me näemme edessämme kaksi hahmoa, joista juuri sanottiin, että he ovat avantgardisteja. Itsetuhoisia, nihilistisiä ja vihamielisiä, kuten jotkut irvileuat haluavat asian nähdä. Eivät he ole. He ovat *nuoria* ja se onkin paljon täsmällisempi käsite. He ovat 10-vuotiaita ja kaikki on heille siivekästä ja veristä. Horisontissa on vielä asioita, jotka tapahtuvat *ensimmäistä kertaa*. Tämä on oikea lähtökohta. He ovat 50-vuotiaita. Mikä estää? He ovat etujoukko, ja vain sillä on nyt merkitystä. Aikojen alussa he perustivat Ylioppilasteatterin, Ryhmäteatterin, Q-teatterin, Teatteri Takomon, Todellisuuden tutkimuskeskuksen. Ja nyt. Heillä on palkinnot kädessä ja nimi lehdessä ja hyvä niin. Tärkeintä on tarkoitusperä. He ovat lähteneet kysymään näyttämöä. Se on eri asia kuin mennä sinne missä olisi Juicen rooli vielä auki.

Grotowski ryhmineen esiintyi 30 hengen katsomoille tietien tahtoen, koska ”suurempi yleisömäärä saattaisi vesittää heidän työtään”<sup>6</sup>. He olivat nälkäisiä ja nälässä he pysyivät. He uhrautuivat. Nuorena sitä jaksaa uhrautua. Mitä he uhrasivat? Elintason. Kyllä työttömyyskorvauksella tulee toimeen, ja samaan hintaan saa romantiikan. Takaraivooni on porautunut kuva Arto Af Hällströmistä työntämässä postilaatikosta nakkeja vuorokaudet läpeensä kirjoittaville langanlaihioille Arto Mellerille, Heikki Vuennolle ja Jukka Asikaiselle.<sup>7</sup> Sellaisena minä haluan muistaa nuoruuteni, ja muistan. Kaikki me haluamme, sillä tuo nälkiintynyt katse on kaiken muutoksen perimmäinen käyttövoima.

Nyt tarvittaisiin vain kylmäpäinen päätös: heittäydyn tyhjän päälle. Vien mukavuudenhaluni panttilainaamoon. Tunnistan veren maun suussa ja hyökkään antiloopin perään. Lopetan teeskentelemisen ja teen vain ankaralle rehellisyydelle perustuvia valintoja. Valitsen elitismen kansanomaisuuden ohi,

---

<sup>6</sup> Brook 1972, s.65

<sup>7</sup> Anhava 2011, s. 156

ja jakelen lentolehtisiä: kansa on kyllä tervetullut eliittiin. Teemme suuren läpimurron Elitessä, minä ja kolme muuta.

Huoraamisesta puhutaan usein turhan ikävään sävyyn. Tosiasiassa se on ihan asiallista ja käytännönläheistä toimintaa. Suomen kansantalous lähtisi huimaan nousukiitoon, jos huoraaminen legitimoitaisiin. Jos Raimo Sailas antaisi luvan. Tavaransa lisäksi on jokaisella sielunkummitus, jonka markkina-arvo on mittaamaton. Joku hinta sille on kuitenkin laitettava, sanotaan sata kultarahaa.

Sata kultarahaa on juuri se summa jota ystävälleni Liisalle tarjottiin seksihommista. Juuri sen verran oli Liisalla asuntolainaa jäljellä, ja niinpä Liisa suostui. Rappukäytävässä Läski Hikinen Äijä sanoi, että minulla onkin vain tämä lasihelmikäätty. Minä sinä minua oikein pidät, pimahti Liisa. Ja Äijä: sen minä tiedän mikä sinä olet, kysymys on vain hinnasta.

On siis varsin helppoa rikastua. Säännöt ovat harvinaisen selvät. Rikkauspakkauksen kylkeen on präntätty sivuvaikutukset. Pistos vatsan seudulla yöllä juuri ennen nukkumaan menoa. Woimattomuus, psychoosi. Resepti on vuodelta 1827.

Katukielessä huoraaminen on myönnytyksiä, laskelmointia, miellyttämistä – kaikki viihteen tietosanakirjamääritelmän kanssa täsmäviä attribuutteja. Kuten sanottu, kaikkina aikoina ovat ihmiset – enemmän kuin mitään muuta – halunneet viihtyä. Kaikkina aikoina on suurin osa ihmisistä ollut normaalijakauman pulskin kohta: kaunis symmetrinen kukkula fläppitaulun diagrammissa. That's where the money is. Sitä kukkulaa kohti otetut askeleet ovat myönnytyksiä, lyhyen matematiikan laskutoimituksia. Sitä saa sanoa huoraamiseksi. Sitä pitää sanoa viihteeksi.

Yleistykset ovat sopivasti totta. Taidetta pitää tukea, viihde tulee toimeen omillaan. Mutta kumpi on ensin, taide, jota sitten päätetään tukea vai tuki, jolla sitten päätetään tehdä taidetta? Entä sitten tuki, jolla päätetään tehdä bisnestä? Helsingin kaupunginteatteri sai vuonna 2011 julkista tukea 8 240 000 euroa. Sillä tehtiin *Katri-Helena*, *Kuninkaan puhe*, *Ihmisen osa* ja *Metsä*, muutamia kohokohtia mainitakseni. Luunkovan bisnesmiehen valintoja kaikki. Ja bisnes pyörii, veronmaksajien rahoilla. Puskurissa on kolme miljoonaa. Siinä voisi ottaa riskinkin ja tehdä ihan taidettakin, mutta ei yleisö sitä taidetta halua nähdä, kun se on niin vaikeatakin.

Klockriketeatern sai Valtion näyttämötaidoimikunnalta 175 000 euroa ja toi Zholdakin ohjaamaan *Morbror Vanjan*. Minun ei tarvitse sanoa mitään, sanat ovat ilmassa, ottakaa kiinni.

Mikko Roiha sanoi Yle Radio 1:n *Kultakuumeessa*, että Suomen teatterikenttä on bulevardisoitunut. Asko Sarkola kääntyy heti kun joku sanoo ”bulevarditeatteri”, mutta kuka ymmärtäisi heittää Asko Sarkolan rapakon taakse, pois muuttamasta Töölönlahtea Murheen Alhoksi. En minä sinua vihaa, Asko, mutta haluan sinun siirtyvän pois täältä, vehreämmille laidunmaille, Broadwaylle.

Taide kaihtaa kompromisseja, viihde on laskelmointia. Väliin jää harmaa vyöhyke. Harmauden turvin on helppo matkustaa incognito. Peilistä katsoo täydellinen mustavalkokuva, jossa on kaikki harmaan sävyt, jos niin halutaan. Taskussamme on paperinpala, johon on hätäisesti sutaistu jokin luku. Se on meidän hintamme, summa jonka maksamalla me suostumme tekemään mitä tahansa. Kuten Kimmo Aleksis Kiven *Kullervossa* manailee:

”Niin yksi kaupaksi pantiin  
toinen ehkä toistaiseksi säästettiin  
sillä onhan onnemme osa  
seisoa myytävänä kuin naudat.”<sup>8</sup>

Voimme vain laittaa sormet ristiin ja rukoilla  
ettei teillä olisi sellaisia rahoja.

---

<sup>8</sup> Kivi 2002

## *Ainutkertaisuudesta ja toistosta*

*”Some girls are bigger than others*

*Some girls are bigger than others*

*Some girls’ mothers are bigger than other girls’ mothers”*

– *Morrissey*

Teatterikorkeakoulun pääsykokeissa pitäisi olla tehtävä, jossa kokelaat kävelevät 66 kertaa salin nurkasta nurkkaan, kaivavat taskusta puhelimen, tiputtavat satasen kakkaan ja sanovat vittu. 50. kerran jälkeen näyttelijäntyön professori kysyy, miksi haluat näyttelijäksi, ja se on kompa. Ei kukaan halua näyttelijäksi. 66 kertaa ja minulle vittuillaan.

Kun play-nappulalle mietittiin suomenkielistä sanaa, siellä oli ryyppyputkea ja avioeroa takana. Äkkiseltään voisi ajatella, että play on pelaamista ja leikkiä mutta ei. *Toisto*. Mihin se ensimmäinen kerta jäi? Ensikännit ja neitsyyden menetys. Ensikosketus. Ensi-ilta. Valomies painaa nappia, ja salivalot sammuvat. Toisto voi alkaa. Toiston taidettahan tässä vaan. Viimeinen toisto.

Yhtä lannistava on suomen kielen sana *harjoitella*. Se on harjoittamisen diminutiivi. Eli ikään kuin me paremman tekemisen puutteessa vähän lämpimiksemme harjoittelisimme. Harjoittamisessa on sentään ankaraa juhlavuutta. Harjoitan ammattia, liityn tekemiseni kautta tuhatvuotiseen mestareiden kiltaan. Halutessaan osoittaa erityistä julmuutta anoppi kysyy kirjailijavävyltään: no, oletkos kirjoitellut? Meille näyttelijöille vittuilu on arkipäivää, olemme kotonamme koiran roolissa. Ranskalaiset näkevät harjoittelun proosallisesti toistona (repetition), englanninkieliset uudelleen kuulemisena (rehearsal), mutta me tässä vähän askarrellaan.

Kierkegaardilla on tämä anekdootti papista, joka piti saman saarnan kahtena peräkkäisenä sunnuntaina. Sopii kysyä, eikö hän olisi vain voinut lyödä nyrkin pöytään ja lausua: toistan viime sunnuntaina sanomani.<sup>9</sup> Saarnan on hyvä olla aina uusi, koskapa puupenkeissä istuvat samat nöyrät naamat. Teatterin rakastajia sen sijaan on niin paljon, etteivät kaikki mahdu samalla kertaa saliin. Sopii olettaa, että jotain vaihtuvuuttakin on, ja saarna voi hyvin olla se sama. Laiskoja pappeja me olemme!

---

<sup>9</sup> Mäkinen 2004, s. 35

Teatterista sanotaan, että se on ainutkertainen kokemus, mutta kyllä *Tuntemattoman sotilaan* 117. esitys oli enemmänkin malliesimerkki siitä, miten täysautomatisoitu valopöytä parhaimmillaan toimii. Kukaan näyttelijöistä ei enää haluaisi esittää näytelmää, mutta kun sinne on joku päästänyt ne 700 ihmistä. Jo varhaisella iällä on meidän hyvin selvin sanankääntein annettu ymmärtää, että kaikilla orgaanisilla olioilla on luonnollinen elinkaarensa, mutta teatteriesitys onkin sellainen terminaattori, joka jatkaa zombina kulkuaan, vaikka viimeinenkin letku on vedetty irti.

Mikä sitten olisi oikea määrä esityksiä? Oikea määrä viikossa, oikea määrä vuodessa? Olen ollut mukana kahdessa kolmen esityskauden produktiossa. *Idioottia* esitettiin syksyn, kevään ja toisen syksyn aikana yhteensä 66 kertaa. Se oli liikaa. *Homo!a* tullaan esittämään n. 90 kertaa. Liikaa. Haluaisin nähdä Radion sinfoniaorkesterin esittävän Sibeliuksen *7. sinfoniaa* 66 kertaa vuoden aikana. He eivät suostu. Esitys menettäisi jotain hohdokkuudestaan, ainutkertaisuudestaan. Miksi me suostumme?

Kristian Smeds pohtii asiaa teoksessa *Kätetty näkyväksi*:

”Kolmeen tai neljään esitykseen näyttelijä pystyy lataamaan itsensä maksimaalisesti, silloin hän saa väliin myös riittävän levon. Nämä ovat fysiologisia, urheilumaailmasta tuttuja juttuja. Kun vaikkapa *Brandia* paukuttaa neljän tunnin keston, sitä ei voi tehdä liian monta kertaa viikossa, mikäli haluaa, että perusesityksen taso on kova. Halusin jo tuolloin pitää esityksen tason suunnilleen samana. Huonoja esityksiä ei oikeastaan voinut tullakaan, koska esityshuoltoon kiinnitettiin paljon huomiota. Tarkoitus oli, että joka ilta oli kunnon matsi. Nämä asiat kulkevat tekemisessäni koko ajan mukana. Jos ne eivät ole kunnossa, niin mikään ei toimi.”<sup>10</sup>

Esityshuolto on asia, johon ei totuuden nimessä liiemmin kiinnitetä huomiota. Ohjaajan pitäisi valvoa vähintään joka viides esitys ja kerätä ryhmä yhteisen palautteen ja ajatustenvaihdon ääreen esityksen jälkeen. Ohjaajat tilittävät aina itkusilmin ensi-illoissa, kuinka ”meillä kaikki loppuu seinään ja jää vain yksinäisyys ja postproduktiivinen ahdistus, kun taas te näyttelijät saatte jäädä tänne veivaamaan viikkokausiksi”. Mistä he ylipäätään ovat saaneet sellaisen ajatuksen päähänsä? Että esitykset luovutetaan, niistä päästetään irti. Että katseet suunnataan kohti uusia laidunmaita. Itse he ovat

---

<sup>10</sup> Ruuskanen & Smeds 2005, s. 101

sen keksineet. Se on heidän laiskuuttaan, josta karvaimmin kärsii lopulta yleisö.

Yhtä kaikki – joku, jota ei liene valta puhutella saa meidät tuntemaan loputtomat toistot mielekkäiksi. Mikä? Kuka? Mieleeni on jäänyt Vihtori Rämän (Masi Eskolin) harjoittelua ja toistoa koskevat huomiot. Harjoitteluvaiheessa toistamme saman kuljetuksen kenties 30 kertaa. Jos esityksestä tulee suosittu, toistoja voi tulla 50. Monennenko toiston kohdalla alamme turhautua? Missä vaiheessa alamme muistuttaa robottia? Näkykö se ulos päin?

Rämä ottaa verrokiksi joogan. Mikä saa ihmiset vuosisadasta toiseen toistamaan täsmälleen samoja liikesarjoja kenties satoja, tuhansia kertoja elämänsä aikana? Heidän täytyy nähdä siinä jotain mielekästä. Rämän vastaus kuuluu, että joogaliikkeet merkityksellistyvät joogan maailmankuvan kautta. Samalla tavoin näyttämöllä tapahtuvien toistojen tulisi merkityksellistyä esityksen maailmankuvan kautta.

Tuntuakseen mielekkäältä toisto tulisikin siis nähdä lineaarisen, hamaan tulevaisuuteen jatkuvan sarjan sijaan syklistä paluuna, kiinnittymisenä traditioon, jonka juuret esimerkiksi joogan tapauksessa ulottuvat tuhansien vuosien päähän. Grotowski viittaa esseessään *Harjoittelu* itämaiseen teatteriperinteeseen, jossa ”esityksiä toistettiin vuosisatojen ajan. Poika seurasi isänsä jalanjäljissä ja näytteli isänsä roolin, joka sisälsi entiset merkit. Voi olla, että hän muunteli sitä hieman, korvasi kenties kaksi tai kolme merkkiä joillakin muilla merkeillä. Katsojat sanoivat hämmästyneinä, että hän toteutti suuren uudistuksen.”<sup>11</sup>

Tässä kohtaa länsimainen mieli palauttaa verkkokalvoilleen Sisyfoksen, joka päivästä toiseen vieritti kivenmurikan vuorenhuipulle vain nähdäkseen sen vierivän jälleen alas. Oliko hänen aivojensa arkkitehtuuri jotenkin erityisen suotuisa sellaiselle itämaiselle mielentyyneydelle, johon me Camus’n kaljakaverit emme koskaan saata ylettyä?

Toisaalta, Kierkegaard näkee toiston nimenomaan aidosti eteenpäin kulkevana toimintana, liikkeenä kohti ikuisuutta, sen eksistentiaalisena muotona. Olli Mäkinen kirjoittaa tutkimuksessaan *Moderni, toisto ja ironia*: ”Kierkegaard katsoo, että toisto aidossa mielessä on muuta kuin tapa tai riitti,

---

<sup>11</sup> Grotowski 2006, s. 108

joka toistuu tai saa meidät toistamaan. Toisto suuntautuu tulevaisuuteen, siksi se on jotain muuta kuin muistelo (anamnesis) tai tapa (habitus).”<sup>12</sup>

Teorian tasolla toiston filosofisia ulottuvuuksia voisi tarkastella yhden ihmiselämän verran, mutta kuka lohduttaisi pientä teatterimuurausta pakokauhun hetkellä? Mistä löytyisi se tv-mainoksen vaimo, joka tuo saarnatekstin kanssa ahdistuneesti huokailevalle pappismiehelle puurolautasen, jossa on voisilmä keskellä?

Kysymys palautuu mielekkyyden ja merkityksellisyyden vaatimuksiin. Rämän peräänkuuluttama, ylevän juhlalliselta kuulostava *esityksen maailmankuva* on haaste, jonka varaan näyttelijäntyö ja ennen kaikkea toistojen mielekkyys joko rakentuu tai jää rakentumatta. Pitääkö maailmankuvan olla jaettu? Kenen harteille sen muodostaminen jää? Koulutuksen näkökulmasta asia on oman kokemukseni mukaan nähty niin, että O ja D lukee, N juoksee. Tällä matematiikalla maailmankuva jää OD:n harteille. Lukevat näyttelijät ovat hauskoja kurioositeetteja, ”sinä taidat olla sellainen tiedostava näyttelijä”, heille sanotaan. Mutta eikö jokaisen näyttelijän sisällä pitäisi asua vallankumoustaistelija? Raitiovaunukuljettajan positio tuntuu monin paikoin tarjoavan suuremman samastumisinnan.

Mitä meidän näyttelijöiden sitten pitäisi tehdä? Kieltäytyä kaikesta. Perustaa ryhmiä. Vaatia suurempaan vastuunottoon ja tiedostavaan taiteilijuuteen tähtäävää opetusta. Käyttää jäänaskalia. Puhua, vastata, opettaa. Aktivoitua. Suostua kaikkeen. Soluttautua. Uhrata pari pisaraa hikeä. Keittää adrenaliinisoppaa. Herkistyä mausteille. Opetella rypäleitä. Puristaa sommelieria palleista.

Mutta me haluamme muita asioita. Me synnymme pajareihin Mokon päiväpeitolle. Mitä ikinä haluamme, haluamme sitä vääristä syistä. Pyrimme Teatterikorkeakouluun, koska haluamme eroon tyttöystävistämme. Menemme kesäteatteriin, koska haluamme rahaa. Menemme televisioon, koska haluamme nimeä. Naiset jumppaavat saadakseen miehen. Miehet pumpaavat saadakseen lyödä naista. Kukaan meistä ei halua tehdä teatteria päästäkseen hengestään, vaikka juuri siihen pitäisi keskittää kaikki huomio – pieni kuolema joka päivä. Väkivaltainen kuolema. Anne Bogart peräänkuuluttaa väkivallan välttämättömyyttä. Ankarat valinnat näyttämöllä

---

<sup>12</sup> Mäkinen 2004, s.33



ovat väkivaltaisia. Tuoli on juuri tässä kulmassa eikä tuossa.<sup>13</sup> Mutta meidän silmistämme puuttuu murhaajan katse, kamikazalentäjän katse sekuntia ennen, vaikka juuri siitä me alituiseen jäämme kiinni haaveilemasta.

Loputtoman toiston proosalliseen kierteeseen tuomittuina meidän korvamme ovat herkistyneet aivan erityisen seireenin laululle. Ainutkertaisuuden vaatimus kutittelee meitä häiritsevästi heinäkorrellaan. Kambodžassa minulta kysyttiin, halusinko ampua lehmän singolla. Sata dollaria. Totta kai minä halusin. Kieltäydyin kuitenkin sillä kertaa, oli kiire Maailman Kahdeksannen Ihmeen äärelle.

Näyttämöllä me haluamme nähdä jotain mitä emme näe olohuoneessamme. Näyttämöllä me haluamme nähdä Oskari Katajiston. Onko se lihonut? Vieläkö se on sen kanssa? Minä näin sen kännissä Tokoinrannassa. Oskari Katajisto astuu näyttämölle verisenä ja alasti. Hänen sydämensä pysähtyy, silmät kääntyvät ympäri, silmänkääntötempu. Oskari Katajisto katsoo minua silmiin, hän ei enää tarvitse näyttämöä, hän on ikuisesti minun. Hänellä on tästä lähtien tämänsä, johon hän täällä on sidottu. Nyt hän on symboli ∞, joka ennen tunnettiin nimellä Oskari Katajisto. Minä en enää halua nähdä häntä. Hän valelee itsensä betoniin, mutta minä en enää halua nähdä häntä. Hän avaa vatsansa, ottaa ohutsuolensa, sitoo sen Kaupunginteatterin ovenkahvaan ja lähtee kävelemään. Espalla hän tulee vastaan, katseemme kohtaavat: moi. Minulla on kiire Stockmannille, jossa valaisinosasto on juuri syttynyt tuleen. Olen eräänlainen palomies, ja huomenna se on kaikkien huulilla: minä sen sytytin.

Olisiko meidän aika päästää irti huikentelevaisista haaveistamme? Pitäisikö meidän luopua ainutkertaisuuden vaatimuksesta? Tiedämme sielussamme, että tämä kaipuamme kaiken uuden, eksklusiivisen ja elämyksellisen pariin on läpeensä paradoksaalinen, niin kuin länsimainen mielenlaatu vain osaa olla. Huumeidenkäyttäjän on lisättävä annosta, kunnes viimeinenkin aivosolu on poksahnut. Silti me jatkamme toivomuslistan kirjoittamista. Pitäisikö meidän uskoa Søren-setää, kun hän sanoo, että ”ilman toistoa ei ole mitään muuta kuin tyhjä häly”?<sup>14</sup> Olisiko meidän vihdoinkin aika ottaa omaksemme nöyrä, syklinen, itämainen mielenmaisema?

---

<sup>13</sup> Bogart 2004, s. 54

<sup>14</sup> Mäkinen 2004, s. 40

## *Hämmennyksestä*

” – *No, sanokaapa jotakin!*

– *Babaa.*”

– *Tšehov*

Tein taiteellisen lopputyöni Essi Räisäsen ohjaamassa esityksessä *Kuusisormiset*. Se oli tekijöilleen pitkään toivottu, odotettu työ. Siihen ei kutsuttu, siihen juostiin. Draaman jälkeisestä teatterista ei ollut suoranaista runsaudenpulaa kurssitarjottimilla. Tässä olisi nyt se hiekkalaatikko ilman ämpäreitä ja lapioita.

*Kuusisormisten* keskeisimmät temaattiset lähtökohdat olivat *ajatus toisin tekemisestä ja ruumiillinen näyttämö*. Yksittäisiä aiheita olivat muisti, muistinmenetys, katkennut suhde menneisyyteen, tulevaisuuteen, kieleen ja ruumiiseen, turismi, eksyminen, erilaiset häiriöt ja sairaudet, luulosairaudet, poseeraaminen ja sisäelimet. Ohjaajan työryhmälle jakamassa muistiossa seisoi yksi kysymys muista erillään: ”Kuinka asettua vieraan, tuntemattoman, uuden, epävarman ja häilyvän äärelle avoimena?”

Esitystila oli jaettu kahteen studiotheateriin, joista toinen oli varsinainen näyttämö ja toinen ”backstage”. Yleisö jaettiin ennen esityksen alkua puoliksi molempiin tiloihin, ja väliajalla vaihdettiin puolia. Kaikilta jäi siis toinen puoliaika toisessa tilassa näkemättä.

Esityksen pohjana olleen tekstin rakenne oli fragmentaarinen. Repliikit olivat viidestä eri Tšehovin teoksesta: näytelmistä *Lokki*, *Vanja-eno*, *Kolme sisarta* ja *Kirsikkapuisto* sekä *Griša*-novellista. Roolihahmoja ei varsinaisesti ollut, henkilöt oli jaettu numeroihin. Jonkinlaisia ääri viivoja oli, lähdennäytelmien tietyn henkilön repliikit oli pääpiirteittäin jaettu yhdelle esiintyjälle.

Oma henkilöni oli jotain sukua *Kirsikkapuiston* Firsille. Avainsanoja olivat reliikki, vanha valta, suojautuminen, panssari, pysyvyys, säilyttäminen muutoksen sijaan, muistinmenetys, joiltain osin myös ”vanha teatteri” ja ”vanha Tšehov”. Tulokulma henkilöihin oli kuitenkin skitsofreeninen – että meissä on monta ihmistä, kerromme asioita heistä. Näyttävä näyttää: katsokaa yleisö, tässä on tällainenkin kohtalo! Tässä mielessä jokainen oli tavallaan kertoja.

Toisin tekemisen haaste esitettiin näyttelijöille jo puoli vuotta ennen ensi-iltaa. Ohjaaja pyysi jokaista esiintyjää etsimään yhden asian tai alueen, jonka piirissä voisi kyseenalaistaa omia konventioitaan, totunnaisia tapoja toimia, automaatioita. Oma haasteeni liittyi pitkälti liiasta analyttisyydestä riisuuntumiseen. Tavoitteenani oli saavuttaa häivähdys tilasta, jossa kroppa ei tiedä minne se menee, ja puheensa kuulee ikään kuin ulkopuolelta.

Yksinkertaisin ja tehokkain metodi olisi kehon voimakas fyysinen rasitus, ylirasituksen rajalle etsiytyminen. Se olisi kuitenkin ollut minulle ilmeisin tie, joten päätin kokeilla kiertoteitä. Halusin säilyttää jonkinlaisen huokoisuuden, kuuntelun ja virtaavuuden kehossa, etsiä mahdollisuutta aueta joka hetki uuteen suuntaan. Essi kannusti tähän korostamalla, että näyttämöllä voi myös koko ajan hakea, voi olla tietämättä mitä näyttelee – myös esitysvaiheessa. Älä arvota valintoja!

Yksi tärkeä henkilökohtainen tavoitteeni oli tutkia edellytyksiä synnyttää luova ja energinen tila, uudestaan ja uudestaan. Nopean ajatusketjun päässä seisoi lopulta yksinkertainen premissi: on päästettävä irti. Mistä? Olkoot ne rutjakkeet mitä ikinä ovatkaan, niitä voi hyvin kutsua langoiksi. Ripustautumisen mestareina olemme tottuneet lähes painottomaan tilaan. Nyt tulisi löytää maakosketus ja opetella seisomaan itse.

On siis päästettävä irti langoista. Irti egosta. Irti riippuvuuksista, odotuksista. Miten? Analyysin saa kytkettyä pois hyperventilaation kautta, mutta se on jo tyylilaji. Paitsi ruumiin, myös *mielen* on oltava valmis näyttämölle. Mielen on oltava altis, vastaanottava, huokoinen soturin mieli. Huokoisuuden saavuttamiseksi tarvitaan tasapaino. Tasapaino vasemman ja oikean, sisä- ja ulkopuolen välillä. Silmää mittasuhteille.

Jari Halonen käyttää näyttelijän tavoitellusta olotilasta ilmaisua ”päästä läpi”. Se on minusta kuvaava ilmaus. Edessä on este, joka on ylitettävä, kuori, joka on puhkaistava. On ylitettävä kitka. Nämä ovat väkivaltaisia, epämiellyttäviä tekoja. Penetraatio on väkivaltainen teko. Liikkeellelähtö on väkivaltainen teko. Herääminen on väkivaltainen teko. Toisella puolella on kaikki se mikä virtaa, tämä hetki. Siellä on esiintyjän koti. Kotimatka on ylämäkeä.

Huomaan itse odottavani esitystaiteelta jotain mitä voisi kutsua salaisuudeksi, hämmennystä suhteessa omaan tekemiseen. Tätä ”salaisuutta” lähdin tarkastelemaan, etsimään keinoja fyysistää sitä. Prosessin aikana teimme paljon harjoitteita, joista mieleen on jäänyt erityisesti ”muiston

fyysistäminen”. Palautimme mieliimme jonkun hetken lapsuudesta ja yritimme muistaa miltä se hetki tuntui, missä se tuntui ja lopulta etsiä sille fyysinen ilmenemismuoto. Se mikä oli tehtävissä oli tietysti ennen kaikkea vaikutelma, impressio, jota sitten jalostimme ja tyyllittelimme eteenpäin.

Salaisuudesta puhuu myös Grotowski. Peter Brook luotaa hänen näkemyksiään *Tyhjässä tilassa*: ”...näyttelijä ei epäröi näyttää itseään sellaisena kuin on, sillä hän tajuaa, että roolin salaisuus edellyttää hänen avautumistaan, hänen omien salaisuuksiensa ilmituloa. Esitysakti on siis uhriakti, jonkin sellaisen uhraamista, minkä useimmat mieluiten pitävät piilossa. Se uhri on näyttelijän lahja katsojalle. Siinä näyttelijän ja yleisön välinen suhde on samanlainen kuin papin ja hartaudenharjoittajan.”<sup>15</sup> Tämä retoriikka sai kaukupohjaa *Kuusisormisten* pyrkimyksessä luoda välitön, lämmin suhde yleisöön toisaalta paljastamisen kautta, toisaalta tätä paljautta kohtaan osoitetun avoimen hämmennyksen osoituksen myötä.

Liikettä ja koreografiaa työstäessämme Essi puhui usein ”johdannaisista”, minkä itse ymmärsin suuntana ilmeisestä kohti epäilmeistä ja ennen kaikkea subjektiivisena valintana. Jos ohjaaja pyytää ajattelemaan lentämistä, ilmeisin assosiaatio lienee siivet. Siitä minulle tulee mieleen balettianssijan herkät ja eloiset sormet, siispä otan pelkät sormet ja jätän kaiken muun. Jätän vielä kaikki muut sormet paitsi etusormen ja siinä minulla on lentäminen. Miten pieni riittää, se oli myös yksi tarkastelun kohteista. Mitä pienemmäksi mennään ulkoisessa liikkeessä, sitä suurempi on sisäisen intensiteetin oltava. Tämä on tuttua myös laulun dynamiikan oppikirjasta.

Eräs tärkeä näyttelijäntyön estetiikkaan liittyvä tutkimuskohde *Kuusisormisissa* oli puhe. Lähdimme yksinkertaisesta kysymyksestä: mitä puhe on? Onko se osa ruumista? Onko se kehon ulkopuolella? Miten puheen saa kiinnittymään puhujaan? Miten motivoida repliikki? Mihin puheella pyritään? Onko kyse kommunikaatiosta? Ja edelleen: miltä kehossa tuntuu tietyn repliikin jälkeen? Pyrimme harjoitusprosessin aikana rikkomaan kahta tyyppillistä teatteripuheeseen liittyvää konventiota: Älä välitä merkitystä intonaatiolla, teksti itsessään sisältää jo sen. Älä sido puhetta liikkeeseen. Korostimme puhutun tekstin erillisyyttä suhteessa puhujaan. Kummastelimme sanoja suissamme, maistelimme ja yllätyimme niiden

---

<sup>15</sup> Brook 1972, s. 64

vieraudesta. Suurennuslasin alta löytyi tiukkaan kiinnittyneitä ehdollistumia – neutraalia intonaatiota oli liki mahdoton saavuttaa saati säilyttää.

Draamallisen ja tekstivetoisen teatterin kohtalonhetki on usein se hetki, kun näyttelijä avaa suunsa jotain sanoakseen. Näyttämöpuheen perimmäistä valheellisuutta ei pääse pakoon. Puhe muodostuu synteettisesti ja väkivaltaisesti – käsikirjoitus vaatii repliikkiä repliikin perään. Näyttämöllä lausutut sanat ovat väkivaltaista puhetta, voimakkaasti tyyliteltyä jo siitä hetkestä lähtien kun äänihuulet valmistautuvat kiinnittymään yhteen ja irtaantumaan toisistaan tuhansia kertoja päättymättömänä sarjana. ”Sana ei kuulu puhujalle.” Draaman jälkeisen teatterin vaikutuspiirissä tämä havainto on otettu pelivälineeksi jo aikoja sitten.<sup>16</sup> Siksi erikoiselta tuntuu perinteisen, draamallisen teatterin tiukkaan sementoitunut realistisen puheen ihanne ja harha.

Rehellisyyden nimissä on todettava, että minun sukupolveni tapa käsitellä puhetta ei loppujen lopuksi ole sanottavasti aikaisempia sukupolvia (post)modernimpi. Meillä on tapana naureskella vanhan liiton deklamoivalle ”kansallisteatteripuheelle”, vaikka oma puheemme on yhtä kaavamaisista ja ennalta sävellettyä. Voisi hyvin puhua 2000-luvun deklamoinnista. Toistojen ja erityisen tarkkaavaisuuden myötä saimme kuitenkin ”siivottua” puhettamme jostain sellaisesta, jota olimme tottuneet kutsumaankin ”neutraaliksi” puheeksi. Tilalle saimme vapauden valita, saimme takaisin tyylin, tajun ja häivähdyksen tietoisuutta.

Osallistuin syksyllä 2009 Masi Eskolinin ja Timo Heinosen *Yhteinen näyttämö* –kurssille. Kurssin herättämät ajatukset heijastuivat voimakkaasti *Kuusisormisten* estetiikkaan ja harjoittelutapaan. Olennaisin havainto liittyi juuri harjoitteluun ja prosessiin matkalla kohti esitystä. Harjoittelu on ensisijaisesti yhteisen kielen etsimistä: mistä puhumme kun puhumme roolista, hahmosta, henkilöstä, näyttämöstä – tämä on etsittävä joka produktiossa uudelleen. Tyhjä näyttämö asettaa haasteen. Sen täyttäminen on meditaatiota. Näyttämöllä muodostamme maanpakolaisten yhteisön, jossa olemme jo lähtökohtaisesti muukalaisia itsellemme ja toisille. Tästä olosuhteesta nousee kysymys: miten sietää Toisen katse esityksessä?

Ankaruus pulpahti pintaan myös *Yhteisen näyttämön* retoriikassa, joskin hieman toisenlaisessa valossa. Ankaruuden katsottiin olevan suostumista sille, että toimii niiden olosuhteiden varassa mitä on käsillä. Täytyy hyväksyä

---

<sup>16</sup> Lehmann 2009, s. 258

oma ”alivoimaisuutensa” – kulloisessakin hetkessä avautuu vain tietty rajallinen potentiaali.

Myös työryhmän perinteisiä kategorioita kyseenalaistettiin. *Yhteisessä näyttämössä* jokainen tuo näyttämölle oman asiantuntijuutensa, kukaan ei ole yksiselitteisesti tanssija, näyttelijä tai ohjaaja. Essin tapa ohjata ilmentyikin lopulta enemmän poissulkemisen kautta. Esiintyjät saivat harjoitusprosessin aikana huomata, että koreografisia ratkaisuja ei tarvitse pyrkiä lukitsemaan, vaan liikkumavaraa saa olla tiettyjen raamien puitteissa paljonkin. Kannustettiin luottamaan yksinkertaiseen ohjenuoraan: kaikki mikä on keskittynyttä on mielenkiintoisen näköistä.

Mitä *Kuusisormisista* jäi käteen? Kokemus jonkin tuntemattoman äärellä olemisesta. Epäuskoa: onko tällä relevanssia? Keskinäisen luottamuksen syvenemistä. Ehkä tärkein tunnistus, mikä prosessista jäi jälkilämpönä hehkumaan, on näky: näin minä haluaisin tulevaisuudessakin tehdä teatteria – kysyen, epäonnistuen, vihjaten, paljastaen. Jotain pientä uhraten.

Pidän esityksen merkittävimpänä saavutuksena backstage-tilan herättäneen turhautuneisuuden määrää. Suuri osa yleisöstä ärsyyntyi ymmärtäessään, että toisella puolella selvästi tapahtui jotain, kun täällä esiintyjät vain lämmittelivät, istuivat sohvalla tai tuottivat ääntä. Tila lanseerattiin yleisölle ei-näyttämönä, mutta silti asetelma oli se, että yleisö istui orrella ja katsoi esiintyjä. Jokin sisään rakentunut asetus tuntui painostavan heitä ymmärtämään ja pysymään kartalla. Kun tuo mahdollisuus evättiin, he hämmentyivät. Yhdet suuttuivat, toiset jäivät kohdakkain hämmennyksen kanssa. Kolmannet laittoivat silmät kiinni ja ottivat osion vastaan kuunnelmana.

Tämä hämmennys ymmärtämättömyyden edessä, mahdollisuus sen kohtaamiseen kasvokkain, näyttäytyy näin jälkikäteen *Kuusisormisten* maailmankuvan olennaisena artikulaationa. Se laajenee äkkiä koskettamaan niin ruohonjuuritason kuin globaalinkin tason antagonismeja, niiden perimmäistä problematiikkaa: vihan takana on pelko, pelon takana ymmärtämättömyys. Meidän ei tarvitsisi kuin katsoa silmiin tuota vierasta, erikoisenmuotoista, toisen kaltaista, hassunhajuista ja uppo-outoa. Mutta vapaus työskentelee tätä vastaan, keskipakoisvoima vie voiton: me katsomme muualle.

## *Kirkosta ja kylähulluista*

*”Pornossa on aina vähän Dantea mukana.”*

– Jouko Turkka<sup>17</sup>

Teatterin patologinen heikkous on sen pohjimmainen kyvyttömyys olla berliiniläinen teknoklubi. Kuuteen tuntiin ei tapahdu mitään. Minimalistinen biitti julistaa ei-ajan ja ei-tilan ilosanomaa, kuoleman ilosanomaa! Lähtötilanne on ideaali: on päästetty irti. Ei ole enää mitään miesten tai naisten hakua – ollaan Helvetissä. Tai Kiirastulesa, jossa odotetaan mitä. Ja sitten se tulee, sanattoman sopimuksen täytöntöönpano, käsikirjoitukseen kirjattu modaalinen muutos, ylösnousemus. Synteettisten huumeiden tajuntaa avartava vaikutus on korvia huumaava. Siellä on se todellinen Tšehov, kuten näette! Kärpänen katossa näkee nihilistisen asetelman, henkilöiden sisäinen maailma on melodraaman kyllästävä huohottavaa vaahtopäisyyttä. Mitä tapahtuu todella: aurinko nousee, ja klubin verhot avataan, biittiin lisätään homeopaattinen annos jazzia. Siellä on Romeo ja siellä on Julia, mutta me etsimme tarpeistosta jotain vitun samovaaria.

Olen suuttunut teatterille, sen tekijöille. On kuin olisi luovutettu ylivallan edessä. Milan Kundera kuvaa *Olemisen sietämättömässä keveydessä* Tšekkoslovakian kommunistisen johtajan Alexander Dubčekin kansalaisille pitämää radiopuhetta kuuden päivän vankeuden ja totaalisen nöyryytyksen jälkeen: ”Hän pystyi hädin tuskin puhumaan. Hän änkytti, haukkoi henkeään ja piti kolmenkymmenen sekunnin taukoja.”<sup>18</sup> Teatterin tekijät ovat vaivihkaa omaksuneet tämän turpiin saaneen Dubčekin asennon. Teatteri on menettänyt kykynsä häiritä, kykynsä pysäyttää. Tai sitten on niin, että ihminen on menettänyt kykynsä pysähtyä.

Oireellista on, että kokonaisen teatterisukupolven kummisedät ovat jättäneet laivan. Turkka ja Parviainen, jotka voisivat olla samanlaisia mentoreita ja sukupolvet yhdistäviä aktiivisia keskustelijoita kuin Holmberg, Korhonen, Långbacka ja kumppanit ovat olleet, ovat vaihtaneet peliä. Heidän päätöksensä jättää teatteri on helppo ohittaa olankohautuksella. On helppo todeta heidän olevan mieleltään järkkyneitä, sairaita ja lopullisesti höperöityneitä miehiä. On helppo todeta, että Turkka vaikenee ja Parviainen

---

<sup>17</sup> Turkka 1982, s. 17

<sup>18</sup> Kundera 1985

se vaan puhuu pehmoisia. Minä kuuntelisin heidän puhettaan ja puhumattomuuttaan tarkkaavaisemmin.

Toleranssimme kylähullujen suhteen on aina ollut heikko. Se on sääli, sillä he juuri ovat niitä, jotka roikottavat kirstun avaimia vyöllään. He juuri pitävät varpua ja ruohonkortta kädessään ja siinä on viulu. Siinä meillä olisi autuas mies, mutta me sanomme: hullu. Siinä meillä olisi teatterin ihme, mutta me sanomme: hullunviulu.<sup>19</sup>

Yhä harvempi enää ajattelee Jussi Parviaisen olevan nero. Yhä useampi ajattelee hänen olevan eteläisen Helsingin johtava kylähullu. Minä haluaisin vielä kokeilla. Kysytään häneltä itseltään. Miten hän on käyttänyt aikansa viime vuosina? Hän on tehnyt omaelämäkerrallisen dokumenttielokuvan, jonka rinnalla *Big Brother* on vettynyt papattimatto. Hän on perustanut juorusivuston, jonka rinnalla *Seiska* on väsähtänyt kotiliesi. Hän polttaa liekinheittimellä viimeisetkin sillat takanaan. Hän eliminoi lopullisesti paluun mahdollisuuden. Grotowskilaisena uhrilahjana hän luovuttaa pois sen, minkä itseään kunnioittavan teatterintekijän kuuluukin, mutta mihin hänellä ei enää aikoihin ole ollut varaa – itsensä.

Jotain virkistävää on ajatuksessa, että kaveri näyttää koko maailmalle olevansa ihmishirviö. Totta puhuakseni yksi jos toinenkin ystäväistäni nauttii juoruamisesta ja anaaliseksiästä 60 vuotta itseään nuoremman kanssa. Olemme ihmishirviöitä. Nussimme filippiiniläisiä lapsia silmään joka kerta kun H&M:n ovi käy. Ja siitähän tulee hirveä syyllisyyden tunne. Tapoimme 6 miljoonaa juutalaista, ja siitä tulee hirveä syyllisyyden tunne. Hirveä syyllisyyden tunne, kun afrikkalaisia lapsia kuolee 60 miljoonaa, kun me nussimme niitä silmään.

On päästettävä irti syyllisyydestä. On kuljettava häpeän tuolle puolen. Näitä ohjenuoria seuraamalla me kohtaamme Jussi Parviaisen pimeällä kujalla. Eikö hän juuri ole valaistunut? Fiksuksi tiedetty kaveri, kyllä se on miettinyt nämä jutut ja nauraa matkalla ekstaasiin. Miksi me säälimme häntä ja hänen seuruettaan? Siinä se on, näyttämön ja ei-näyttämön raja, jolla valveutunut d-opiskelija leikkii. Kyllä jotain tällaista pitäisi ehdottomasti saada Juhlaviikoille. Tai edes Ylioppilasteatteriin.

Jotain sen kaltaista minä näin Berliinissä marraskuussa 2011. Norjalainen ryhmä esitti Ibsenin *John Gabriel Borkmania* Volksbühnen Prater-

---

<sup>19</sup> Kailas 2007, s. 33



näyttämöllä. Esityksen kesto oli 12 tuntia. Pohjimmiltaan esitys oli viipyilevien kuvien taidetta, paksulla pensselillä tyylieltyä liikettä, dubattua puhetta ja performanssia. Lavastuksen estetiikka ammensi sarjakuvien ja toimintaelokuvien maailmasta. Viisi naamioitunutta äänitekniikkaa soitti samplepankista askelia, repliikkejä ja foley-ääniä. Esityksen maailma oli täydellisen etäännytetty. Mekaanisen nukketalomaailman keskelle istutettiin suurin mahdollinen kontrasti: henkilökohtaisuuden huipentuma – miehen anaali.

Mikään ei häiritse meitä niin paljon kuin miehen anaali. Miehen persereikä on lumous. Saunan lasioveen liiskattuna se on ällöttävä, mutta me emme saa silmiämme pois siitä. No tämä mies, sanotaan että hänen nimensä on Vegard Vinge, tämä mies levittää näyttämölle neliönmuotoisen lakanan, ottaa purkin keltaista maalia, tyhjentää sen anaaliinsa ja alkaa spruittailla lakanalle. Hetkeä aiemmin nähty episodi, jossa hän ampuu konepistoolilla alastomia yleisöstä poimittuja vapaaehtoisia on esitellyt hänet hieman

*Kelloveliappelsiinin* Alexia muistuttavana psykopaattina, mutta nyt hän on muuttunut mies, taiteilija. Hitler ei päässyt Wienin taideakatemiaan, mutta tällä veijarilla on oma akatemiansa. Keltainen väri on ruiskittu kuiviin, on aika siirtyä punaiseen. Tämä mies osaa hommansa. Persereikämaalaus kysyy lantion independenssiä, ja sitä kaverilta löytyy. Muodot ovat viljejä ja kiehtovia, viivassa on orgaanisuutta. Hän on vallaton, temmeltävä picasso.

Kun päästään siniseen väriin, yleisön suhde perseeseen tasoittuu, arkipäiväistyy. Mikä siinä oikeastaan oli niin ihmeellistä, niin hätkähdyttävää, reikä siinä missä muutkin, limakalvo, nenäänkin sitä laitetaan kaikenlaista ja korvaan. Mikä perseessä on erityistä on sulkijalihas, ja sen käytössähän jokainen on mestari. Sulkijalihas on luonteeltaan ihan toisenlainen kuin esimerkiksi suun ympärillä olevat lihakset. Suu on liian tarkka, liian kontrolloitu, ja soveltuukin helpommin representatiiviseen kamaan, perseellä tulee abstraktimpaa, yhteys intuitiiviseen on välittömämpi.

Ensimmäinen maalaus on valmis ja se ojennetaan yleisölle. Käteni nousee pystyyn liian myöhään. Olen haltioitunut, tämä oli jotain sellaista mitä en odottanut näkeväni. Priceless. Joku ottaa nyt esiin speaktaakkelikortin, mutta minä haluan nähdä asian hienoviritteisemmin. Kysymys on anaalista kaikkine ulottuvuuksineen. Mikä mahdollisuuksien kenttä! Portti, tabu, kaksisuuntainen välitila (mitä keskikaljakuppiloiden miehet menettävätkään, julistaessaan Tony Halmeen exit only –mantraa, vai onko se rukous).

Porno on häirinnyt meitä aina. Nyt, näennäisen emansipaation ja syyllisyydestä riisuuntumisen korkeasuhdanteen hetkellä se on harvoja sukupolvikapinan saarekkeitä. Kamerat hyrräävät kampusalueilla, kun opiskelijat ympäri maailman tuottavat sisältöä amatööripornosivustoille, jotka ovat suosituimpia kuin The Beatles ja Jeesus yhteensä. Miten paljon ihmiset haluavat näyttäytyä, sillä ei ole mittaa eikä määrää. Koko elämänsä, koko ihmiskunnan historian ajan he ovat valmistautuneet tulemaan esiin, astumaan näyttämölle; heidän kasvonsa heijastetaan taivaalle, heidän nimensä, linnunradan läpi hohtavat heidän häpynsä, punakat slaavilaiset poskensa.

James Joyce jakoi taiteen staattiseen ja kineettiseen, laittaen omat pelimerkinsä staattisen, pysäyttävän taiteen rulettisarakkeelle. Anne Bogart ehdottaa pornon olevan luonteeltaan kineettistä – se kiihottaa, sillä on liikkeelle paneva vaikutus.<sup>20</sup> En tiedä miten paljon Bogart on pornoa katsonut, mutta minut se on muutamaaan otteeseen naulinnut seinään tiukemmin kuin 16 Rothkoa.

Suosikkivideossani on kaksi slaavilaista nuorta sydäntä, ei missään nimessä yli kahdenkymmenen. He riisuvat toisiaan hitaasti sohvalla herkästi suudellen, ja kun he vihdoinkin ovat täysin alasti heidän kasvoillaan käy Aatamin ja Eevan vieno hymynsekainen hämmennys siitä, että mitä me oikein ollaan tekemässä että ollaanko me oikeasti tekemässä pornoa, ollaankohan me kiihottavia niiden runkkareiden mielestä, ja seuraavassa hetkessä hämmennys on tiessään ja tyttö alkaa suudella pojan kullia, ei nähtävästi kovinkaan monetta kertaa elämänsä aikana, poikakin vain sutaissut ainejärjestön bileissä jotain kotkaa eikä edes muista, ja siinä se nyt on, nuori värähtelevä vartalo, 37-asteista elävää kudosta. Itse akti on leikattu kolmesta eri asennosta, joita leikataan harvinaisen tiiviiseen tahtiin, niin että varsinaista toimenpidettä on videossa vain puolitoista minuuttia, ja lopuksi poika tulee tytön ruskettuneelle selänkaarelle. Priceless.

Kenelle he esiintyvät? Ketä vastaan he kapinoivat? Sosiologi haluaa nähdä tässä ilmiössä yhtä jos toista, mutta he vain pitävät hauskaa. He vain tuntevat elävänsä. He vievät meiltä unelmat. He vievät meiltä fiktion. He toivovat äitinsä katsovan. Vanha tarina maalatusta tädistä, joka näyttää häiden jatkoilla pikkupojille vitun, on saanut uuden muodon. Pianoa soittava

---

<sup>20</sup> Bogart 2004, s. 73

naapurintyttö ottaa poskeen nuohoojalta, ja siinä meillä on käsivaraestetiiikkaa hyödyntävä elokuva, jonka taustamusiikin puuttuminen paljastaa dokumentiksi. Heidän rinnallaan teatterintekijä on jälleen kerran impotentti Dubček.

Tuo Aatamin ja Eevan vieno hymynsekainen hämmennys on jotain mistä Lukas Moodysson maksaisi mitä vain, mutta se ei ole myytävänä. Moodyssonin on tyytyminen tehdasvalmisteiseen näköispatsaaseen. Jos Moodysson vain saisi nuo katseet, tuon jaetun hetken, se olisi suurinta mitä hän tulisi koskaan saavuttamaan, mutta hän jatkaa päänsä hakkaamista tiiliseinään – loputonta kivenvieritystä, jota kutsutaan skandinaaviseksi realismiksi.

Minua ihmetyttää tämä elokuvantekijöiden pohjaton halu tehdä realistista draamaa, ikään kuin se olisi ainoa tyyllilaji koko maailmassa. Looginen seuraus tästä on, että näyttelijäntyöstä haaveilevat lukiolaiset eivät haaveile näyttelemisestä vaan mahdollisuudesta päästä esittämään realistista draamaa. Kuka sanoisi heille, että he ovat vapaita? Kuka näyttäisi heille tuon ikuisesti saavuttamattoman hämmennyksen, ojentaisi peilin elefanttimiehelle?

Tämä näyttelijän perimmäinen impotenssi realismin äärellä, tämä epämiellyttävä totuus, mihin se meidät johtaa? Yläjuoksuun? Alakertaan? Ongelma on siinä, että näyttelijät ovat pakahtuneen kiinnostuneita kaikesta muusta paitsi tyylistä. Me teemme sitä yhtä ja samaa, kun emme paremmasta tiedä. Brechtistä meille on opetettu alkeet, melodraamasta ei sitäkään. Kaikki ovat nähneet *Twin Peaksin*, mutta kun Lynchin numeroa olisi tarvittu, soitettiin Aleksin Mäkelälle. Koulusta pääsee pihalle opiskelematta Aasialaisen teatterin traditiota.

Olkoonkin, että teatteri monin paikoin muistuttaa vanhaa puolisoa, joka on siirtynyt nukkumaan eri sänkyyn, eri huoneeseen. Olkoonkin, että teatteriapparaatti tämän nollia ja ykkösiä sisuksistaan syöksevän helvetinkoneen, Loputtomien Mahdollisuuksien Peilitalon, rinnalla näyttäytyy lähinnä impotenttina peräkammarin poikana. Mihin teatteri sitten pystyy? Mihin se voisi pystyä?

Teatterin patologinen vahvuus on sen vaiettu kyvykkyys olla keskisuomalainen kivikirkko. Sinne mennään vielä vanhasta tottumuksesta kerran vuodessa, ja silloin lihavat uraohjukset ja notkeat konenaiset tuntevat jonkin liikahtavan pyllyreiän seutuvilla: penkistä puuttuvat pehmusteet! Halleluja! He tuntevat vienon tuulahduksen, jonka he myöhemmin

kuolinvuoteillaan jäljittävät Pyhäksi Hengeksi. Henki jää asumaan heissä. Heidän verensä seisahtaa niin, että kardiologi tulkitsee sydänkäyrän historiasta sen olleen lievä infarkti, ei syytä huoleen.

Lievä infarkti, pieni kuolema, seisahtuminen, kosketus, kääntymisen mahdollisuus, tulemisen horisontti, värivalot. Näihin me pystymme. Halutessamme voimme toivoa suotuisaa säätä, Prahan Kevättä. Hymyilevä Dubček odottaa nurkan takana oransseissa silmälasissa, jos haluamme.

Näyttämölle pitäisi astua kuolleena. Sieltä pitäisi astua pois elävänä. Helposti tulee ajatelleeksi, että siinä välissä on joku fysiikan laki, mutta ei se niin mene. On selvää, että tässä ei ole kaikki. On henget, sakrat, meridiaanit, shamaanimatkat ja Jeesuksen Kristuksen nimeen lausutut sanat. Joka muuta väittää, asukoon viikon Kokkolan Kaupunginteatterin kellarissa. Teatteri ilman uskontoa on tyhjä teatteri. Teatteri ilman halua on tyhjä teatteri. Teatteri ilman henkeä on tyhjä pullo.

Entinen tyttöystäväni sai minut ymmärtämään jotain siitä, mistä rukoilemisessa voisi olla kysymys. Rukoileminen on oikeiden mittasuhteiden toivomista. Oikeat mittasuhteet ovat kirkkaan näkemisen, luovan tilan perusedellytys. Vapaan ihmisen perspektiivi on kosminen perspektiivi – ”tuhat kertaa tuhat vuotta, mitään ei voi tehdä suotta”.<sup>21</sup>

Sitä luulisi, että aseille olisi näyttämöllä kysyntää, mutta kukaan ei halua ottaa käyttöön teatterin todellista ydinkärkeä: mahdollisuutta manipuloida aikaa. Miksi kaikki esitykset ovat saman pituisia? Kuka on keksinyt, että esityksen keston on oltava kaksi ja puoli tuntia väliajan kanssa? Neljä tuntia ei anna sen kummempaa ajallista kokemusta. Liian harvassa ovat vuorokauden kestävät esitykset. Liian harva esitys on todella kiinnostunut rytmistä.

Minä en ymmärrä teatterintekijöiden pakonomaista tarvetta kilpailla elintilasta samoilla aseilla pelikonsolien, television, sosiaalisen median ja elokuvan kanssa. Kunniallisiksi tiedetyt teatteriryhmät ovat tuotekehittelyssään saavuttaneet pisteen, jossa esitysten estetiikan ja näyttämöllä olemisen tavan erottaa lauantai-illan sketsiviihdeohjelmasta ainoastaan kolme miehitettyä kameraa. Jos valtionavun piirissä toimivilla riippumattomilla ryhmillä on näin palava halu tehdä tasarytmistä tekstivetoista televisioteatteria, mikseivät he saman tien ota tilataksia Ilmalantorille?

---

<sup>21</sup> Viita 1975, s. 75

Teatterin salaiset aseet pidetään kassakaapissa, ne ovat siellä pahan päivän varalla. Kylähullut on suljettu Ahvenanmaalle. Pahan päivän varalle pakattiin myös kirkot kallioiden sisään, piikit kohti taivasta. Se paha päivä on nyt. Vihdoinkin, oli niin vaikeata kuin olikin, maa, ilma, tuli ja vesi ovat muuttumassa nolliksi ja ykkösiksi. Kiintymyksemme ja vihamme saavat virtuaalisen muodon. On viimeisten maljapuheiden aika: aivan aluksi haluan kiittää meitä. Me halusimme tämän helppouden. Peilitalolla menee lujaa, sillä on romukasan svengi. Nollilla ja ykkösillä saattaa olla nopean rytmin monopoli, mutta niillä on myös heikko kohtansa: digitaalinen ei kykene tarjoamaan puitteita aidon hitauden kokemukselle. Digitaalisen ongelma on sen kykenemättömyys analogisuuteen. Kaverille on kilautettu, on aika käyttää Viimeinen Oljenkorsi. Viestinviejä ratsastaa palavan kaupungin halki Oulunkylän poltetulle kansantalolle. Pipopäinen vaivaisukko kirkon ovenpielessä avaa kellastuneen käärön, jossa on puuttuvat sanat:

sakramentti ei voi olla virtuaalinen.

You can't beat the feeling.

## *Just one more thing*

Olen lounastamassa Kansiksen Morkussa, kun Pete Manninen pelmahtaa siihen jaffoinensa. Jos nyt tässä samalla vähän haastelisin, kun minua kuitenkin kiinnostaa. Manninen on ollut talossa parikymmentä vuotta. Olemme ystäväystyneet *Idiootin* myötä. Tiedän mitä haluan kuulla, mutta minun ei tarvitse kysyä suoraan. Voinko nauhoittaa tämän älypuhelimellani? Hyvä, menen suoraan asiaan.

Osaisitko nimetä joitain erityisiä ohjaajia, joiden kanssa tehdessä olet saanut itsestäsi enemmän irti?

*Kristian Smeds.*

Mistä se johtuu?

*Se rakastaa näyttelijöitä. Se saa kummalla tavalla kaikista sen oman hyvän esiin.*

Millä keinoilla se sen tekee?

*Se antaa kokeilla, se kokeilee eri tavoilla. Ja sitten se vaatii. Se vaatii tekoja. Ja se vaatii hyvällä tavalla, se on niin innostunut, että se tarttuu muihin. Se ei tunnu raskaalta, vaikka sä oot ihan uupunut. Pohjimmiltaan se varmaan kumpuaa siitä, että se rakastaa sitä mitä se tekee. Se on erittäin vakavaa mutta ei vakavaa. Ilmapiiri on hyvin tiivis. Kristianilla on sellainen maaginen, jopa shamaanimainen kyky saada sellainen tunnelma aikaiseksi pienissä harjoitusluokissa. Kun Tuntematonta treenattiin valtavalla jatkäporukalla, se tunnelma oli käsin kosketeltava. Sen oivaltaminen, että vaikka mä painan tätä samaa asiaa paikoillani menemään vaikka kuinka kauan niin se näkyy se fiilis. Siihen luottaa silloin eri tavalla. Laiskuus katoaa kokoaan.*

Olen ymmärtänyt, että Kristian valvoo aika tiiviiseen tahtiin esityksiä. Miten koet, että se vaikuttaa esityskauden kaareen?

*Kyllä sillä pakko jotain vaikutusta on olla. Se palauttelee semmosia asioita, jos lavalla ruvetaan laiskistumaan tai siitä tippuu joku tunnelma pois. Sen jututhan perustuu aika pitkälti vahvoihin tunteisiin, ja jos sitä ei tee siellä intensiivisesti niin sit siellä ei oo mitään. Kaikki katoaa. Se Kristianin näyttämö ei usein perustu niinkään kirjallisuuteen vaan vahvojen tunteiden dramaturgiaan. Ja se sitten vaatiikin sen että sitä esitystä valvotaan, että se pysyy kuosissa.*

Mikä mielestäsi olisi ihanteellinen määrä esityksiä yhdestä produktiosta?

*Kyllä mä sanoisin, että se on joku semmonen nelisenkymmentä. Mä oon jotain juttua näytellyt kolme vuotta ja kyllä täytyy sanoa että siinä jotain katoaa. Tuntematonkin meni vähän liian pitkään, 120 kertaa. Toinen esitysvuosi rupesi jo tuntumaan aika raskaalta. Smeds sanoi ihan samaa, että kyllä näitä pikkusen liikaa taitaa olla, että talon puolelta ehkä nyt vähän ahnehditaan.*

## *Kirjallisuus*

Anhava, Martti: *Romua rakkauden valtatiellä – Arto Mellerin elämä*, Otava 2011

Bogart, Anne: *Ohjaaja valmistautuu – Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*, Like 2004

Brook, Peter: *Tyhjä tila – Kirjoitelmia nykyteatterin lajeista*, WSOY 1972

Grotowski, Jerzy: *Kohti köyhää teatteria*, Like 2006

Hotinen, Juha-Pekka: *Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*, Like 2002

Henrik Ibsen: *Valitut draamat VII*, WSOY 1962

Kailas, Uuno: *Uni ja kuolema*, WSOY 2007

Katajamäki, Sakari – Veivo, Harri (toim.): *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, Gaudeamus 2007

Kivi, Aleksis: *Kullervo*, WSOY 2002

Kundera, Milan: *Olemisen sietämätön keveys*, WSOY 1985

Lehmann, Hans-Thies: *Draaman jälkeinen teatteri*, Like 2009

Mäki, Teemu: *Luento seminaarissa Taide ja yhteiskunta*, muistiinpanot, Kiasma 2010

Mäkinen, Olli: *Moderni, toisto ja ironia*, Oulun yliopisto 2004

Nylén, Antti: *Halun ja epäluulon esseet*, Savukeidas 2010

Ruuskanen, Annukka – Smeds, Kristian: *Kätkeyty näkyväksi – Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*, Tammi 2005

Spengler, Oswald: *Länsimaiden perikato – Maailmanhistorian morfologian äärioviivoja*, Kirjayhtymä 1962

Turkka, Jouko: *Aiheita*, Otava 1982

Viita, Lauri: *Kootut runot*, WSOY 1975

Vinge, Vegard & co.: *John Gabriel Borkman*, esitys Volksbühnen Prater-näyttämöllä Berliinissä marraskuussa 2011