

Lukija

**Dialogisuuden, häiriön ja monitekiäjyden näkökulmia
lukevan dramaturgin taiteeseen.**

HENRIIKKA HIMMA

Lukija

Dialogisuuden, häiriön ja monitekijyyden
näkökulmia lukevan dramaturgin taiteeseen.

HENRIIKKA HIMMA

Sä olet tässä ja niin olen minäkin ja katsot mua.

Mun on hetken lämmin, sitten sä katoot.

Oon kai taas ymmärtänyt väärin.

Naamari kasvoilla se virnuilee mulle ovelta

Kukkuu, kukkuu, kukkuu.

Onko ketään kotona?

Hassu juttu, tuntuu kuin oisin ilmassa.

Kuka sä olit? Onko me ennen tavattu?

*Ai niin, totta, oot ää. **ttu.*

Kukkuu

Sanat, artisti: Draama-Helmi

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 18.10.2016

TEKIJÄ Henriikka Himma	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Dramaturgian koulutusohjelma		
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Lukija	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 71		
<p>TAITEELLISEN TYÖN NIMI Coco ei oo enää täällä (Henriikka Himma, Veronika Lindberg, Markus Lindén, Lauri Sirén, Fabian Nyberg, c. Maija Alander, Jasmin Kurkela, Katja Luukanen, Emma Myllynen, Vilhelmiina Niskanen, Pinja Pieski, Sara-Inari Pohjonen, Petra Pääkkönen, Johanna Tujula, ensi-esitys 10.02.2016, Teak) Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/></p>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input type="checkbox"/> Ei <input checked="" type="checkbox"/>
<p>Kirjallinen lopputyöni käsittelee dramaturgin taidetta lukevan dramaturgin näkökulmasta. Pyrkimyksenäni on jäsentää ja tehdä näkyväksi lukevan dramaturgin positio suhteessa prosessiin, draamaan ja muihin nykyesityksen mahdollisiin muotoihin, sen suhteesta omaan taiteellijuus- ja taidekäsitteeseen ja sen myötä syntyviin kysymyksiini vallasta ja vastuusta.</p> <p>Alkuimpulssina ja provokaationa työlleni toimii hollantilaisen dramaturgi Marianne Van Kerkhovenin artikkeli ja siinä esiintyvä väite koskien dramaturgin työtä.</p> <p>Opinnäytteeni alussa esittelen lähtökohtiani lukemisesta, sekä dramaturgikoulutuksen ja näytelmäkirjallisuuden lukemisesta seuranneista häiriötiloista.</p> <p>Avaan kokemuksiani lukevan dramaturgin taiteesta kahdessa Teatterikorkeakoulun ulkopuolisessa prosessissa: Jotain Toista- henkilökohtaisen halun näyttämö, kirjoittanut Milja Sarkola, sekä Ylen kuunnelmasarja Sanansaattajat, jossa kirjoittajina toimivat Otto Sandqvist, Antti Lehtinen, Aino Pennanen ja minä.</p> <p>Opinnäytteeni on osittainen haastattelututkimus, ja haastattelen lukevan dramaturgin työstä ja taiteesta kahta dramaturgikollegaani: Heini Junkkaalaa ja Esko Salervoa. Junkkalaan kanssa jaoin Milja Sarkolan kirjoittaman Jotain Toista- tekstin lukemisprosessin ja Salervon kanssa kuunnelmasarja Sanansaattajat- lukemisen ja dramaturgisen palautteenannon.</p> <p>Haastattelujen jälkeisen reflektion myötä päädyn määrittelemään lukevan dramaturgin taiteen toteutumisen reunaehdot ja tekemään havaintoja työskentelyihin liittyvistä eroista ja yhteneväisyyksistä. Pyrin havainnoissani jatkamaan aloittamaani dialogia Van Kerkhovenin, Junkkaalan ja Salervon kanssa. Päädyn pohtimaan omia henkilökohtaisia kokemuksiani taiteellisesta työskentelystä ja niistä löytyneistä ominaisuuksista sekä reunaehdoista.</p> <p>Pohdin omaa taitelijaidentiteettiäni muutoutumista, kirjoittajuutta, taiteen autonomiaa, esityksen tekijyyttä ja sen myötä käsitystäni monitaiteellisuudesta ja sen merkityksestä nykyesityksen lähtökohtana.</p> <p>Kiinnitän huomioni taiteeseen liittyviin institutionaalisiin rakenteisiin ja teosten muodoissa ja prosessikulttuureissa mahdollisesti piileviin kyseenalaistamattomiin normeihin ja hierarkioihin. Määrittelen omaa positiotani ja teen huomioita aikalaisuudesta, omasta monialaisesta esityksentekijän identiteetistä, yksi-identiteettisyyden paradoksaalisuudesta, sekä kohdistan kritiikkiä omista rakenteistani esiin nouseviin lainalaisuuksiin.</p> <p>Lopuksi esittelen valmistuvan tekstin kanssa työskentelevän dramaturgin työvälineitä, ja luon itselleni suuntaviivoja lukevan dramaturgin taiteen lähtökohdiksi.</p>			
<p>ASIASANAT dramaturgia, prosessi, nykyteatteri, näytelmäkirjallisuus, lukeminen, kirjoittaminen, normit, monitekijäisyys,</p>			

SISÄLLYSLUETTELO

PROVOKAATIO	10
<i>Why use a pencil when you can read?</i>	11
<i>Tarkasteltavat prosessit sekä haastateltavat dramaturgit</i>	12
<i>Lukeminen vai palaute?</i>	14
<i>Lukihäiriö vai häiritsevä lukemisto?</i>	16
<i>Kirjallinen impulssi</i>	18
<i>Johdatus haastatteluihin</i>	21
<hr/>	
II JOTAIN TOISTA – HENKILÖKOHTAISEN HALUN NÄYTTÄMÖ	23
<i>HAASTATTELU 20.9.2016, RAVINTOLA LE COCK</i>	24
<i>Neitsyyden menetys</i>	28
<i>Vastuu</i>	30
<i>Teksti luo kieltä jolla puhua</i>	31
<i>Pakeneva identiteetti</i>	33
<i>Noitapiiri</i>	35
<hr/>	
III SANANSAATTAJAT	36
<i>Saatteeksi</i>	37
<i>HAASTATTELU 14. 9. 2016 CAFE ARTIST</i>	38
<i>Tekijän vastareaktio</i>	55
<i>Tekninen kieli</i>	56
<hr/>	
IV JÄLKIHIKI	58
<i>Komedia = totuus + kipu</i>	60
<i>Radioaallokko</i>	62
<i>Aikalainen</i>	64
<i>Porno</i>	67
<i>Neuroosi</i>	70
<i>Ylikriittisyys</i>	71
<i>Häiriö</i>	73
<i>Työvälineitä</i>	75
<i>Lukija</i>	77
<i>LUKEVAN DRAMATURGIN TAITEESTA</i>	79
<i>Lähdeluettelo</i>	81

PROVOKAATIO

2. In artistic practice there are no fixed laws of behaviour, or task that can be wholly defined in advance, not even for the dramaturge. Every production forms its own method of work. (...)

One of the abilities a dramaturge must develop is the flexibility to handle the methods used by artists while at the same time shaping his/her own way of working (...)

9. Dramaturgy is a limited profession. The dramaturge must be able to handle solitude; he/she has no fixed abode, he/she does not belong anywhere. The work he does dissolves into the production, becomes invisible. He/she always shares the frustrations and yet does not have to appear on the photo.

The dramaturge is not (perhaps not quite or not yet) an artist. Anyone that cannot, or can no longer, handle this serving – and yet creative – aspect, is better off out of it.

Van Kerkhoven, 1994, Anthology Embodied Dramaturgies nr.5-6

Yllä olevat numeroidut lauseet ovat otteita hollantilaisen dramaturgin, Marianne Van Kerkhovenin artikkelista *Looking without pencil in the hand*. 13:sta käskylauseesta koottu artikkeli käsittelee esitysdramaturgin työtä, sen luovaa praktiikkaa ja työvälineitä.

Sain artikkelin käsiini vuonna 2014, vuosi Van Kerkhovenin kuoleman jälkeen. Artikkelin on ollut minulle apuväline hahmottaessani dramaturgin työtä kouluaikaisissa prosesseissa, mutta artikkeli sisältää väittämiä, joiden sisältö on herättänyt minussa kitkaa ja vastaanvääntämisen tarpeen.

Valikoin johdannon alkuun kaksi kohtaa tuon dramaturgi - grand old damen artikkelista, joiden provosoimana olen työskennellyt, sekä jälkikäteen tässä kirjallisessa lopputyössä reflektoinut kahta työprosessiani.

Artikkelin väittämiä ettei dramaturgi ole taiteilija, on ollut minulle seinä, jota vasten olen pallotellut omaa dramaturgi-identiteettiäni. Väite ei vastaa

kokemustani dramaturgin työstä, eikä myöskään tapaani ajatella tämän päivän taiteilijuuden käsitettä. Artikkelin sulkuihin lisätty lievennys - not quite or not yet - toimii minulle porsaanreikänä, jonka kautta minulla on pääsy tarkastelemaan tuota provosoivaa väitettä. Lopputyöni nimi voisikin olla:

Why use a pencil when you can read?

Vaikka Van Kerkhovenin artikkeli käsittelee ensisijaisesti esitysdramaturgin työtä, rajaan kirjallisen tutkimukseni käsittelemään dramaturgin työnkuvan hieman hämärämpää aluetta, lukevan dramaturgin työtä. Tarkemmin ottaen, lukevan dramaturgin taidetta.

Lukemisella tarkoitan tässä kontekstissa valmistuvaan näyttämötekstiin kohdistuvaa, lukevaa ja palautetta antavaa dramaturgin työtä ja siinä käytettäviä taidon ja taiteen vaiheita: työskentelymuotoja, käytäntöjä, reunaehtoja sekä työnkuvan sisällä tapahtuvaa taiteellista prosessia.

Suomalaisessa näytelmätraditiossa ja muiden näyttämömateriaalien kanssa operoivien kirjoittajien keskuudessa on vallalla käytäntö, että kirjailija luetuttaa joko yhdellä tai useammalla ihmisellä prosessissa olevaa tekstiä.

Lukevan dramaturgin ei-taiteilijuus vaikuttaa kuitenkin vastaavan vallalla olevaa käsitystä ja käytäntöä, vaikkakin lukevan dramaturgin arvostus on voimakasta näytelmäkirjailijoiden keskuudessa. (Pöyhönen, Leo, Lonka 2012, 265-268) Kirjailijoiden arvostuksesta huolimatta tuo osa taiteellista prosessia jää usein näkymättömäksi työn ei-ryhmyöllisen luonteen, ja vallalla olevien normien vuoksi.

Ohi teatteristatistiikan ja normikriittisyyden, vastaväitteeni Van Kerkhovenin artikkeliin on silti lähtökohdiltaan puhtaasti henkilökohtaiseen kokemukseen perustuva. Lukevan dramaturgin työssä olen kokenut tekeväni taidetta ja pitänyt itseäni tasavertaisena taiteilijana muun taiteellisen työryhmän kanssa. Valintani keskittyä nimenomaan lukevan dramaturgin taiteilijuuteen, ei niinkään taiteeseen, ja sen eri työkäytäntöjen esiintuomiseen, on tietten tehty. Se liittyy minulla isoon ja polttavaan kysymykseen työskentelystä ja rakenteista, siitä, kuka tai ketkä ovat tekijöitä, kuka tai ketkä muodostavat

työryhmän, kuka tai ketkä kantavat teosta tehdessä vallan ja vastuun? Miten oma aluillaan oleva praktiikkani, ja siihen mieltämäni käsitys monitekijyydestä mahtuu vallalla oleviin raameihin?

Itselleni avainhavainto näyttämöteoksen luonteesta on sen olevan aina jollakin tapaa ja väistämättä prosessinsa näköisiä. (Anna-Mari Karvonen 2010, 149) Tämä pätee myös tekstiin. Valmis teksti on prosessinsa näköinen, ja tuo prosessi ei ole kokemukseni mukaan vain ja ainoastaan kirjoittajan prosessi vaan myös lukevan dramaturgin.

Väitän että jokainen näistä lukijoista jättää jälkensä, joita teos kantaa mukanaan ja jotka päätyvät näyttämölle muodossa tai toisessa muuttuen osaksi suomalaisen näyttämötaideyleisön verenkiertoa.

Tapa korostaa *auteur*-taiteilijan asemaa teoksen luojana, ja teokseen osallistuvia henkilöitä joinain muina, ei-taiteilijoina, ei ole vain vanha ja yksityisomistukseen perustuvassa, taiteilijan yksityisyrittäjyyteen rinnastavassa kulttuurissamme poliittisesti kyseenalainen, vaan nähdäkseni myös virheellinen tulkinta. Lopputyössäni pyrin raaputtamaan näkyviin lukijan prosessia, ja sitä, mitä mahdollisia rakenteita se kannattelee.

Tämän taiteellisen tapahtuman ja sen rakenteiden jäsentäminen on minulle henkilökohtaisesti tärkeää ymmärtääkseni, minkälaisia uusia rakenteita ja instituutioita olen pian valmistavana taiteilijana osanani luomassa, vahvistamassa tai purkamassa. Kysymys on normeista, ja niiden uudelleen määrittelystä.

Tarkasteltavat prosessit sekä haastateltavat dramaturgit

Kirjallinen opinnäytetyöni on osittainen haastattelututkimus.

Tutkin kahta prosessia, joissa molemmissa toimin muiden työnkuvien ohella, mutta ennen kaikkea, lukevana dramaturgina. Nämä molemmat työt ovat olleet koulun ulkopuolisia produktioita ja sijoittuvat ajanjaksolle 2014 - 2016. Teokset, joiden kautta avaan kysymystä lukevan dramaturgin taiteesta, ovat Q- teatterissa 2015 kantaesityksen saanut, Milja Sarkolan kirjoittama ja

ohjaama *Jotain Toista*, sekä heti peräkkäisenä Ylellä 2016 esitetty kuunnelmasarja *Sanansaattajat*. Sarjan pääkäsikirjoittajana toimi Otto Sandqvist ja kolme muuta kirjoittajaa olivat Antti Lehtinen, Aino Pennanen ja minä. Kirjoittamisen lisäksi toimin sarjadramaturgina ja lukijana Otto Sandqvistille ja Antti Lehtiselle.

Aloittaakseni tutkimuksen, vaihdan traditionaalisen asetelman hetkeksi toisinpäin. Siirrän lukevan dramaturgin hetkellisesti huomion keskipisteeksi, ja kirjailijan tämän lukevan työn mahdollistajaksi. Tutkimuksessani en haastattele kirjoittajien kokemuksia, ja voi ollakin, että he kokisivat prosessit ja valitut työmuodot täysin toisin.

Toimin *Jotain Toista*- ja *Sanansaattajat*- produktioissa lukevana dramaturgina, mutta oli sattumaa, että molemmissa prosesseissa oli mukana myös toinen lukeva ja palautetta antava dramaturgi. Prosesseissa syntynyt lukevien dramaturgien dialogi antoi muotonsa kirjalliselle opinnäytetyölleni, jonka pohjana ja aineistona käytän kahden dramaturgikollegani, Heini Junkkaalan ja Esko Salervon haastattelua.

Heini Junkkaala oli *Jotain Toista*- prosessissa toinen lukeva dramaturgi, ja jaoimme lukemisen kauden siten että Heini luki aivan ensimmäisiä Miljan kirjoittamia materiaaleja, minä puolestani jatkoin ensin lukevasta dramaturgista esitysdramaturgiksi harjoitteluprosessiin.

Esko Salervo on Ylen ohjelmakehitysasiantuntija ja toimi *Sanansaattajissa* Radioteatterin palautetta antavana, lukevana dramaturgina, kommentoiden kutakin jaksoa kerrallaan.

Prosessit, teokset ja esitysmuodot olivat hyvin erilaisia, mutta sijoittuivat ajallisesti peräkkäin. Aloitin *Jotain Toista* lukemisen keväällä 2014 ja teoksen harjoitteluvaiheen loppupuolella talvella 2015 aloitin *Sanansaattajien*, kirjoittaja Otto Sandqvistin materiaalien lukemisen. *Sanansaattajien* jaksolähetykset tapahtuivat kevättalvella 2016.

Lukevan dramaturgin työ on kulkenut valitsemissani teoksissa limittäin sekä esitysdramaturgin, että sarjarakenne-dramaturgin työn kanssa. Prosesseissa työkuvat- ja vaiheet ovat punoutuneet monena hetkenä yhteen ja voi olla että

roolien hämärtyminen näkyy myös havainnoissani siitä, mistä mikin havainto todella kumpusi.

Roolien päällekkäisyys on taiteellisessa työssä enemmän sääntö kuin poikkeus, joten pyrin muistamaan, että koska teatterissa on kyse ryhmätyötilanteista, on minun, vain yhden ihmisen näkemys muutenkin väistämättä hyvin vajavainen.

Lukeminen vai palaute?

Näytelmäkirjailijaliitto Sunklon ja Teksti - Kotimaisen näytelmäkirjallisuuden kannatusyhdistyksen keskusteluissa lukeva dramaturgi on puheeseen vakiintunut termi. Dramaturgi Esko Salervo käyttää taas termiä palautetta antava dramaturgi.

Lukeva dramaturgi ja palautetta antava dramaturgi ovat käytännössä sama asia. Sanoissa tulee myös eriteltyä työnkuvan kaksi merkittävintä osa-aluetta: lukeminen ja palautteen antaminen.

Käytän itse nimikettä lukeva dramaturgi. Koen että niin lukeminen, kuin palautteen antaminenkin, ovat lukevan dramaturgin työssä keskeisiä, ja ovatkin haastatteluissa yhtälailla keskustelun kohteita. Voisin itse lisätä vielä (lukevan ja palautetta antavan dramaturgin nimikkeiden alle lisä) nimiä kuten keskusteleva dramaturgi tai kuunteleva dramaturgi. Minä sekä dramaturgit Heini Junkkaala ja Esko Salervo käsitimme valmistuvan tekstin kanssa työskentelevän dramaturgin työn tapahtuvan näiden osa-alueiden kautta, mutta hieman eri painoituksin.

Heidän työssään näkyi osuvasti sanavalinnan merkitys myös suhteessa alussa esittelemääni kysymyksenasetteluun ja jaotteluun siitä, mikä osa prosessia voisi olla lukevan dramaturgin taidetta ja mikä taitoa? Huomion keskipisteet vaihtelivat selkeästi siten, että Heini toistuvasti palasi lukemiseen, tekstin ja lukijan kohtaamiseen, kun taas Eskon työn tärkeimpänä elementtinä oli ihminen, kirjoittaja ja kirjoittajan kanssa tapahtuva kohtaaminen. Päätin käyttää nimikettä lukeva dramaturgi, koska kokemukseni potentiaalisesta taiteellisesta tapahtumasta, luovasta ei-tietämisen

muuttumisesta havainnon kirkastumiseen, oli puhtaimmillaan yksityisenä kokemuksena. Kirjoittajan ja toisen dramaturgin kanssa näitä kirkastumisen hetkiä oli myös, ja toinen yhtä kiinnostava tapa lähestyä aihetta olisikin tuon jaetun tajunnan, kommunikoinnin ja väärinymmärtämisen hahmoton alue. Näyttämötaiteen taiteellisen toiminnan liittyminen kommunikointiin ja jakamiseen on väistämätön. Päätös sanavalinnastani kertoo mahdollisesti jäänteistä romanttisesta yksilö-taiteilijakuvasta, mutta pitäydyn sen tarkoittamaan minulle taiteellisen ydintapahtuman syvintä olemusta, sitä mikä tekee siitä yksityisen, sanoja pakenevan ja yhtäaikaisen jaettavan ja jakamattoman subjektin kokemuksen.

Sanavalintani toimii muistutuksena lukemisesta, tuosta yksityisestä hetkestä, sillä haastatteluni ja tutkimukseni keskittyy pitkälle juuri kommunikoimiseen, lukukokemuksen jakamiseen, lukevan dramaturgin työtapoihin ja työkuultuurien eroihin.

Jotain Toista -prosessissa kokemukseni dramaturgina draamatekstille ja sen välittämisestä katsojalle oli järisyttävä, ja taiteellisesti erittäin innoittava.

Sanansaattajat-prosessi oli taas taiteellisen työn yli kävelevä, teknisyyden ja välineensä vaativan taituruuden ja ammattitaidon provosoima.

Käsitteet taidosta ja taiteesta menevät täysin limittäin toistensa kanssa, ja ovat laajoja, klassisia filosofian aiheita. En kuvittele kykeneväni ratkomaan taidon ja taiteen välistä kudosta, vaan ennemminkin höllennän taiteellisten tapahtumien tiiviitä solukkoja nähdäkseni tarkemmin rakenteen koostumuksen ja ymmärtääkseni minkälaista dramaturgista taidetta olen todistanut ja ollut osana toteuttamassa.

Minulle kirjallisen lopputyön prosessi on tuottanut syventyneen havainnon siitä, mitä tekstien draamamuoto on tarkoittanut, ja miten laajasti draamamuoto on tuonut mukanaan teosten sisältöä. Olen saanut arvokasta tietoa draamasta välineenä ja koen sen nykyesityksen elementtien joukossa yhtenä mahdollisena keinona dramaturgin taiteessa, kuten taiteellisessa lopputyössäni. (Coco ei oo enää täällä, 2016, Teak)

Tässä kirjallisessa työssä draama-genren lainalaisuuksien läsnäolo on kuitenkin hyvä aika-ajoin muistaa. Draamalla on mahdollisuus kuulua

nykyesityksen keinoihin mutta tiedostan vahvasti draamainstituutioiden mukanaan kantaman länsimaisen, patriarkkaalisen maailmankuvan historian ja sen ylläpitämien hierarkioiden traditiot. (Sue-Ellen Case, 1988)

Lukihäiriö vai häiritsevä lukemisto?

Toinen henkilökohtainen impulssini lukijuuden tarkasteluun on myös ongelmalähtöinen.

Miellän itseni lukijaksi. Lukeminen ja kirjat ovat tärkeä osa minäkuvaani, ja olen lapsesta saakka uppoutunut mielelläni fiktiokirjallisuuden maailmaan. Kotonani kirjat ovat oikeastaan ainoat esineet joiden konkreettista objektia vaalin ja joihin kohdistan omistushalua.

Luin ala-asteaikana kaikkiruokaisesti aikuisten ja lasten kirjallisuutta, genrestä välittämättä. Fiktiokirjallisuus on ollut minulle rakasta ja teoriakirjallisuus tuli lukioaikaan osaksi kasvattamaan kirjallista ruokavaliotani.

Huolimatta rakkaudestani lukemiseen, olen huomannut näytelmäkirjallisuuden minulle häiritsevänä ja jopa hieman vastenmielisenä lukemistona. Tämä havainto on ollut minulle häpeällinen ja lannistava varsinkin kun mietin näytelmäkirjailijan ammattiroolia itseni kohdalla teatterikouluaihana.

Olen koulussa kamppaillut klassikko- ja nykynäytelmä- lukulistojen kanssa, ja minua on piinannut jatkuva alisuoriutumisen tunne alati kasvavan lukulistan kanssa.

Näytelmäteoksen valmius, eheys ja kansien sulkema kokonaisuus ja sen myötä tunne kivettyneestä muodosta on minulle este, jota minun on ollut vaikea ylittää. En ole tiennyt tai ymmärtänyt, mitä ja miten minun tulisi teoksia lukea. Avatessani näytelmän minut valtaa massiivinen kysymys mitä ja miten- ja lukemiseen liittynyt keveys on tiessään.

Muistan miten kadehdin dramaturgiopiskelijakollegaani, joka kertoi nauttivansa näytelmien lukemisesta. Hän kuvaili, miten nopea, helppo ja

nautinnollinen tuo tehtävä hänelle oli, hän luki jopa parikin näytelmää illassa! Minulle yhdessä illassa näytelmän lukeminen on tukala suoritus. Dramaattisesti diagnosoin itselleni lukihäiriön, mutta sanan varsinaista, neurologista merkitystä vääristäen.

Lukeminen: symboleihin kuten kirjoitusmerkkeihin koodattujen merkitysten tulkitsemista.

Lukemisen erikoisvaikeus: Lukemisessa hitaus tai vaikeus sekä samankaltaisten äänteiden oikeinkuulemisen vaikeus, ja lukemisen ja kirjoittamisen erityisvaikeudessa myös kirjoittamisessa kirjainten tai niiden paikan sekoittuminen, kirjainten poisjäänti, ylimääräisten kirjainten lisääminen tai sanojen puuttuminen. Lukihäiriö vaikeuttaa lukemista, kirjoittamista ja luetun ymmärtämistä

Wikipedia, 2.9.2014

Häiriö kohdallani ei ole neurologinen, mutta lukivaikeuden kokemus on fyysisyydessään rinnastettavissa häiriötilaan.

Paikannan lukihäiriöni syntyneen heti päästyäni kouluun 2010, jolloin alkoi kandidaiheeseen kuulunut klassinen näytelmäkirjailijan koulutus.

Dramaturgian lehtori Jusa Peltoniemi mainitsi tuolloin, että elämme niin sanottua uusklassista kotimaisen draamanäytelmän aikaa. Minulle esiteltiin uusi ja tyystin vieras taiteilija-ammatti: Näytelmäkirjailija. Koulutuksessa oli vallalla voimakas hegemonia näytelmäkirjallisuudesta nimenomaisesti kirjallisuuden alahaarana, ja että teosten tulisi olla itsenäisiä teoksia sellaisenaan. Otin tämän määritelmän annettuna, vaihtoehtoisia tapoja, työvälaineitä tai kokemusta lähestyä kysymystä ei kandiopiskelijalla oikein ollut. Toisaalta, hämmentynyttä olotilaa syvensi, että aloittaessani 2010 dramaturgikoulutuksen, vuotta aiemmin suomennettua Hans-Thiel Lehmannin ”mustaa raamattua”, luettiin kiivaasti opiskelijoiden keskuudessa. (Draaman jälkeinen teatteri, 2009, Like).

Tämä ristiveto Lehmannilaisen postdraamallisuuden ja sekä klassisen draamanäytelmäkirjailijan välillä oli skitsofreeninen. Niiden välistä tilaa koulutus ei mielestäni tuona hetkenä osannut tai kyennyt riittävästi artikuloimaan aloittavalle opiskelijalle.

Häiriötilan toinen vaihe, jopa syveneminen, sijoittuu ajanjaksoon kun dramaturgian professori Laura Ruohonen vaihtui ensin VT ja sitten virallisesti Katariina Nummisen professuuriin. Taideopiskelukulttuurinen muutos oli niin valtava, että jäin poukkoilemaan niiden välisyyteen pitkäksi aikaa. Painotuksen ero alussa oli valtava, sen sijaan että olisimme puhuneet Kirjailijasta, Nummisen tuoma ensimmäinen teema dramaturgi-opiskelijatapaamiseen oli Katsoja.

Tuon professorimuutoksen aikana siirryin kolmoselta neloselle, ja tuntui että kandiajan ja maisterivaiheen väliin olisi mahtunut mantereita. Iso osa maisteriopinnoistani kului kuitenkin koulun ulkopuolelle produktioita tehdessä. Dramaturgiopiskelijan etu ohjaaja-opiskelijaan nähden on se, että opiskelija-dramaturgia on helpompi pyytää mukaan produktion jo opiskeluvaiheessa. Näin sain muun muassa koettavaksi Jotain Toista (kyseessä oli myös harjoitteluperiodi ohjaajan assistenttina) ja Sanansaattajat- prosessit peräkanaa, jotka molemmat tarjosivat merkittäviä mahdollisuuksia peilata koulussa pohtimiani kysymyksiä teatteriammatin ja kentän todellisuuksiin. Ne toimivat alustoina, joissa saatoin pikkuhiljaa kerätä lisää tietoa tuosta lukihäiriöni laadusta.

Kirjallinen impulssi

Ajatus näytelmäkirjallisuudesta kirjallisuuden alalajina on minulle hankala. Ymmärrän näytelmäkirjallisuuden kulttuurihistorian kehityskulkuja. Ymmärrän hyvin taloudellisen toimeentulon ja arvostuksen tarpeen ja sitä kautta näytelmäkirjailijoiden ay-puolen näkökulman näytelmäkirjallisuudella toimeen tulemisen tärkeydestä ja puolestapuhumisesta instituutioissa.

Ymmärrän näytelmän kirjailijan impulssina ja ehdotuksena näyttämölle ja näyttämöksi. Ymmärrän että uusi näytelmä voi mullistaa teatteriajattelua olemalla ”mahdoton”. (Timonen 2010, 166-173)

Vai ymmärrätkö?

Miksi minua silti epäilyttää koko lähtökohta? Minua on vaivannut laaja kysymysten kirjo kuten: Voiko näytelmä todella kansiin suljettuna muuttaa olemassa olevia instituutioita? Keitä muita tarvitaan, ja mikä on kirjailijan paikka tuolloin? Entä minkälaisia rakenteita näytelmä syntyessään ylläpitää? Jos teos on prosessinsa näköinen, miksi tuo kirjoittamiselle olemassa olevien prosessien valinnanvara tuntui minusta liian kapealta? En kyennyt erottamaan kirjoittajaa muusta taiteellisesta työryhmästä. Kirjoittaminen oli välillä todella nautinnollista, mutta harjoitteluvaiheessa, tekstin siirtyessä näyttämölle ja pois minulta, oloni muuttui osattomaksi suhteessa työryhmään ja positioni kirjailijana kummalliseksi.

Perustavanlaatuinen häiriökokemukseni tapahtuu kuitenkin jo lukiessa, yksityisenä kokemuksena. Jokin kirjallisessa muodossa oleva valmis ja kansiin suljettu kirjallinen näyttämöimpulssi muodostaa minulle lukijana ylitsepääsemättömän, moniselitteisen esteen. (Timonen 2010, 172)

Jotta ymmärtäisin tuota häiriötä, huomioni kääntyy lukemiseen. Sen prosessiin ja siihen, mitä tapahtuu kun luen. Valmiin tekstin lukeminen tuntui paljastavan minussa rakenteita, joita en ymmärtänyt tai osannut tulkita. Ne tuntuivat liittyvän laajalti koko teoksen muotoon ja toteutukseen, jossa ennen kaikkea oma ja sitä kautta myös muiden tekijöiden roolit jäivät epäselväksi. Huomasin, että keskeneräisten, vielä prosessissa olevien näytelmien ja käsikirjoitusten tai scorejen lukeminen koulussa ja koulun ulkopuolisissa prosesseissa on taas päinvastoin minulle hyvin mielekästä. Ei-valmius, epäselvyyden seassa kirkkaat hetket, sumuinen ja intuitiivinen teksti etenemässä haparoiden ja välillä harppauksin kohti jotakin syntymässä olevaa. Sen ei-itsetietoinen viisaus ja naiivius - kaikki tämä kutsuu minua lukemaan lisää ja kiihdyttää lukijaa minussa. Kun kaikki on vielä mahdollista. Tekstin etenemisen myötä, myöhemmissä vaiheissa nautin todeta miten kirjoittajan kanssa jaetut keskustelut ja kirjoittajan oma prosessi on

hämmästyttävällä tavalla siirtynyt paperille ja tuottanut uusia impulsseja lukijan koettavaksi.

Olen lukiessa myös tuntenut voimakasta lukijan pettymystä keskeneräisyyteen, lukenut tekstissä tukosta, pelkoa, kiertelyä, väistämistä, tai teemoja jotka olivat minulle epämieluisia.

Lukeminen on siis prosessin aikana minulle mieluisaa ja tunnepitoista. Keskeneräisen lukemisen helppoudessa on samaa keveyttä kuin mitä kirjojen kanssa olen kokenut.

Lukemisen jälkeen huomioni kiinnittyi kirjailijaan, tuohon Toiseen, jonka kykyä kirjoittaa uppoutuneesti tekstiä kadehdin.

Kun itse kirjoitin, kaikki kirjoittamisen umpikujat ja ahdistustilat olivat tulleet minulle tutuksi, mutta lukiessa kykenin samastumaan vahvasti kirjoittajan prosessiin näiden omien kirjoituskokemuksien avulla. Tämä yhteinen kirjallisen teoksen maiseman jakaminen ja kirjoittajan kanssa maailmasta ja teoksesta (ja samalla tekijyydestä) keskusteleminen oli minulle tärkeää praktiikkani hahmottamisen alkumetreillä.

Kollegoiden, Heini Junkkaalan ja Esko Salervon haastattelun perusteella molemmista olennaisinta on keskittyä työskentelytilanteessa nimenomaan tekstiin, ei kirjailijaan. Mitä varhaisempi kirjoitusvaihe on ja mitä läsnäolevampi suhde kirjoittajalla on teoksen henkilökohtaiseen lähtökohtaan - sitä tiukemmin olisi tekstissä pysyttävä kiinni.

Tekstistä huolimatta molemmat dramaturgit puhuivat paljon vuorovaikutustilanteesta, palautteesta, keskustelusta, omasta panoksestaan ja tulosuunnasta keskusteluun. Molemmilla oli paljon havaintoja lukevan dramaturgin yksityisestä prosessista sekä sen jakamisesta kirjoittajan kanssa. Molemmat puhuivat myös häpeästä, psyykeestä, luottamuksesta, kirjoittamisen vaikeudesta ja kirjailijan itsetunnosta. Kumpikin otti puheeksi myös prosessin eri vaiheiden vaatimat olosuhteet kirjailijan tuotannon turvaamiseksi.

Molempien puheesta oli kuultavissa suuri lämpö, hellyys ja kunnioitus kirjoittajaa ja kirjoittajan prosessia kohtaan. Heidän puheistaan tuli selväksi, miten tärkeä oli kokemus myös omasta kirjoittajuudesta. Kumpikin on

kirjoittanut näytelmiä, tv- ja elokuva- sekä kuunnelmakäsikirjoituksia. He tiesivät miltä kirjoittaminen tuntuu. Ja sama myös toisinpäin. Tavattuani Heiniä haastattelun merkeissä, hän lähetti seuraavana päivänä tekstiviestin:

Sitten tässä assosioituu sekin, että koen että omassa taiteellisessa työssä (kirjoittamisessa) on myös hyvin vahvasti läsnä se dramaturgipersona minussa, joka toimii muidenkin dramaturgina. Omassa kirjoittamisessa vuorottelevat nämä: vastuuttomasti tuottava kirjailija, jäsentävä analyttinen dramaturgi. Molemmat mielestäni taiteilijoita.

Heini Junkkaala, tekstiviesti 21.9.2016

On huomionarvoista, että myös kirjailijassa vaihtelevat nämä kahdet kasvot, roolit, ja että tämä kaksinaisuus on muotoiltavissa edelleen kirjailija-dramaturgisuhteeksi. Siinä roolit on jaettu kahdelle tai useammalle henkilölle. Roolijako edellyttää, että molemmat ymmärtävät toisensa tulokulman, työskentelyn metodit sekä toistensa prosessit.

Johdatus haastatteluihin

Jotain Toista ja Sanansaattajat -prosesseissa oli osallisena kaksi dramaturgia. Kahden dramaturgin käytäntö oli minulle uutta, olin itse ollut yleensä tilanteissa jossa sain palautetta joko yhdeltä ihmiseltä tai suuremmalta ryhmältä. Tämä kolmikantaisuus mahdollisti sen että pystyin palaamaan prosessiin lukevan kollegan kanssa, ja sain mahdollisuuden pallorella heidän kanssaan jälkikäteen pohtimiani kysymyksiä.

Lähestyin Heini Junkkaalaa ja Esko Salervoa mastodonttisilla, minua askarruttavilla taideprosessin perustavanlaatuisilla kysymyksillä. Haastattelut olivat aiheiltaan hyvin laajoja. Esko Salervon kanssa tapaaminen venyi lähes nelituntiseksi, rönsyileväksi dramaturgia- ja taidekeskusteluksi.

Lähestyin heitä myös hieman eri kulmista, ei vain siksi että omat prosessikokemukseni olivat toisistaan niin eriävät, vaan myös siksi, että välineet tekstin jatkototeutukseen olivat kahdenlaiset: näyttämö ja radio. Haastatteluissa lähestyimme teemoja ennen kaikkea taidon ja eräänlaisen käsityön kautta. Puhuimme jakamistamme prosesseista, mutta koska teokset eivät enää olleet avonaisessa vaiheessa, työn määrittelystä oli konkreettisempaa puhua.

Jossain määrin Eskon ja Heinin kanssa työskentely oli versio vanhanajan mestari-kisällisuhteesta. Siksi päätin käyttää vuoropuhelua ja jälkeinpäin tekemiäni reflektioita tehdäkseen läpinäkyvämmäksi sen mistä ja mihin heidän ajattelu alkaa ja loppuu - ja mistä minun alkaa.

Valtapaositioni on ilmeinen. Minulla on ollut vapaus assosoida ja editoida haastattelun kysymykset haluamiini konteksteihin. Olen luetuttanut molemmilla haastattelut, ja saanut luvan niiden julkaisemiseen. Heidän dramaturginen otteensa ulottui myös vastausten tarkennuksiin, josta oli luettavissa erittäin pedanttia tinkimättömyyttä ja jopa ankaruutta omaa ajattelua kohtaan.

II JOTAIN TOISTA – HENKILÖKOHTAISEN HALUN NÄYTTÄMÖ

Jotain toista on esitys seksuaalisesta halusta. Halun tuottamasta puheesta. Estyneen ihmisen halusta ja siitä miten se ilmenee kehossa, rivien välissä, sisäisenä äänenä ja eri elämänvaiheissa. Halusta vierasta ja kiellettyä kohtaan. Esitys kertoo Naisen suhteesta Miehiin. Ja Naisiin. Ja Ohjaajan suhteesta Näyttelijöihin. Esitys ihmisen suhteesta omaan haluunsa.

Marraskuussa 2014 Q-teatterin netissä julkaistu buffiteksti

Teksti ja ohjaus: Milja Sarkola

Dramaturgit: Heini Junkkaala ja Henriikka Himma

Rooleissa: Lotta Kaihua, Tommi Korpela, Iida Kuningas, Elena Leeve, Sanna-Kaisa Palo ja Emmi Parviainen

Lavastus: Kaisa Rasila

Pukusuunnittelu: Riitta Röpelin

Valosuunnittelu: Heikki Paasonen

Äänisuunnittelu ja musiikki: Kasper Laine

*HAASTATTELU 20.9.2016, RAVINTOLA LE COCK**HENRIIKKA HIMMA**Muistele Jotain Toista -tekstin lukuprosessia. Mitä muistat aivan alusta?**HEINI JUNKKAALA*

Muistan yleensä paikan, jossa luen tekstin ensikertaa. Miljan tekstiä luin ensimmäisen kerran Pasilan kirjastossa. Tekstissä oli monia tarinoita, muistoja ja tilanteita henkilökohtaisen halun historiasta, jotka päättyivät lopulliseen esitykseen. Paljon oli myös sellaista materiaalia, joka ei päätynyt. Muistaakseni näytelmän preesenshetki ja sitä myöden keskeinen rakenteellinen ratkaisu syntyi myöhemmässä vaiheessa. Minulle Miljan teosten kohdalla ensikosketus on aina vähän järkyttävä. Ajattelen että ensimmäinen lukuhetki, minkä tahansa teoksen kanssa, on todella tärkeä. Ensimmäinen kohtaaminen sen maailman kanssa, minkä kirjailija on tuottanut, sitä kokemusta ei voi uusintaa. Neitsyyden voi menettää vain kerran. Sitä hetkeä on tärkeää suojella, kohtaaminen on hyvä tehdä hyvissä hengen ja ruumiin voimissa. Vaikka teokseen sittemmin tulee vaikka minkälaisia muutoksia ja näkökyky hämärtyy, tai vaikka näkökyvyn saisikin säilytettyä, niin koskaan ei voi tulla uudestaan ensikertaa kosketetuksi.

HENRIIKKA

Miten se että olette läheisiä ystäviä ja olette tehneet paljon ennen tätä yhdessä töitä, vaikutti lukuprosessiisi ja teidän kirjoittaja-lukija-prosessiinne?

HEINI

Vaikka olemme erittäin läheisiä, Milja kirjoittaa aina jotain sellaista jota en hänestä tiedä. Siellä on havaintoja, kokemuksia, aiheita tai aihioita jotka tiedän ja tunnistan, mutta siellä on myös paljon sellaisia joka on minulle uutta. En ole kokenut mitään sellaista kenenkään muun tekstin kohdalla, sellaista järkytystä siitä että joku on niin paljas. Milja näkee ohi sen, mikä näyttää pintapuolisesti draamalliselta sinne, mikä ei ehkä ensikatsomalta näytä dramaattiselta, mutta onkin sitten tarkkaan kuvattuna autenttisuudessaan hätkähdyttävintä draamaa. Hän ei kirjoita draamahenkilöistä vaan ihmisistä. Eikä niinkään tapahtumia vaan kokemuksia pitkin.

Kun ajattelen Miljan ja minun lukemiseni kaarta, näen yleensä Miljan tekstin ensimmäisen kerran siinä vaiheessa, kun se on paljaimmillaan. Siinä ei ole vielä ole valittua rakennetta vaan materiaali on sen syntyjärjestyksessä. Rakenne tulee sitten myöhemmin ja varjelee kirjailijan yksityisyyttä. Karkeasti ottaen se matka jonka luen, alkaa siitä että luen teosta voimakkaasti kirjailijasta, Miljan yksityishenkilöstä aina siihen asti, että luen sitten teoksesta itseäni.

HENRIIKKA

Minkälaisia työvälineitä käytät lukevana dramaturgina?

HEINI

Ajattelen että lukevan dramaturgin työssä on kaksi erilaista ammattitaitoa vaativaa osaa.

Ensimmäinen on itse lukuprosessi, jossa teen havaintoja tekstistä ja ennen kaikkea siitä, mitä teksti minussa herättää. Havainto voi olla se, että tylsistyttää tai hävettää tai mitä vain, mutta aina pyrin mahdollisimman rehelliseen havaintoon. Sitten analysoin ja artikuloin nämä havainnot. Toinen on se että miten. Millä tavoin havainnon ilmaisee kirjailijalle tai ohjaajalle. Eli siis palautteenantohetki. Olen melko myöhään itse havahtunut siihen miten olennaista on se, miten asioista puhuu. Koen että en itse ole, vaikka kuinka arvokkaita havaintoja olisinkin tehnytkin, ole aina osannut olla tarpeeksi sensitiivinen. En ole sillä tavalla kovasanainen ollut koskaan, mutta luulen että minulla on taipumus yrittää ratkaista asioita toisen puolesta. Ja sitten toisaalta olen saattanut määrällisesti puhua liikaa. Sen muistaa taas kun tulee itse kirjoittajana palautteenantotilaisuuteen. Kirjailijana sitä muistaa jokaisen lauseen jonka toinen sanoo, ei siinä oikeasti tarvitsisi niin paljoa palautteenantajan puhua. Sehän on enemmän sitä oman lukukokemuksen avaamista. Sitten myöhemmässä vaiheessa, kun teoksen ydin on olemassa ja palautteessa mennään teknisiin seikkoihin, dramaturgisiin ratkaisuihin, niin siinä ei varmaankaan paljo puhuminen niinkään haittaa.

HENRIIKKA

Kerro lisää häpeästä.

HEINI

Jos kirjailija kokee, että hän tulee tavalla tai toisella häpäistyksi palautteenannossa, niin koko tilanne menee siihen, että tämä ihminen yrittää väistää tai peittää sitä tai kammata itseään pois sieltä häpeästä. Silloin emme ole enää teoksen äärellä. Emme enää pysty olemaan rehellisiä tai avoimia, jos toisen täytyy suojautua. Mitä raaempaa ja uudempaa materiaali kirjailijalle on niin sitä haavoittuvampana kirjoittaja tulee siihen tilanteeseen. Siksi ajattelen että palautteenantajan yksi keskeisimpiä tehtäviä on yrittää lievittää kirjailijan häpeää. Se vaatii palautteenantajalta uskalluksen olla itse haavoittuva ja rehellinen, paljastaa sen, mitä tilanteita ja kohtauksia tekstistä on itse tunnistanut. Eli asettua itsekkin alttiiksi. Sitten, jos palautteenantaja kamppailee huonon itsetunnon, häpeän, tai muiden narsististen ongelmien kanssa, tilanne voi mennä molemminpuoliseksi suojautumiseksi, joka voi sitten ilmetä vaikka ylienergisyysenä kuin vähäsanaisena kovuutena, ihmisestä riippuen. Minä esimerkiksi kamppailen paljon oman narsismini kanssa. Ajattelen, että jos palautteenantaja ei ole tietoinen näistä piirteistään, niin silloin keskustelu menee epärelevanteista asioista puhumiseen. Heti kun narsismi tulee väliin, niin ollaan vaikeuksissa.

HENRIIKKA

Mitä tarkoitat narsismilla?

HEINI

Tarkoitan sitä että heti kun kysymykseksi tulee vaikka se että mitä tuo ajattelee minusta dramaturgina tai kirjoittajana, niin silloin me keskustelemme jostain, joka rakentaa jotain haluttua kuvaa minusta, sen sijaan että olisimme sen teoksen äärellä.

HENRIIKKA

Miten se eroaa miellyttämisen halusta?

HEINI

Miellyttäminen on yksi keino selviytyä häpeästä. Se on piirre joka liittyy narsistiseen hätään. Yksi variaatio siitä. Koska itselläni on voimakas tarve miellyttää ihmisiä, minulle on tärkeää tehdä töitä ihmisten kanssa jotka tunnen. He ovat nähneet minun eri puoleni eikä minun siksi tarvitse yksittäisissä hetkissä tai

yksittäisillä teoksilla lunastaa mitään. Mutta vaikka toisen tuntisi, joutuu narsismin kanssa silti välillä painimaan. Miljankin kanssa kun tapaamme, huomaan joskus miettiväni että kuulostaako tämä nyt tarpeeksi fiksulalta. Kun huomaan tämän itsessäni, annan käskyn itselleni: ”Älä mieti tuota, me teemme tätä teosta nyt!” Että kyllä tämä on läsnä joka prosessissa, miten olla olennaisen ääressä, miten laittaa epäolennaiset kysymykset syrjään.

HENRIKKA

Tunnistan itsestäni sellaisia piirteitä palautteen annossa kuten päteminen, yliotteen etsiminen, ja sen tunteen että ikään kuin minulla olisi se oikea vastaus ja sitten olen pettynyt siihen jos se kirjailija tai ohjaaja ei ole sittenkään ”totellut” minua..!

HEINI

Joo, tunnistan myös tuon. Iso etu on siinä jos tuntee hyvin sen kirjoittajan, voi purkaa sen tilanteen. Esimerkiksi voi sanoa että ”Olen kyllä hyvin pettynyt että et ole laittanut sitä keksimääni loistavaa ideaa tänne!”

Sitten jos tilanteessa on enemmän statuseroa, jos vaikka toinen on auktoriteettiasemassa niin sitä haastavampaa on juuri näiden erilaisten luovuuden ja ajattelun narsististen esteiden kanssa. Esimerkiksi jos annan palautetta opettajana hyvin alussa olevalle kirjoittajalle, niin siitä on turha yrittää poistaa sitä asetelmaa. Sitä kokemuksen tuomaa eroa. Sitä ei saa pois mutta... Minulla on jäänyt mieleen dramaturgian lehtorin Juha-Pekka Hotisen kanssa hetki kun sain häneltä palautetta kirjallisesta lopputyöstä. Ihan loppukeväästä, niin että olen juuri valmistumassa ammattiin. Olen jotenkin kiertäen kerjännyt vastausta tai jotakin sellaista että ”sano nyt että onko tämä sinusta ihan huono tämä kirjallinen opinnäyte..?” Muistan sen hetken, kun tajusin että tuo ihminen ei enää suostu opettajakseni. En muista tarkkaan, mitä Hotinen sanoi, mutta hän jollain tapaa ohitti sen ja alkoikin puhua kollegiaalisesti siitä työstä ja nimenomaan sen sisällöistä. Hotisen ele, mikä se ikinä olikaan, sisälsi sen ajatuksen, että älä enää ota tuota positiota suhteessa minuun. Sinä olet ammattilainen ja me kohta kollegoita. Relevantti kysymys ei ole, se, onko tämä minusta hyvä, vaan se, mitä sinä itse ajattelet kirjoituksestasi ja sen sisällöistä. Muistan että se kokemus oli vähän häpeällinen kun jälkikäteen tajusin, että hän kieltäytyi olemasta minulle enää opettaja. Hän tavallaan korjasi minun positiotani. Oikeaan suuntaan. Tuota ei voi tehdä ensimmäisen vuosikurssin opiskelijan ja professorin välillä.

Uskon, että paras liennytyks narsistisiin ongelmiin on palautteenantajan avoimuus, esimerkiksi sen suhteen, miten teos hänessä resonoi ja keskittyminen teoksen sisällöistä ja muodosta keskustelemiseen, kaikenlaisen arvottamisen sijaan. Minä yritän dramaturgina aina ensin löytää teoksen kautta kirjailijan kanssa yhteisen kokemuksellisen pohjan.

HENRIIKKA

Voisitko lukea myös ei-draamatekstejä, miten elastinen olet lukijana?

HEINI

Minulle kirkkaus on suurin arvo taiteessa, se että teos on niin loppuun asti hioutunut että siellä ei ole mitään turhaa eikä siitä mikään puutu. Tällainen Aristoteelinen ihanne.

Tämä kirkkauden kaipuu, se menee minulla kaikkiin teos- ja tyyllilajeihin. Oma mieli on silti elastisempi lukiessa toisten teoksia. Omien teosten kohdalla mietin usein, että ajaako tämä kirkkaudenkaipuu minut siihen, että väännän anarkistisenkin, moniäänisen ja hajoavan materiaalin aina lopulta perinteiseksi draamatekstiksi vain koska minun täytyy ymmärtää, mistä on kysymys. Mietin onko kirkkaus taiteen absoluuttinen arvo, vai, onko kyseneuroottisuudestani ja kontrollintarpeesta? Lähtökohtani ja perusprinsippiini on dramaturgina kysyä, mitä halutaan kommunikoida ja miten juuri se voi kommunikoidua. Huomaan, että monet teoksen rytmiiin, jäsennykseen ja dramaturgiaan liittyvät käsitteet ovat minulle relevantteja kaikessa ajassa etenevässä taiteessa, määritellään se sitten draamalliseksi tai ei-draamalliseksi. Tärkeämpää on varmaankin se tietoisuus oman mielen heikkouksista, kuten minun siitä, että minulle kaoottisuus ja rönsyilevyys ovat stressaavia, jopa uhkaavia teosominaisuuksia. Mutta jos dramaturgina ei ole tietoisuutta omista heikkouksista ja neurooseista, niin silloin voi tulla teoksen tielle.

Neitsyyden menetys

Luin ensimmäisen kerran jouluna 2014 Miljan tekstiä. Tein tuolloin toista produktiota Teatterikorkeakoulussa ja tuon produktion vaihe, juuri ennen ensi-iltaa, oli hyvin intensiivinen. En muista Heinin lailla tarkkaa paikkaa,

mutta muistan siitä huolimatta tekstin lukemisen aiheuttaman myrskyn, minkälaisen kohinan päässäni aihe ja kirjoittajan huomiot siitä saivat minussa aikaan. Tekstin häpeämättömyys ja jopa paljastuksellisuus oli häkellyttävää, mutta suurimman vaikutuksen minuun teki havaintojen rehellisyys ja niiden tunnistettavuus.

Loppukeväänä 2015, muutamaa kuukautta myöhemmin ensimmäisestä lukukokemuksesta, tein kielentarkastusta Miljan ruotsista suomentamaan tekstiin (osa oli siis alussa ruotsiksi kirjoitettua materiaalia). Tuo kielellisen yhdentymisen jälkeen lukukokemus oli ikään kuin tuo Heinin kuvaama neitsyyden menetyksen toisinto. Kun ruotsinkielen tuoma pieni kielellinen utu katosi kokonaan minun ja tekstin väliltä, tunsin yhä suurempaa tekstin tuottamaa tilan ja hengittävyuden tuntua. Teksti oli vielä hauraassa, muotoaan etsivässä vaiheessa, mutta ilmeni minulle yhä vain päättäväisempänä oliona, jonka muoto oli syntymäisillään. Se rullasi eteenpäin, oli hyvin puhelias, dialogeissa upottiin pitkiin kiistelyihin ja tekstissä esiintyi useita eri naisia; nimettömiä ja nimettyjä. Halun kohteet olivat kasvottomia ja muuttuivat yhtäkkiä täysin kirkkaiksi ja kuulaisiksi muistoiksi ja uniksi. Materiaalin tunnetilat vaihtelivat ja olivat yhtäaikaisen surullisia sekä kiihottuneita. Häpeileviä ja päämäärätietoisia.

Teksti oli muotona lähes puhdasta ihmissuhde- ja parisuhdedraamaa, mutta se oli kirjoitettu suoraan ja tyystin ilman heteronormatiivisuuden tuomaa, poliittisiin rakenteisiin ja heterorakkaus-kuvaston valtavirtaan liittyvää raskautta, ahdistavuutta ja perinteisiä roolijakoja. Tai tarkemmin sanottuna, parisuhderoolit olivat hyvinkin keskeisiä asetelmissa, mutta tulokulma teki niiden rakenneluonteisuuden paljaaksi.

Minua puhutteli tekstin feministinen tutkimuksellisuus kirjoittajan omiin, sisäisiin rakenteisiin. Kaksi naista parisuhteessa olivat subjekteja toisilleen, mutta tuon suhteen ristiriita kärjistyi parisuhteen toisen osapuolen vastustukseen päätyä päähenkilö-subjektin maailmaan sisältyväksi objektiksi. ”Toinen on toinen! äh, ei se sitä kuitenkaan ymmärrä” Parahtaa tekstin puolivälissä Toiseksi Naiseksi nimetty henkilö. Silti, sekä juuri siksi, draama

rakentui ja paljastui yhden päähenkilön kautta, Naisen, ja alisti Toisen Naisen objektiksi maailmalleen.

Koko tämä perinteisen heteronormatiivisten roolien näkyminen suhteessa ja subjekti-objekti-suhteen rakenteellinen ulottuvuus vietyä näyttämölle, valittu teatteri-instituutio draaman esittämipaikkana ja sen tuoma merkittävä lisä teeman läpäisevyyteen oli vielä lukiessa minulla kokemuksena edessä. Sen sijaan lukuvaiheessa tekstin vapaa puhetyylisyys oli keveydessään ja arkisuudessaan minulle vapauttava ja outo. Samaa kokemusta Heini uskoakseni sanoittaa mainitessaan Miljan kirjoittavan ihmisestä, ei draamahenkilöstä.

En tuntenut Miljaa, tämä suuri luottamus mikä minulle vieraana lukijana annettiin pääsynä tämänkaltaisen paljouden ja keskeneräisyyden äärelle, oli jotakin ihmeellistä jota halusin ja jota minun tuli varjella. Lukevana dramaturgina koin suurta tekstiin ja kirjoittajaan kohdistuvaa suojelunhalua.

Vastuu

Olen kirjoittanut kouluaikana kaksi näytelmää, yhden pienoisenäytelmän, kaksi sovitusta, kuunnelmasarjaa, ja näiden lisäksi tekstimateriaalia osaksi muuta näyttämömateriaalia kouluun ja koulun ulkopuolelle. Minulla on kokemusta palautteesta, joka on ollut oivaltavaa, rohkaisevaa, haastavaa, näkökykyistä ja inspiroivaa. Minulla on myös kokemusta liian ankarasta, autoritaarisesta ja keskeneräisyydestä hermostuneesta palautteesta, palautetilanteen tunnelman lukutaidottomuudesta, vähättelevästä, sokeutuneesta, väärään tai ei omalta tuntuvaan suuntaan vievästä ja välillä taas liian lepsusta, löysästä lukemisesta ja palautteesta.

Kirjoittajana minä olen ollut hukassa, kauhuissani, tekstin tuottamisessa lukossa tai tukkoinen, epäluottavainen, häpeissäni, epätoivoinen, pyrkinyt miellyttämään palautteen antajaa, ollut ylimielinen palautteelle, olen kiukutellut, itkenyt ja koettanut väistellä vastuuta.

Juuri niin kuin Heini nosti esille esimerkin Juha-Pekka Hotisen korjaavasta eleestä, on haastava kysymys myös tulevaa ammattilaisuutta ajatellen, mikä

on palautteen antajan, ja mikä on kirjoittajan vastuulla palautetilanteessa. Selvää on että kirjoittajana ja aikuisena minä kannan kuitenkin lopullisen vastuun omista tunteistani.

Teksti luo kieltä jolla puhua

Heini luki Jotain Toista -näytelmän materiaalia aikaisemmassa vaiheessa kuin minä. Minulle teksti tuli luettavaksi vaiheessa, jossa selkeästi lukiessani aiheita, Heinin sanastoa käyttäkseni luin sieltä teosta ja itseäni. Tämä erivaiheinen dramaturgin sisääntulo muodostui nähdäkseni eduksi syntyvälle tekstille. Jälkikäteen ajattelen että toin uuden, tuoreen näkökulman, autoin tekstiä, sekä toista dramaturgia että kirjoittajaa siirtymään askeleen kauemmas toisistaan.

Näytelmätekstin draaman perustilanteeksi muotoutui Naisen seksuaalisen halun katoaminen parisuhteesta ja siirtyminen työtilanteisiin teatterissa ja sen liepeille, sinne missä se on kielletty. Kerroksia kuoriessa esitys palaa Naisen halun historiaan, näyttää ristivalottavia kohtauksia siitä miten halu tai kielletty halu on näyttäytynyt Naisen historiassa. Kerroksien myötä Nainen, halu ja siihen liittyvä häpeä paljastuvat asteittain.

Voisin elää niin monta elämää, sinun kanssasi vain yhtä.

Jotain Toista, 2015

Tämä lause oli kirjoitettu Jotain Toista - henkilökohtaisen halun näyttämönäytelmän ensimmäisen sivun alakulmaan. Lause on näytelmän päähenkilön, Naisen suuhun kirjoitettu. Lause ei koskaan päätynyt näyttämölle, sinne se oli liian kirjallinen, jopa pateettinen. Naisen kieli oli melko arkista ja toteavaa, Nainen ei myöskään olisi koskaan suostunut julkiseen pateettisuuteen. Lause onkin kirjoitettu päähenkilön sisäiseksi puheeksi, joka on vapaana Naista muutoin hallitsevasta katseen kohteena olemisen tunteesta.

Miljan, Heinin ja minun yhteinen luku- ja palauteprosessi antoi myös minulle dramaturgina tilaa käyttää omaa seksuaalisuuttani välineenä dramaturgisessa prosessissa. Teksti auttoi meitä etsimään sanoja aiheesta, jonka äärellä myös me dramaturgeina olimme kielellisesti vajavaisia. Prosessi sai meidät ponnistelemaan tuottaaksemme lisää uutta kieltä tekstistä ja aiheesta puhumiseen. Tämä kielellinen ponnistelu on nähdäkseni keskeinen piirre, joka dramaturgin taiteellisessa työskentelyssä tulee olla läsnä. Ponnistelu ei ole vain tekstin ja kirjailijan tehtävä.

Jotain Toista- prosessissa kehittyvän tekstin ja fiktion maailmassa saatoin kanavoida yksityistä, työprosesseissa usein (aina?) läsnä olevaa, mutta harvoin sanallistettua seksuaalisuutta tekstissä tapahtuviin asioihin.

Keskinäisen luottamuksen ja rohkeuden ansiosta sain ja uskalsin vilpittömästi ja rehellisesti ilmaista, mikä tekstissä oli mielestäni kuumaa tai seksikästä.

Muistan myös hetken jolloin sanoin punastellen Miljalle, että mielestäni tässä monologissa sanotaan liian monta kertaa peräkkäin sana klitoris. Että kun se on joka kerta sellainen tärsky, niin muuta tekstiä ei oikein kuule.

Teksti purki sanallistaessaan jännitteitä, joiden ilmentymistä teos tutki.

Harjoitteluvaiheessa teksti loi aivan uudenlaista viritystä työskentelyyn, jotain muuta kuin tyypillistä teatteripöhinää, jonka kanssa työryhmä mielellään lähtee keskenään kaljalle treenien jälkeen. Se oli toisenlaista, keskittynyttä, kirkasta mutta jotain sellaista, jonka kanssa mikään teokseen etäisyyttä ottava, yhteinen ”proggishuumori” ei ottanut syntyäkseen.

Rehellisyydenaste jolla liikuimme Miljan ja Heinin kanssa työskennellessä, kuitenkin ilman tunnustuksellisuutta ja jollain tapaa kovin hygieenisesti, oli minulle tärkeä kokemus henkilökohtaisesta ja rehellisyyteen pyrkivästä työskentelytavasta: Miten yksityisen kokemuksen saattoi ottaa taiteelliseksi materiaaliksi käyttöön ilman vaivaannuttavaa paljastus-pornoefektiä.

Lukiessani valmistuvaa tekstiä, professorini Katariina Numminen lähetti minulle Marianne Van Kerkhovenin artikkelin dramaturgin taiteesta.

Lukiessani artikkelia olin jo uponnut kaulaani myöten Jotain Toista - prosessiin. Artikkelin kyseenalaisti dramaturgin taiteellisen position, joka tuntui minusta mahdottomalta ja provosoivalta. Se jopa loukkasi kokemustani

siitä, etteikö tämä rehellisyyden ja syvyyden aste jolla liikuin olisi nimenomaisesti taiteellisen prosessin merkki. Suojasin omaa prosessiani, enkä antanut heittäytymisessäni tilaa takapakille tai epäröinnille.

Pakeneva identiteetti

Voisin elää niin monta elämää, sinun kanssasi vain yhtä.

Jotain Toista, 2015

Jotain Toista -prosessin aikana ja sen jälkeen näytelmän lause jäi resonnoimaan. Se tuntui seksuaalisen halun lisäksi puhuvan ristiriidasta, joka leimasi omaa sitoutumisen vaikeuttani tarjottuihin ammattirooleihin teatterissa ja koulutuksessa.

Joka syksy koulussa järjestettävässä od-seminaarissa muistan vihanneeni yhteistä kokoontumista, joka tuntui minusta leimaavalta ja hankalalta jaottelulta ohjaajiin ja dramaturgeihin. Seminaarin puolella välissä koitti hetki, kun ohjaajat ja dramaturgit jakautuivat omiin ryhmiinsä, eri puolille ravintolalaiva-Väiskin baaria.

Ohjaajien puolelta kuului intensiivistä, kovaäänistä puhetta, manifestoimista, naurua ja kiistelyä kun taas dramaturgien puolella vallitsi usein tiheä ja hieman arasteleva hiljaisuus. Miten lannistavalta tuntuikaan istua noiden älykkäiden mutta introverttien, minun kanssani kovin samanlaisten opiskelija-kollegoiden kanssa, kun sanomattakin selvää oli se, että laivan toisessa päädyssä oli paremmat bileet.

Koin voimakkaasti etten ollut ”vain” näytelmäkirjailija, en siitä näkökulmasta jolla näytelmän kirjoittamisesta varsinkaan kandiaikana puhuttiin.

Kiinnostukseni esityksen valmistamisen kokonaisprosessiin ja muuhun työryhmään oli liian voimakas eristäytyäkseni vain kirjoittamaan pitkiksi ajoiksi. En myöskään aivan ymmärtänyt mikä on dramaturgi. Kärjistetysti ajattelin että roolit perinteisenä dramaturgina olivat kättilönä toimiminen

teokselle, tekstityöläisyys tai katsomossa istuminen ja ”ajatteleminen toisten puolesta”, eivätkä ne miellyttäneet minua vastauksina identiteettikysymyksiini. Tekninen taitoni oli aivan liian ontuvaa, ja toisaalta ajatteluni oli silkan itsereflektion ja uudelleen reflektion läpäisemää ja uuvuttamaa. Jatkuva itsen ja minän dekonstruktio tuntui välillä jopa itsetuhoiselta.

En tämän Väiski-jaottelun mukaan ollut myöskään ohjaaja. Ohjaajuuteen liittyvät mielikuvat siitä, minkälainen henkilö ohjaajan tulisi olla, ja että minkälainen asema ohjaajalla prosessin keskiössä pitäisi olla, olivat minulle vieraita.

Olen tehnyt monipuolisesti ja erisuuntaisista tulokulmista näyttämötaidetta, esitystaidetta ja performanssia. Olen kirjoittanut eri genreille, ohjannut ja työskennellyt toimittajana. Olen vaeltanut ja ollut yhtäaikaisesti monessa eri roolissa. Laaja-alaisesta kiinnostuksesta huolimatta minulla on silti ollut pakonomainen tarve etsiä yhtä roolia, lukittavaa ja kaiken tyhjentävää vastausta kysymykseen siitä, mitä dramaturgin taiteilijuus ja työ voisi tarkoittaa. Jos identiteetti olisi jotain, jonka ääreen pysähtyä. Jotta voisi olla ”vain yhtä.”

Tämä päättymätön tehtävänanto itselleni on johdattanut minut nimenomaan tutkimaan dramaturgin työtä tästä perinteisen käsityöläisen näkökulmasta: Mitä dramaturgi tekee? Mikä dramaturgin taito on? Kysymyshän on joka tapauksessa vastassani harva se hetki kertoessani ulkopuolisille mitä opiskelen. Useimmiten en ole osannut vastata oikein mitään, mikä ei olisi tuntunut vain ulkoa opitulta ”dramaturgi jäsentää materiaalia, ja voi toimia monessa eri roolissa” ja niin edelleen. Ehkäpä eritellessäni käsityöläisyyden ja taidon, tulen tislanneeksi esiin sanallistamattoman, määrittelyjä pakenevan taiteen osuuden dramaturgin työstä.

Kun oma kirjoittamiseni kouluaikana takkuili, löysin vapautta ja virtaavuutta toisten teksteissä. Kuten mainittua, toisten tekstien keskeneräisten versioiden lukeminen on minulle kaiken keskellä nautinnollista. Niiden kanavoimana saatoin yhtäkkiä vailla painetta sanoittaa kokemuksiani, assosioida, olla utelias ja inspiroitua, sekä saada tarttumapintaa rososta, keskeneräisyydestä,

hällähtelevistä varjoista ja valoista siitä mitä oli syntymäisillään. Ne etsivät muotoaan, saattoivat vielä muuntua moneksi, olivat kurittomia ja arvaamattomia. Dramaturgin taiteen näkökulmasta katsottuna ne olivat keskeneräisyydessään erittäin inspiroivassa vaiheessa, muodot ja sisällöt eivät tunnistanee rajoja vaan loivat niitä itse, ja minä liikuin niiden mukana. Olin muiden teksteille sellainen lukija mitä en itselleni tuolloin kyennyt olemaan. Välillä saatoin dramaturgina jopa kirjoittaa muiden kautta, piirre, jonka kanssa olen myöhemmin oppinut olemaan varovainen.

Hierarkkisesti ajatteleva ja olemassa olevien rakenteiden sokaisema opiskelija-minä Väiski-laivalla ajatteli taiteen olevan suoraa nähtävää, yhden nimikkeen alaista toimintaa ja tuotannollista. Pysähtyminen, ei-tuottaminen merkitsisi taiteen kuolemaa.

Sinun kanssasi vain yhtä -lause paljastaa sen että vain yhden roolin ja ”lukitun identiteetin” etsimisen päämäärä on pysähtyminen. Nämä kaksi pysähtymistä koskevaa tulokulmaa tuntuvat olevan minun sisäisen ristiriitani tai konfliktini ytimessä. Ne toistuvasti kumoavat toisiaan. Pysähtyminen yhteen muuttuu paradoksiksi, mahdottomuudeksi.

Noitapiiri

Jotain Toista -prosessissa Milja Sarkolan, Heini Junkkaalan ja minun välille kehittyi korkeajännitteinen tila, jonka eheys ja saumattomuus muodosti jotain samankaltaista, josta Heini puhui aristoteelisena eheytenä. Ilman tekstin ylle kumartunutta noitapiiriämme esityksen lataus olisi ollut hyvin toisenlainen, mahdollisesti jopa heikompi. Väitän, että Jotain Toista- tekstin yhteydessä tapahtunut lukijuus oli taiteilijuuden ydintä.

III SANANSAATTAJAT

Mainostoimisto Poni on aloittanut uuden Ihmeiden aika -kampanjan, koska ihmeet ovat mainosmaailman ”next big thing.” Cecilia Aarne, Rane ”Urban disco” Merenranta, Jane Bronx ja Johannes Salmela antautuvat jakso kerrallaan metsästämään ihmeitä, joista he koettavat tislata toinen toistaan vaikuttavampia mainoksia.

Joulukuussa, 2015 Ylen Radioteatterin nettisivujen buffiteksti

Käsikirjoitus: Otto Sandqvist, Henriikka Himma, Antti Lehtinen ja Aino Pennanen.

Ohjaus: Janne Pellinen.

Rooleissa: Helmi-Leena Nummela, Pyry Nikkilä, Juha Pulli ja Niina Koponen.

Saatteeksi

Kuunnelmasarja Sanansaattajat sai alkunsa vuonna 2014 kun vuosikurssini ohjaaja Janne Pellistä pyydettiin ohjaamaan kuunnelmasarjaa, ja Janne pyysi mukaan toista vuosikurssilaistani, dramaturgi Otto Sandqvistia sarjan kirjoittajaksi. Työryhmä nauhoitti syksyllä 2014 pilotin sarjasta, joka kulki vielä tuolloin nimellä Profeetta.

Ymmärrettyään sarjan tuotannollisen laajuuden Otto pyysi minut mukaan talvella 2015 lukevaksi dramaturgiksi ja toiseksi sarjan käsikirjoittajaksi. Kun Jotain Toista tuli ensi-iltaansa, siirryin heti kuunnelmasarjan pariin.

Koska minun oli valmistettava samanaikaisesti taiteellista lopputyötäni, sovimme että roolini olisi pääosin sarja- ja lukeva dramaturgi ja että käsikirjoittaisin vain muutaman jakson. Näissä jaksoissa Otto olisi minun dramaturgini. Tehtävänannon laajuuden vuoksi pyysimme vielä myöhemmin mukaan opiskelijakollegoitamme, dramaturgi Aino Pennasta ja Antti Lehtistä. Minä toimin lukijana sekä Antille että Otolle. Otto kirjoitti suurimman osan jaksoista ja me Oton kanssa jaoin suurimman vastuun sarjan kokonaisdramaturgiasta.

Tähän saakka olimme kirjoittaneet vain yksin ja itsenäisissä luovissa prosesseissa, joissa olimme saaneet olla sekä sisällöllisesti että ulkoisista muotovaatimuksista vapaita. Sarjan yhteiskirjoittamista käytetään usein tv-sarjakäsikirjoittamisessa, mutta meille, vasta teatteritaiteen kandeiksi valmistuneille kirjoittajille, yhteiskirjoittamisen edellytykset olivat varsin uusia.

Iso haaste kaikille oli komedian kirjoittaminen lyhyessä ja vain auditiivisessa muodossa, sekä Ylen puolelta tulevien tekijöiden hyvin erilaiset lähtökohdat.

HAASTATTELU 14. 9. 2016 CAFE ARTIST

HENRIIKKA HIMMA

Mitä mielestäsi on lukevan dramaturgin taide? Onko sitä olemassa?

ESKO SALERVO

Olen ollut suhteellisen konservatiivinen laventamaan tätä taiteen ja dramaturgian käsitettä. Jos jokainen villasukan kudonta muuttuu taiteeksi niin silloin ammattimainen taiteenharjoittaminen vaikeutuu eksponentiaalisesti. Siis jos siinä ei ole mitään ulkoisia määritelmiä. Rahoittaminen muuttuu hyvin monimutkaiseksi ja muuttuu kaveri- ja pärstäkertoimen ratkaisemaksi. Näen tämän hyvin konkreettisena kysymyksenä. Sitten jos puhumme teoreettisesti, sen voi määritellä ihan miten vain. Taidetta voi olla kaikki tai ei mikään. Mutta operatiivisesti se kannattaa mielestäni määritellä. (...)

Voihan myös olla että taidetta ei koskaan ole ollutkaan, että kyse onkin ollut vain korkeasta taidosta. Mistä me pystymme määrittämään hetken kun taito muuttuu taiteeksi?

HENRIIKKA

Niin. Sitä varmaan tässä koetan mieltää.

ESKO

Jos mietitään ihan aristoteelista estetiikkaa, niin aloitetaan Tuomas Akvinolaisella. Vapaasti suomennettuna taide on määritelty seuraavasti: yhtenäisyys, johdonmukaisuus ja lumo. James Joyce kirjoittaa Taiteilijan omakuva nuoruudenvuosilta- kirjassa niistä pitkän pätkän. Kyseinen teos on muutenkin mielenkiintoinen. Joyce kirjoittaa siinä kineettisestä ja staattisesta teoksesta. Kineettinen tarkoittaa siinä teosta, jonka tavoite on liikuttaa kokijaa pisteestä a pisteeseen b, tavalla jonka teos määrittää. Vähän niin kuin mainokset. Niiden tarkoitus on saada ihmiset kuluttamaan.

Sitten taas Joyce kirjoittaa että staattinen teos on niin sanotusti nuotiotulityyppinen, kontemplaatiopinta. Se auttaa vastaanottajaa pohtimaan haluamiaan asioita, joihin taiteilija ei voi vaikuttaa mutta voi luoda tällaisen mahdollisuuden, alustan sille. Omissa töissäni olen pyrkinyt enemmän tähän.

Ei voida sanoa että jompikumpi ei olisi taidetta, mutta taiteessa on paljon kysymys normeista. Määrittelystä. Jos kaikki voi olla taidetta, meiltä katoaa normit.

HENRIIKKA

Minkälainen oli Teatterikorkeakoulusta valmistuessasi koulutetun dramaturgin ammatti-identiteetti?

ESKO

Minun aikana koulutus vahvemmin käsitteli omaa kirjoittamista, mutta juuri meitä ennen jako oli tosi selkeä: dramaturgi ei kirjoita. Puhuttiin klassisesta dramaturgista, ja sillä viitattiin dramaturgiin, joka ei kirjoita. Minun koulutukseni oli taiteellista työskentelyä ja tekniikan oppia, Outi Nyytäjä opetti ja Lauri Sipari oli siinä assistenttina. Työn mielikuva oli silloin jo aika laaja, käsitteli omaa kirjoittamista, dramatisointia ja sovitusta, käsiohjelmien tekemistä. Mutta palautedramaturgian opiskelu ei ollut oikeastaan yhtään fokuksessa. Me kehitimme itse sellaisen systeemin että opiskelijat antoivat toisilleen palautetta toistensa teksteistä. Sellaista palautetta ei muuten saanut ollenkaan koulussa. Meille ei millään tavalla opetettu mitään palautteenantotekniikoita.

HENRIIKKA

Meilläkään koulutuksen alkuvaiheessa ei juurikaan kiinnitetty erityistä huomiota siihen, miten palautetta annetaan tai miten luetaan. Pitkälti se oli vapaata assosioimista ja havainnoimista. Nyt meillä on professori Katariina Numminen esitellyt tekniikan, jolla tekstejä voi isommassa ryhmässä lukea työvaiheesta riippumatta ja tehdä huomioita. Sitä ennen kollegiaalinen palaute on kyllä ollut tärkeässä osassa, mutta siitä että mitä ja miten, ei olla hirveästi puhuttu.

ESKO

On tärkeä tulla tietoisiksi juuri siitä että minkälainen on dramaturgina. Tässä voisi taas käyttää tätä Joycen kineettistä määritelmää: Pyrinkö esimerkiksi manipuloimaan kirjoittajaa johonkin suuntaan? Se ei ole aina väärin, salakähmäistä tai kavala, vaan voi olla ihan avointa; ”Haluan että teet nyt näin”. Tai sitten, pyrkiikö dramaturgi luomaan kirjoittajalle kontemplaatiopinnan, jossa kirjoittaja voi mahdollisimman hyvin pohtia teostaan. Toimiiko dramaturgi peilinä, jonka avulla voi toteuttaa työnsä mahdollisimman hyvin.

Palautedramaturgi ei ole vastuussa siitä kuinka hyvä teoksesta tulee, se ei ole dramaturgin tehtävä, vaan se, että kirjailija saa tehdä työnsä niin hyvin kuin pystyy sinne omaan kirjalliseen maailmaansa.

Tämä on syy miksi ajattelen että minä en ole taiteen tekijän roolissa.

En pyri työntämään sinne teokseen omia ajatuksiani vaan pyrin toimimaan sellaisena taikapeilinä, joka antaa kirjailijalle sellaisia vastauksia jota kirjoittaja tarvitsee. Vastauksia jossa on enemmän kysymyksiä. Yleensä esitän palautteessa enemmän kysymyksiä kuin kerron mitä pitää tehdä. Tämä näyttää kirjoittajalle missä hän menee. Sitten saatan kertoa mikä tässä on vahvaa, mikä on hedelmättömästi ristiriitaista, missä havaitsen itsepetosta.

Kirjoittaminen vaatii toivoa, ja siellä missä on toivoa on myös itsepetosta ja epärehellisyyttä.

Jos palautteen antaja on murhaaja, joka lataa kaikki epäilykset pöytään, hän ei tee työtään hyvin. Vähintäänkin pitäisi käyttää nakkisämpylä tai hampurilaismallia. Palautedramaturgilla pitää olla hyvä psykologinen vaisto. Pitää nähdä mitä toinen ihminen pystyy ottamaan vastaan. Siksi pidän työskentelystä samojen ihmisten kanssa useamman produktion verran, koska silloin osaan paremmin lukea, mitä tuo tekijä nyt tarvitsee. Toki siinä taas sitten tapahtuu se uomautuminen, että dramaturgi pystyy enää toimimaan sen pelin sisällä. Jos joku ongelma on siellä pelin ulkona, niin silloin sitä ei näe itse.

Tästä tulee taas mieleen rajojen ja raamien asettaminen mistä puhuimme aiemmin:

Jos teoksella ei ole mitään rajoja, mitään normeja, niin se ei löydä muotoaan.

Psykologiassa voi, ja välillä pitääkin käyttää vastakarvataktiikkaa. Mutta aika pitkälti pystyy tekemään kirjoittajan kanssa työtä myötäkarvaan. Työ on sellaista leipomista, taikinastakaan ei voi tehdä yhdellä iskulla pullaa.

Minusta on tärkeää, että lukijuus muuttuu mahdollisimman vähän taiteelliseksi tekijyydeksi. Sitä on mahdotonta välttää täysin. Ajatellaan kalliota. Siellä kulkee sellainen toisesta kiviaineksesta kulkeva ohut juova. Samalla tavalla se oma taiteellinen panos näkyy siellä lopputuloksessa.

Se taas miten paljon sitä siellä näkyy, riippuu siitä että miten rajaat oman työsi, mitä palautedramaturgin työkuvaan kuuluu ja mikä on se mitä tässä tarvitaan. Se ei ole kuitenkaan se olennainen osa siinä. Palautedramaturgin tehtävä on vain ja ainoastaan auttaa tekijää.

HENRIIKKA

Minulle on välttämätöntä saada henkilökohtainen suhde siihen teoksen käsittelemään aiheeseen. Jos katson vain etäältä ja vain teknisesti, niin silloin se vaarantaa katseen ja havainnon tarkkuuden ja tulen eliminoineeksi sen työväliseen, mikä minulle on olennainen. Silloin uhkaan sen teoksen polttavaa osuutta, sitä mikä minulla resonoi tunteissa. Jos en huomioi sitä, tai kuoletan sen, niin silloin mielestäni teen huonoa työtä. Vaarannan teoksessa sen, mikä siellä on herkintä tai kuuminta.

ESKO

Jos teet kuukausipalkalla dramaturgintyötä niin noin ei vain aina tapahdu. Silloin pitää löytää sieltä se jokin asia mikä kiinnostaa. Minun vastaukseni on ollut ihmiset. Kirjoittajat.

Minusta on tavattoman hienoa saada tehdä kiinnostavien ihmisten kanssa töitä. Tavallaan kun autan ihmistä tekemään jotain joka on niiden omaa, niin näen siitä ihmisestä kokoajan enemmän. Niitä tietoja, mitä minä sitten kerään, sitä tietoa ihmisyydestä käytin aikanaan omaan taiteeseen. Mutta, dramaturgin työ ei ole missään nimessä terapeutin työtä. Siinä on silti piirteitä, jotka on analogisia terapeutin työlle. Terapia kohdistuu kirjoittamiseen, ei persoonallisuuteen.

HENRIIKKA

Puhutaan Sanansaattajista. Mitä siinä mielestäsi tapahtui että tuli niin selkeitä kommunikaatiokatkoksia?

ESKO

Palautepeli mitä tapahtui Sanansaattajien kanssa, oli huonoa siksi että se tapahtui kirjallisesti. Emme päässeet puhumaan kasvotusten.

Jung ajatteli aikanaan että maailma synkronisoituu hänen kanssaan. Mutta se ei mene niin, vaan itse asiassa sinä synkronisoidut maailman kanssa.

Synkronisoituessa ryhdyt poimimaan maailmasta sellaisia asioita, joita tarvitset tai alitajuisesti etsit.

Kun kaksi ihmistä kohtaa, he hakevat aina jonkun synkronisoinnin keskenään. Jos synkronisoitumista ei tapahdu, niin sitten on lievästi kavaliala tekniikoita tehdä se keinotekoisesti. Esimerkiksi kopioida toisen liikkeitä. Ihmiset tyyppillisesti ryhtyvät

kopioimaan toisiaan synkronisoituessaan. Jos teet sitä, toinen ihminen ei saa huomata sitä. On täysmittainen katastrofi, jos se toinen ihminen tajuaa että kopioit. Tätä ei tietenkään pidä tehdä ellei ole ihan pakko, koska se on manipulaatiota. Mutta joskus se on pakko tehdä. Joskus kirjoittaja on saattanut saada aivan hirveästi lokaa niskaan ja on aivan jumissa. Silloin teen ihan näitä perusasioita, tarjoan kahvia, työhuoneessani ei ole kovia tuolia, jossa istumme kirjoittajan kanssa, otan selvää kuka tämä tyyppi oikeastaan on, ja mitä hän voisi tarvita. Tiedän itsekin alalla olevana, että joskus näiden prosessien kanssa on aivan hajalla. Silloin jonkun pitää olla se henkilö joka auttaa. Se ei tee auttajasta Jeesusta, vaan se on osa tätä työtä. Siis etsiä se paikka, missä se synkronisoituminen voisi tapahtua. Se luo sillan kirjoittajan ja dramaturgin välille. Sitten sieltä sillalta te yhdessä katsotte, että miltä se teos näyttää. Jos dramaturgi ryhtyy omimaan teosta, se ei lisää luottamusta.

Meitä on subjektikeskeisiä ihmisiä ja objektikeskeisiä ihmisiä. Minä olen subjektikeskeinen, ihmiset kiinnostavat, koska maailma koostuu ihmisistä, ei objekteista. Tämä on hankalaa isossa talossa, koska siellä on vaikeaa olla palvelematta sitä isoa objektia, Yleä.

Jos teet teatteriä niin tiedät ne reunaehdot. Kaikissa välineissä on reunaehdot, meillä on aina rajauksia, mitä sinne välineeseen voi tehdä. Vähitellen tehdessä oppii että tietynlaisia asioita ei vain kannata yrittää kun tarpeeksi monta kertaa ne yrityksesi eivät vain päädy sinne. Aina joutuu käsittelemään ja manipuloimaan teosta niin että saa omansa toteutettua.

Ihminen joka ei ole koskaan tehnyt kuunnelmaa tai pitkää sarjaa, ei tunne sen välineen reunaehtoja. Niin kuin teidän tapauksessa. Silloin pitää kokoajan etsiä niitä rajoja. Mitä voi ja mitä ei.

HENRIIKKA

Miten pidät huolen siitä että haastat omaa työvälinettäsi, sitä että miten se voisi toimia uudella tavalla?

ESKO

Niin, se on sitten ihan toinen juttu. Pitkässä sarjassa se ei vain ole mahdollista, koska se juna kulkee jo, ja aikataulussa on pakko pysyä, silloin vain tehdään. Silloin pysytään siellä uomassa. Silloin kirjoittaja ei voi tehdä kontemplaatiopintaa

teoksesta. Tuotantosuunnitelma ei pidä sisällään mietiskelyvaihetta että miten tämä pitäisi toteuttaa.

HENRIIKKA

Luulen että se oli meille hankala kohta. Meille tuli hirvittävä kulttuurishokki ja vastareaktio muodon ehdottomuudesta ja tuotantopaineista. Sitten lopulta me hyväksyimme ne, mutta se oli jo todella myöhään se vaihe.

ESKO

Juuri niin, terve reaktio, ja juuri niin kuin pitääkin tapahtua. Jos te olisitte heti alistuneet niille, ei olisi tullut hyvää ja uutta juttua.

HENRIIKKA

Kyllä mietin sitä että alistuimmeko liian helposti? Jos olisimme pysyneet kategorisesti ja uppiniskaisesti siinä omassa niin olisiko tullut jotain tuoretta otetta enemmän siihen sarjamuotoon? Että olisimme tehneet oikeasti jotain uutta? Siis jos nyt aina pitää tehdä edes ”uutta”..

ESKO

Kyllä siitä tuli jotain ihan uutta. Tuotanto-olosuhteita vastaan voi tehdä vaan tiettyyn pisteeseen saakka. Jos te olisitte tehneet vain puhtaita kontemplaatioalustoja, niin te olisitte vain vierittäneet sen vastuun ratkaisuisia Jannelle. Sitten se olisi hirveässä kiireessä joutunut ratkaisemaan niitä. Teos olisi lähtenyt liipottamaan siinä kohtaa.

Mikä on kokoajan riski mediassa, on kysymys siitä että kommunikoiiko tämä? Kun lähetämme radiolla ihmisten kotiin jotain, se on ihan eri juttu kuin se että ihmiset hakeutuvat vapaaehtoisesti teatteriin. Kukaan ei juurikaan enää hakeudu jonkun tietyn radio-ohjelman pariin. Nyt siis en puhu netistä, vaan radiosta.

Kun ihmisillä on radio auki, he eivät ole valmistautuneita suuren tulkintaretkeen. Jos jutussa ei ole sitä pintaa, mistä on helppo saada kiinni, niin kanava vaihtuu ja tai ihminen ei kuuntele vaan odottaa, että kohta sieltä kanavalta tulee taas jotain mukavampaa kuin tuo jorina.

Kyllä teoksen alla voi tietysti olla jotain kiinnostavaa vaikka kuinka paljon, mutta tarttumapintaa pitää olla. Muuten tekijöiden työ on mennyt hukkaan ja kanavan lähetysaika on mennyt hukkaan. Suurin osa ihmisistä haluaa jatkuvuutta ja

luottamusta. Jos ei ole sitä niin suurelle osalle ihmisistä kokemus on vastenmielinen.

HENRIIKKA

Tuo kuulostaa myös siltä psykologialta, jota ehdotat palautetta antavan dramaturgin käyttämäksi?

ESKO

Juuri niin.

Mutta samalla siinä pitää operoida ihan sen kysymyksen toisella puolella mitä kirjoittaja ajattelee minusta. Minä olen kiinnostunut siitä ihmisestä, mutta sen suhteen että hän ja minä saamme sen tehtävän suoritettua. No, sillä tavalla se suhde on välineellinen. Mutta se ei saa tapahtua ihmisen kustannuksella. Siksikin siitä ihmisestä pitää olla kiinnostunut.

HENRIIKKA

Vaikka olisi sama työpari niin se luottamus kuitenkin pitää rakentaa aina uudestaan, per teos. Jos siis ajatellaan että luova, taiteellinen prosessi on lähtökohtaisesti aina pelottavaa, niin se pelko on siellä olemassa, vaikka olisi tuttu työpari? Professorini Katariina Numminen sanoi minulle kerran, että opiskelu on pelottavaa; että oppiminen on pelottavaa, koska ollaan uuden äärellä. Se on ollut minulle tärkeä oivallus.

ESKO

Niin, Leppäkosken Allu (Raila Leppäkoski, ohjaaja, entinen Ylioppilasteatterin taiteellinen johtaja) sanoi aikanaan YT:llä kaksi asiaa, jotka jäivät minulle mieleen. Hän sanoi että ”se pärjää parhaiten taiteilijana, joka sietää epävarmuutta pisimpään.” Toinen oli se, että tämä on sellainen ala, että joutuu tekemisiin vittumaisten ihmisten kanssa. Tämä oli minulle hyvä ohje ajatellen dramaturgin uraa.

(hymyilee)

HENRIIKKA

Keskeneräisyyden sietäminen on vaikeaa.

ESKO

Sietokykyä voi opetella. Ei kannata hirveästi, alussa varsinkaan, ja nyt puhun muuten kirjoittajan näkökulmasta, yrittää hallita sitä prosessia. Tarkka muoto on mahdollista saada suhteellisen helposti prosessin loppupäässä. Muodon rakentaminen on puhdas taitolaji. Alkupäässä syntyy se mikä on sitä niin kutsuttua taiteellista osuutta. Jos rakennat jonkun tarkan aristoteelisen häkkyrän tai tarkan juonen heti alkuun niin sitten joudut orjallisesti vain noudattamaan sitä loppuajan. Sen takia usein yritän korostaa siinä tilauksen alkuvaiheessa, että iloinen tulosvastuuttomuus on tärkeää, kun ollaan vielä luomassa sitä maailmaa. Silloin tapahtuu se välineen voimakkain haastaminen. Sitten kun sieltä maailmasta löytyy jotain kiinnostavaa, niin ryhdymme miettimään, miten tämä voitaisiin toteuttaa. Vapaus kapenee mitä pitemmälle mennään prosessissa. Jos sitä vapautta syö jo heti alkuvaiheessa, niin loppua kohden ei ole liikkumavaraa enää ollenkaan.

HENRIIKKA

Me olimme jo alussa aivan loppuun palaneita sen Ylen aikataulun kanssa.

ESKO

Ymmärrän täysin. Meidän näkökulmasta te saitte ruhtinaallisesti aikaa. Teidän koulutus ei anna mitään eväitä median kirjoittamiseen. Ainoastaan jotakin perusdramaturgisia eväitä, muttei esimerkiksi tapaan hahmottaa mediavälineen työprosessia. Esimerkiksi kun kirjoitimme Kotikatu-sarjaa. Siinä oli iso ero ihmisten välillä jotka tulivat ELO:lta tai Teakista. Teakin kirjoittajat tulivat kokeilemaan että ”mahtuuko minun taiteeni tähän”, ja ELO:laiset että ”Tämä on loistava tilaisuus ja luulen että minulla olisi tähän annettavaa.”

Teakissa, näin ulkoapäin katsottuna, elää vahvasti modernistinen taiteilijakuva-identiteetti. Ja sitten toisaalta on tämmöinen postmoderni, kameleonttimainen, kaiken osaamisen kulttuuri.

Olen opiskellut Turkan aikana ja hän opetti kaksi asiaa jotka jäi mieleeni.

Ensimmäinen on, että mieluummin mutkassa metsään kuin kiltisti keskellä tietä. Ja sitten toinen oli, että jokainen juttu vaatii oman metodinsa.

On tärkeää muistaa näin palautedramaturgin näkökulmasta, että ei mene yksillä laseilla koko prosessia läpi. Se mahdollistaa myös sen, että pystyy katsomaan

teosta myös kirjoittajälähtöisesti. Se ei tietenkään aina käy, joskus huomaa että onkin itse lähtenyt kirjoittamaan teosta.

Riski on siinä että sinne työntää liikaa omaansa. Se on oikeasti vaikeaa. Tulee hyviä yksityiskohtia mieleen, ja on vaikeaa olla sanomatta niitä. Aina se ei onnistu, niin kuin teidänkin jutussa huomasitte. Se on taas sitten oman mielenterveyden kannalta tärkeää päästellä niitä ideoita välillä ulos. Kunhan ei tee sitä liikaa. Dramaturgihan ei ole mikään äiti-Teresa. Ei tavoitteena ole täydellisyys vaan ihmisyyys. Se ei ole mellastamista, vaan pitää hyväksyä kaikkien osapuolten epätäydellisyys. Pyrkimys on ”hyvyys” ja jutun hyvyys, mutta ainahan siinä on mukana pientä kohinaa.

HENRIIKKA

Missä menee raja tietämisen ja ei-tietämisen välillä? Onko sinulla jokin oma sisäinen tarkastussysteemi, millä katsot että eteneekö sinun prosessisi ”oikein”?

ESKO

Olen tehnyt tätä työtä niin kauan, että tämä menee niin selkäyttimeen. Pitää ihan miettiä... Usein kun mielessä ryhtyy muodostumaan väitteitä, ei kysymyksiä, niin ryhdyn esittämään itselleni kysymyksiä että ”hetkinen, miksi ajattelen näin, voisiko tässä olla muita tapoja katsoa tätä juttua?”

Aspektihavaitseminen on yksi tapa hahmottaa tai havainnollistaa tämä. Muistat sen kuvan psykologian oppikirjasta missä näkyy malja, tai toisinkatsottuna, kaksien kasvojen profiilit? Saippuasarjoja arvioidaan vaikka näin. Taiteellisesti katsottuna ne onkin tasoltaan surkeita, mutta niissä on silti se jokin asia, joka siellä vaatii kirjoittajilta paljon taitoa.

Tekstissä käy joskus niin, että on lukenut ihan väärällä tapaa sen mitä siellä on. Varsinkin sähköpostitse on helppoa lähteä soitellen sotaan, että ”ei tämä nyt kyllä ollenkaan...” Pahimmassa tapauksessa näkee saman jutun toteutettuna jossain muualla ja tajuaa, että se on sittenkin todella hyvä. Silloin tajuaa, että tuota en lukenut siitä ollenkaan. Siksi on aina tarkistettava, että olenko oikeassa aspektissa. Kun tapaa kirjoittajan, niin pitää katsoa ja kysellä sitä, että miten kirjoittaja teoksen ajattelee. Joskus käy niin, että kirjoittaja ei edes ymmärrä mitä kysyn, kun hän on ajatellut sen materiaalin ihan toista kautta.

HENRIIKKA

Palataan Sanansaattajiin. Mikä siinä oli sinulle uutta?

ESKO

Sanansaattajien poikkeavuus oli sen runsaan heterogeenisen maailman kuvaaminen sen maailman omilla säännöillä, sen ei-keskusjuonivetoisuus.

HENRIIKKA

Minua naurattaa, kun tuo mitä noin selkeästi artikuloit, syntyi niin puhtaasti ”perse-edellä- puuhun” -tyylillä. Minulla ei ollut juuri mitään tajua siitä, miten sarjadramaturgia pitäisi rakentaa.

ESKO

Aivan, siksi te kyseenalaistitte sitä niin raikkaalla ja vaistojenvaraisella tavalla. Näen että sillä tavalla on enemmän voitettavaa kuin hävittävää. Jaksot eivät olleet täydellisiä ja niistä selvästi näkee, mutta hyvässä mielessä, että rutiini puuttuu.

HENRIIKKA

Niin, meillä meni kuitenkin mielestäni liikaa energiaa siihen tekniikan hallitsemisyryksiin. Mielestäni sen jutun tematiikka kärsi siitä.

ESKO

*Virallinen tarina ei kuitenkaan ole kiinnostava, se on tuttu. Se että väitetään maailman olevan johdonmukainen ja hierarkkinen. Vaikka teillä varmasti meni paljon aikaa siinä opettelussa, niin se kokonaisuus Sanansaattajissa kuitenkin viesti minulle kokoajan sitä että ”tämä maailma ei ole hierarkkinen ja keskusjuonijohtoinen, että kyllä tässä voi mennä näinkin.”
Olennaista on kuitenkin se, että vastaanottaja kokee teoksen äärellä mielekkyyttä.*

HENRIIKKA

Annoit meille paljon palautetta, jossa käytit sellaista kieltä ja teknistä termistöä joka oli meille vierasta.

ESKO

Se kieli on televisiopuolelle tutumpaa, se on käsikirjoittajien kieltä.

HENRIIKKA

Huomasin että kun Antin, Ainon ja minun kirjoittamisen piti päästä siihen Oton kielen, huumorin ja tyylin koptioimiseen, niin siinä käyttämäsi termistö, tense -and release, macguffin jne. oli hyödyllisiä. Se avitti siinä, että miten jakso ja muoto teknisesti rakennetaan. Ja sen esiinperkaamisessa, että mistä huumori koostuu. Oton kanssa, sen alkuperäistekstiä lukiessa ja kirjoittajan kanssa keskustellessa taas niistä ei ollut minulle ja meille hyötyä.

ESKO

Niin se koptioiminen oli siinä välttämätöntä, että tulee se tunne, että ne jaksot ovat yhdestä sielusta lähtöisin. Se Oton barokkimainen runsaus helposti teki muista jaksoista triviaalin tuntuksia. Että se ranka on kyllä siellä, mutta jokin puuttuu.

HENRIIKKA

Me olimme kirjoittamisen sweatshop!

ESKO

Joo juuri niin, mutta kyllä jokaisessa jaksossa piti myös olla se sydänveri. Koptioiminen on todella kova taitolaji. Sitä voi opetella kirjoittamalla paljon ja erilaista. Sillä voi elää hyvin. Mutta jos haluaa taiteilijaksi, niin sitten pitää hyväksyä, ettei tule omistamaan kesämökkiä. Mitä parempi tekniikka, mitä paremmin on sisäistänyt sen eikä enää erikseen käytä sitä, ja sitten sen taidon pitää muuttua avoimeksi, kyvyksi luoda jokaiselle teokselle oman metodinsa. Vaistonvaraisesti voi kirjoittaa todella hyvin, mutta vain tietyllä lailla. Mitä paremmin hallitset kirjoittamisen eri tekniikoita, sitä monipuolisemmin pääset tekemään.

HENRIIKKA

Ehkä laaja-alaisuus pätee myös lukevan dramaturgin työhön. Mutta puhutaan taas siitä, että onko se mielestäsi taiteen tekemistä?

ESKO

Ei mielestäni. Eikö taiteessa pidä olla joku artefakti, joku teko? No, jos ajattelee vaikkapa koirankouluttajaa joka osaa työnsä niin hyvin, että saatetaan puhua niin että kouluttaja on tehnyt koiran koulutuksesta oman taiteenlajinsa. Ehkä lukevan dramaturgin kanssa olisi sama juttu, että voi olla teknisesti niin hyvä ja taitava, että se lähenee jo taidetta?

HENRIIKKA

Voi myös ajatella sitä kysymystä, että kuka omistaa taiteen, tai taiteilijuuden? Ketkä ovat taiteilijoita? Teatterissa kyse on myös ryhmätyöstä, jolloin mielestäni se taiteilijuus ja taiteen ”omistajuus” jakautuu monen ihmisen välille.

ESKO

No mutta jos ajatellaan kupariveistostaiteilijaa. Pitäisikö mielestäsi tekijäkyltissä lukea sen sepän nimi joka sen kuparin valoi?

HENRIIKKA

Niin, tämä on mielestäni juuri se kysymys. Että pitäisikö? Mutta en ole varma että onko se lukeva dramaturgi verrattavissa siihen seppään.

ESKO

No mikä henkilökohtainen mielipiteesi on?

HENRIIKKA

Mielestäni maailma tukee yksityisomistusta, auteur-tekemistä, ison teoksen takana voi olla valtava työryhmä, mutta vain ohjaaja mainitaan julkisessa puheessa...

ESKO

Niin tällaisessa ryhmätyössä voi kyllä mainita ihmiset, jotka on olleet sitä tekemässä, mutta se että kuka siellä on taiteilija, niin onko se taiteen tai tekijyyden kannalta merkityksellistä? Paitsi tietenkin sitten kun jaetaan apurahoja...

HENRIIKKA

Mm..

ESKO

Sitten jos ajatellaan intertekstuaalisuutta? Teille on kuitenkin opetettu, mitä tarkoittaa intertekstuaalisuus?

HENRIIKKA

(naurua) Joo.

ESKO

No katsos koskaan ei voi tietää missä opetus menee...!

Mutta entäpä ajatus että kaikki virtaa, maailma on pelkää virtausta? Taide ja taiteilijuus on eräänlaista epäjumalan palvontaa, se on ihmisten ja objektien palvontaa. Se on hyvin epäilyttävää. Sanan ”taide” merkitys pitäisi purkaa auki. Sana art tarkoittaa taitoa ja taidetta. Meillä taide on erotettu taidosta.

HENRIIKKA

Mutta sillä on sama juuri.

ESKO

Niin, tapahtuuko siinä jokin transformaatio jossain vaiheessa? Esimerkiksi Espanjassa vain yhteisö voi määritellä kuka on taiteilija, mutta siellä yksilö tai instituutio ei voi sanoa että kuka on taiteilija.

HENRIIKKA

Niin tämä on kysymys myös koko dramaturgian käsitteestä taiteena, se taiteellinen työ tapahtuu siirtymissä, väleissä, on näkymätöntä. Miten sen saa yhteisön näkyville, jos haluaa antaa sille tällaisen paikan objektipalvonnan kohteena? Jos sitä tällä kirjallisella tutkimuksellani tavoittelen..?

ESKO

Dramatisoinnissa tapahtuu taiteeksi muuttumisen transformaatio, mutta jos mennään palautedramaturgiaan, niin kovinkaan paljoa mitään transformaatiota et voi tehdä, jos sinä et ole se tekijä. Sinun tarkoituksesi ei ole ryhtyä taitelijaksi, voit olla ”aputaiteilija” Tehtäväsi ei ole katsoa omin silmin, että miltä tämä maailma näyttää, vaan mennä sen kirjailijan silmien taakse ja katsoa miltä

maailma näyttää tämän kirjailijan silmin. Niin paljon kuin vain pystyy. Se on vaikeampaa kuin kirjoittaminen, koska kyseessä on toinen ihminen. Pakko on tehdä paljon arvailua. Aina kun törmään johonkin, mikä on huonosti kirjoitettua, mietin että mitäköhän kirjoittaja on ajatellut. Harvemmin sitä kuulee mietittävän.

HENRIIKKA

On myös sitä, että ajatellaan että tiedän mitä etsit, ja eikö tässä voisi oikaista, jos kerron mitä pitää tehdä. Eli merkki siitä, että keskeneräisyyttä on vaikea sietää, halutaan että jokin on jotenkin eikä keestetä sitä että matka on vielä kesken.

ESKO

Niin no, minä laitoin teille sellaista palautetta että ”tässä teette itsellenne vaikeuksia” tai ”teette itsellenne palveluksen jos..” Mutta paras palautedramaturgi on se joka ui keskeneräisyydessä. Joskus minulle lyödään juttu eteen, että ”tämä ei toimi” ja sitten minä yritän miettiä että miten sen saisi toimimaan. Mutta sellainen palokuntatyö on taas sitten toisenlaista.

Nykyisin dramaturgia on terminä muuttunut rannattomaksi. Kaikella on dramaturgiansa. Nykyään se tarkoittaa mitä tahansa rakennetta. Dramaturgia tarkoittaa alun perin draaman rakastajaa. Nyt draama ja dramaturgia seilaa molemmat rannattomina.

HENRIIKKA

Minä koen, että se on palvelus myös sille draamalle että dramaturgia on rannatonta.

ESKO

Missä mielessä?

HENRIIKKA

Sillä on mahdollisuus silloin uudelleen määritellä se mitä draama on. Uusia muotoja, uusia keinoja.

ESKO

Joo sinällään. Mutta mitä rannattomampaa, niin sitä vähemmän siitä saa kiinni. Samalla kun se voi olla mitä vain, niin se ei ole enää yhtään mitään.

HENRIIKKA

Luulen että dramaturgian merkitys peilaa sitä, minkälainen maailma on tällä hetkellä, se on rajaton tai siis suhde tekstiin, informaatioon - teosten rajat ovat liikkuneet, hälventyneet ja toisaalta sulautuneet yhteen, on risteymiä ja ristisiitoksia.

ESKO

Minä aistin että sinulla tuossa alla on kuitenkin joku suhde hierarkiaan, että onko palautetta antava dramaturgi vielä taiteilija? Että sinulla on kysymys silti vertikaalisuudesta, ei horisontaalisuudesta?

HENRIIKKA

Niin, mitäköhän kaikkea tähän liittyykään... Egoa? Olenkohan lähtenyt ristiretkelle tehdäkseen hierarkkiseen pyramidiin vielä yhden kerroksen?

ESKO

Minä ajattelen itseäni byrokraattina. Ajattelussa voi kyllä viivähtää taiteellisuuttakin. Mutta lähtökohtaisesti olen kylässä palautetta antavana dramaturgina. Mediatalossa se menee niin. Sitten jos teen teatteria (esitys)dramaturgina tai kirjoittajana, niin sitten minä kyllä olen mukana, se on eri juttu, silloin olen osa työryhmää ja taiteellisessa roolissa.

Kysymys siitä, kuka työstä on vastuussa, siinä taiteilijuus on myös merkityksellinen. Tai, minä en yritä palautedramaturgina saada omaa palastani siitä, me emme saa kreditejä Ylellä esimerkiksi ohjelmistosuunnittelussa.

HENRIIKKA

Eikö se vaivaa sinua?

ESKO

Ei.

HENRIIKKA

Minua se varmaan vaivaisi todella paljon.

ESKO

Jos kirjoitan, niin sitten mielelläni haluan nimeni siihen. Mutta palautedramaturgina se ei vaivaa, jos nimeni ei ole siellä. Olen varmaan halunnut tehdä selkeän eron siihen, että mikä on minun taidettani ja mikä ei. Palautedramaturgina joutuu antamaan palautetta juttuihin, joita ei aina allekirjoita, ainakin isossa mediatalossa. En halua selitellä taiteilijuuttani sellaisten juttujen takia.

HENRIIKKA

Niin voi olla että minun paloni päästä tekemään on niin iso, että minulla on liian iso panos ladattuna noihin palautetöihin. Mutta minulle on kysymys myös, että keitä edustan.. Että edustaako vaikka nuoria vastavalmistuneita freelancereita tai nuoria naisia jähmeissä ja patriarkaalisisissa rakenteissa.

ESKO

Niin silloin se on kineettistä taidetta, pyrkii johonkin.

HENRIIKKA

Niin, sillä tavalla että minun rakenteeni, minä ”instituutiona” pyrkii johonkin, mutta taiteeni taas väistää välineistämistä.

ESKO

Palautteen antamisesta vielä. Minä en päätä etukäteen, mitä teen palautetilanteessa. Luotan siihen että se rakentuu mielekkäästi. Se on improvisaatiotilanne.

Parasta on kun on kolme ihmistä, kaksi dramaturgia ja yksi kirjoittaja. Ne ovat olleet parhaimpia tilanteita, kaksi dramaturgia ei voi ajatella kuitenkaan ihan samalla tavalla. Me olemme aikanaan dramaturgi Minna Leinon kanssa toimineet tällä tavalla. Tapasimme kahdestaan ensin ja puhuimme teoksesta - mutta emme sopineet, mitä tehdään. Sitten menimme tapaamaan kirjoittajaa. Aina toinen lähti vetämään jonnekin suuntaan, kirjoittaja reagoi, sitten toinen dramaturgi reagoi taas siihen.

Kahdesta syntyy symmetria, kolmesta syntyy kolmio, joka vääntää epäsymmetrisesti ja tuottaa tuloksia ja reaktiota. Dramaturgi yllättyy myös toisen

dramaturgin improvisaatiosta. Se ei ole vain puhdas syöttö-tulos, tai vastauskysymys vaan kaaoksen ja jäsennyksen vuoropuhelua.

HENRIIKKA

Hei tämä on kiinnostava kuulla, juuri Jotain Toista prosessissa meitä oli kaksi dramaturgia Milja Sarkolan tekstin kanssa.

ESKO

Joo tämä oli meillä Ylellä ihan rutiini, mutta sittemmin se kiellettiin ekonomisista syistä.

Tapa vaatii kuitenkin sitä, että dramaturgeilla pitää olla yhteiset pelisäännöt. Jos yksi lähtee sooloilemaan, niin ei kollegaa voi pysäyttää luottamuksenkaan takia. Huumori on kolmestaan myös helpompaa.

HENRIIKKA

Niin, kahdestaan on intensiivisempää.

ESKO

Kolmella se ilmapiiri letkeytyy ja kevenee. Muutenkin pitää olla se läsnäolon ja hengittämisen kulkeminen läsnä. Siihenkin on ihan teknisiä keinoja.

HENRIIKKA

Millaisia?

ESKO

(Näyttää hengitys- ja liikesarjan)

HENRIIKKA

(Naurua)

ESKO

Vaikka tämän tekee ihan teknisesti, niin se keventää. Tämä on minulle Liisan Pentin opettama, Amsterdamin tanssikoulusta. Tähän on tietysti muitakin keinoja. Kun tiedät, että te tulette synkronisoitumaan, niin voit yrittää vetää kirjoittajan

mukaan keveyteen ja hengittämiseen. Se on tietysti vähän tätä manipulaatiota, mutta välillä on tärkeää viedä sitä tilannetta tässä työssä.

HENRIIKKA

Olet kyllä vienyt taidon niin pitkälle, että siitä voisi jo ruveta puhumaan palautedramaturgin taiteena.

ESKO

No se on tietysti imartelevaa kuulla, mutta olen siitä taiteesta edelleen eri mieltä. Voin lähettää sinulle ihan sellaisen powerpoint palaute-kaavion, joka käsittelee muun muassa sitä, että miten etsitään murtumapintoja.

HENRIIKKA

Nyt ei varmaan puhuta kirjoittajan murtumapinnoista?

ESKO

Joo ei, vaan tekstin murtumiskohdista. Niistä hetkistä mistä saa kiinni.

Tekijän vastareaktio

Pääkäsikirjoittajan Oton kirjoittajalaatuun kuului oleellinen ei-tietämisen ja intuition kirjoittaen seuraaminen. Luin Oton tekstejä, jaksoraakileita ja laajempaa tekstimassaa, ja käytimme paljon aikaa sarjan maailmasta keskustellen. Puhuimme teemasta, hahmojen olemuksesta ja ajasta, jossa elämme. Lukevana dramaturgina ajattelin, että teeman on syvennyttävä vielä, jotta voisimme rakentaa sille kehikon. Oton väline teeman etsimisessä oli kirjoittaminen puhumisen sijaan, ja halusin kunnioittaa tätä välinettä. Tämä johti siihen, että koska jaksoja piti kuitenkin toimittaa sovitulla aikataululla, kysymys siitä, miten sarja tulisi päättymään, tai mitä sarjan ihmeet perimmiltään kirjoittajalle tarkoittivat, jäivät ratkaisematta aina siihen saakka, että Otto kirjoitti loppusyksynä 2015 viimeiset jaksot. Tämä tuotti vaikeutta tietysti koko sarjan suunnittelulle sekä muille kirjoittajille. Näin jälkikäteen ajatellen yhteinen, sanaton sopimuksemme prosessin ei-tietämisen kunnioitus syntyi kokemastamme paineesta ja pakotuksesta, jota

Yle meihin kohdisti. Otimme vapautta vastareaktionä kohdistuneisiin paineisiin.

Kun lähetimme jaksoja keväästä 2015 syksyyn 2015, palautteet Ylen Esko Salervolta olivat tiukkoja. Suurin puutteemme liittyi komediasarjan ja yksittäisen jaksojen tekniseen muotoon, jonka klassisten, rakenteellisten aineiden puuttumisesta Salervo toistuvasti moitti palautteissaan. Jaksojen tapahtumien epäselkeys johtui mielestäni siitä, että emme tunteneet aiheittamme tarpeeksi, mutta jatkuva teknisten puutteiden korjaaminen vei kaiken ajan jakson temaattisen kuljetuksen kehittämislä. Ei kyse ollut siitä, että tavoitteena olisi ollut pelkästään teknisesti toimiva, kompakti paketti, mutta tilauksen tehneet ja siitä vastaavat henkilöt ottivat meitä auttaakseen omat työvälineensä ja omat muoto- ja sisältökäsityksensä käyttöön, jotka olivat taas meille taiteen tekijöinä ja opiskelijoina vieraita.

Tekninen kieli

Eskon palautteissa vilisi tiukka tekninen terminologia. Palautteessa esiintyi sellaisia termejä, joihin törmää vaikkapa amerikkalaisissa käsikirjoitusoppaissa ja tv- komediaopuksissa (Vorhaus 1994, 2-8). Suurin osa näistä termeistä oli meille aivan uusia. Itse en juurikaan tällaisia kirjoitusoppaita ole lukenut, ja oma tekninen taitoni koostui paljon metafysisempien kokonaisuuksien hahmottamisesta.

Termit kuten high key, low key, MacGuffin, tense and release- rakenne, olivat muun muassa Eskon sanastoa, jota parhaani mukaan yritin ymmärtää omalla kielelläni.

Jos Jotain Toista -prosessissa Heinin ja Miljan kanssa keskustellessa terminologiamme oli jaettu ja temaattiset polttopisteet yhteisesti tunnistettuja, oli taas Eskon kanssa yhteisen kielen löytäminen aivan oma työnsä. Toki meitä yhdisti lukijoina se tärkeä seikka, että pidimme Oton tekstistä. Se nauratti meitä, vaikkakin välillä eri syistä.

Vaikka huumori yhdisti meitä toisinaan, koin silti että keski-ikäisen, Ylellä pitkän uran tehneet ohjelmistosuunnittelijamiehen ja minun, nuoren

vastavalmistuvan dramaturgin välinen etäisyys oli niin suuri kuin vain voi olla.

IV JÄLKIHIKI

Onko lukevan dramaturgin mahdollista haastaa reunaehdot valmiissa instituutioissa, välineissä ja tiukkarajaisissa muodoissa?

Entä muut tekijät prosessissa, joilla on itselleni kyseenalaisia tai hataraperusteisia lainalaisuuksia? Näitä lainalaisuuksia olen itsekin ollut hanakasti luomassa, ja ne usein tuntuvat kolisevan muiden samalla tavalla omista lainalaisuuksistaan kiinnipitävien kanssa.

Opinnäytetyöni alussa siteeraamani Van Kerkhoven kiteyttää artikkelissaan, ettei taiteessa ole lukittuja vastauksia, ei ennalta määriteltyjä työnkuvia vaan jokainen työ määrittelee oman metodinsa. Tästä myös Esko Salervo puhuu muistellessaan teatterikoulun oppeja Jouko Turkalta.

Sanansaattajat prosessini leimaavin osa oli toimiminen Oton ja Eskon välissä, muodostamassamme kolmiossa. Yritin sanallistaa, kääntää, ymmärtää ja haastaa samalla kun minua häiritsi epävarmuuteni siitä, mihin suuntaan sarjaa olisi kuljetettava. Tähän, kolmikkomme, Ylen, koko työryhmän keskelle levinneeseen, ristiriitojen täyttämään väliseen tilaan syntyi Sanansaattajat sarja.

Vaikka koen kahden dramaturgin metodin kiinnostavana, en voi olla kysymättä, miten kaukaa dramaturgit voivat tulla toisiaan kohti niin että se palvelisi teosta sen sijaan, että energia kuluu vain prosessista selviämiseen? En pidä sarjaa epäonnistuneena, mutta kaikki osapuolet tuntuivat olleen hieman pettyneitä siihen, mikä lopputulos lopulta oli. Suurista puheista huolimatta sarja ei saanut Ylen päädramaturgi Juha-Pekka Hotisen siunausta, ja vähin äänin sarjan kuuntelu-aika siirrettiin kaavaillusta lauantaikeskipäivästä tiistai-myöhäisiltaan. Myös sarjasta kirjoitettu kritiikki missä arvio oli nuivaa ja kriittistä, ja sen huomio ajankohtaisen yrityksen kasaan kuivumisesta kirveli meitä kaikkia. (Oinaala, 21.1.2016, HS)

Minä ja muut kirjoittajat koimme, ettemme uskaltaneet tehdä oman päämme mukaan rohkeita avauksia ja pitää niistä kiinni vaan mukauduimme ulkoisiin vaatimuksiin. Tästä kompromissista ei seurannut meille mitään ulkoista

palkkiota, joka olisi voidellut haavoitettua itsetuntoamme. Minä koin epäonnistuneeni lukevana dramaturgina siinä, etten omannut valmiiksi vaadittua teknistä taitoa haastaakseni sitä, ja että en osannut auttaa Ottoa selviämään kuivin jaloin läpi tukalasti aikataulutetusta prosessista.

Minun on myönnettävä prosessimme kärjistyneen nopeasti astelemaksi, jossa taide ja tuotanto olivat vastakkaisilla puolilla. Suhtauduin ylimielisesti tekniikkaan ja komediasarjan luomiseksi meille tarjottuun malliin. Kun vaikutti siltä, että Eskon kritiikkejä ei ollut mahdollista ohittaa olankohautuksella, otin ne tarkasteluuni ja pyrin ymmärtämään insinöörin lailla, minkälaisia työvälineitä minulle tarjottiin. Ajallisesti tämä nöyrtyminen tapahtui melko myöhään.

Eskon tekniset ohjeet kirjoittamisesta tulivat tarpeeseen, kun ryhdyin lukemaan Oton lisäksi Antin tekstejä, ja jaksoja piti työstää identtisemmiksi. Oton huumori oli aiemmin näyttäytynyt minulle sisäsyntyisenä, kunnioitettavan omaehtoisena ja jopa hieman mystisenä. Se oli vahvaa ja sujuvaa, todella hauskaa, ja kopioinnin näkökulmasta pelottavan uniikkia. Uniikkia sillä tavoin, kuin itsenäinen taide on. Käytin paljon aikaa ymmärtääkseni, minkälaisesta rytmistä ja aineksista Oton huumori syntyi. Tutkin amerikkalaisesta sit-comista tuttua ekonomisuutta, tutustuin jännitteisen komiikka- tilanteen ominaisuuksiin. (Salervo 1.3.2015, 1-4) Opiskelin kohtauskäsikirjoittamisen perustekniikkaa, josta havaitsin olevani melko tietämätön. Tekninen taitoni kehittyi, ja osasin lukiessani Anttia ja Ottoa ottaa oppimani käyttöön. Tekstin tuotanto ja lukeminen tehostui. Ei ole sattumaa, että käytän tässä yhteydessä terminologiaa, joka on tuttu kaupallisesta tuotantojargonista.

Tässä kopiotuotannolle alisteisessa asetelmassa kiteytyy jotain prosessissa vallinneesta tuotantomallista, joihin reaktiomme vastahakoisuus perustui. Sen sijaan että olisimme toimineet itsenäisinä taiteilijoina, että olisin pysynyt vapaasti muotoon suhtautuvana yhteisökirjoittajana ja lukevana dramaturgina - sopeuduin Ylen, näkökulmastani katsoen markkina- ja viihdetalouden viitoittamaan tiehen sarjatuotantomallista, jossa aika ja

resurssit olivat rajallisia, eikä persoonallisia muotopoikkeamia tai ristiriitaisuuksia saanut esiintyä.

Meille väitettiin että oli kyettävä sarjatuotantoon jonka lainalaisuudet ovat tietyt. Lopulta malli ei ollut enää pelkästään Ylen tuoma malli, vaan myös meidän; emme osanneet paineisessa tilanteessa luoda omaa toimintamalliamme vaan menimme räpiköiden sinne minne virta meitä kuljetti. Toisin tekemisen tavan löytäminen vaatii aikaa, ja sitä meillä ei ollut. Se että emme tunteneet muodon lainalaisuuksia, jota intuitiivisesti vastustimme, jätti yrityksemme vastustella melko voimattomiksi. Sanansaattajista tuli mainitsemani sweatshop, jossa työskentelyolojen kurjuudesta huolimatta teimme kopioita tilaajia tyydyttävästä alkuperäismallista.

Komedia = totuus + kipu

Minulla meni koko sarja aikaa ymmärtää mitä Esko Salervon meille välittämä, tämän otsikon ohje, tarkoittaa. (Vorhaus 1994, 2-8)

Kuten jo aiemmin mainitsin, nähtävä lopputulos on prosessinsa näköinen. Esitykset tuntuvat paljastavan aina tekotapansa laadun ja vallinneen prosessin. Jos se ei näy selkeänä muotona näyttämöllä, se tuntuu ilmassa, atmosfäärissä, mikrotason eleissä ja yksityiskohdissa. Sanansaattajatkuunnelmasarjan teemassa, perustilanteessa toistuu käänteisenä se, mitä sarjan luojat yrittivät tehdä. Mainostoimisto Ponissa hyväntahtoiset, koheltavat tomppelit yrittävät tavoittaa kokemuksia jostakin pyhästä, ihmeellisestä ja jumalaisesta, tehdäkseen niistä kaupallista mainosmateriaalia – ja päätyvät kerta toisensa jälkeen epäonnistumaan siinä. Juuri tältä minusta sarjan luojana tuntui. Kurottelimme kohti jotakin, joka olisi meitä tekijöitä suurempaa, mutta kerta toisensa jälkeen kompastuimme banaaleihin teknisiin ongelmiin, jotka paljastivat meiltä puuttuvan osaamisen, jota tehtävä meiltä vaati.

Tässä tuntuu piilevän koko sarjan prosessiin liittyvän koomisuuden ydin. Tekijät kamppailevat selvittääkseen kunnialla tehtävänannosta, mutta

paljastuukin, että he eivät kerta kaikkiaan osaa, mutta ovat aivan liian ylpeitä myöntämään sitä ennen kuin on liian myöhäistä. Komedialla syntyy totuudesta ja sen paljastumisen kivusta. Opin myös Eskolta, että mitä tukalampaan tilanteeseen ja kärjistetyyn mahdottomaan tilanteeseen asetan henkilöni, sitä hauskempaa se on. Muistaa kuitenkin piti, että hauska ei ole hauskaa sille, jolle se tapahtuu.

Näytelmäkirjailija Tuomas Timonen esitteli kaksi vuotta sitten Teakin, Tampereen työväenteatterissa järjestetyssä suuren näyttämön kurssilla brittiläisen elokuvatuottaja Richard Dyerin ajatuksia. Seuraavat kohdat ovat muistiinpanojani Tuomas Timosen valikoimista huomioista koskien stereotypiaa ja hahmoa.

1. Stereotypia mahdollistaa individualistisen maailmankuvan sijaan yhteiskunnallisia asioita. Luokittelu, ja luokittelun hajottaminen uhkaa yhteiskunnallista järjestystä.

2. Stereotypia on oikopolku. Arkkityyppi sisältää suuren määrän kollektiivista ”tietoa” ja määritelmiä. Esimerkkinä Blondi on tyhmä, höynäytettävissä ja seksuaalimoraaliltaan höveli. Näin ollen hahmon psykologisen maaston rakentamisen sijaan, olemassa oleva stereotypia on jo valmis työskentelyväline.

3. Voidakseen toimia projektiona maailmasta, on tärkeää ettei hahmo muutu tai kehity. Silloin hahmo toimii heijastuspintana tapahtumille ja katsojan kokemukselle.

(Muistiinpanoja 28.5 2014, Timosen luennon pohjalta Dyer,1993)

Nämä kaikki kolme havaintoa olivat minulle tärkeitä ohjeita kun pohdimme, mikä sarjan ”henkilö” on olemukseltaan. Huomiot puhuvat minulle sarjan henkilöiden lisäksi asetelmasta koko prosessin aikana. Kun tarkastelen etäältä tilannetta ja siinä toimineita henkilöitä, itseni mukaan lukien, havaitsen asetelmallisen ja stereotyyppisen prosessin paljastaneen jotain hyvin olennaista rakenteista, joissa yritimme toimia. Muuttumattomat rakenteet

toimivat heijastuspintana prosessin tapahtumiin ja minussa tapahtuviin reaktioihin.

Lukevan dramaturgin taidetta pohtiessani problematiikkani vaikuttaa olevan tismalleen sama kuin Sanansaattajiin luomassamme maailmassa: Tuntuu lähestulkoon mahdottomalta käsitellä eksistentiaalisia, pyhyttä käsitteleviä kokemuksia viihdeteollisuuden mallin; valmiin ja tiukasti juurtuneen rakenteen keinoin. Tässä mallissa pitäytyminen vain vahvistaisi valmiiksi olemassa olevia rakenteita, ja teoksen toteutuminen muodossa jäisi keskeneräiseksi.

Ehkä tässä piilee silti jotain salaviisasta. Kokemani mahdottomuus välittää ihmeen kokemuksta valmiin, rajallisen välineen kautta, oli myös juuri sitä, mitä teos tutki.

Radioaallokko

Ylen kaltaisessa vanhassa instituutiossa ja sarjamuodossa on lainalaisuuksia, joista Esko Salervo puhui haastattelussa kuin luonnonlakeina. Hämärästi minä taas vihjaan haastattelussa ettemme päässeet aivan uuden äärelle, emme sittenkään. Haastattelussa ilmeni, että käsitimme tämän ”uuden” eri tavoin, omien lainalaisuuksiemme kautta. Jos pohdin mitä tämä minun uuteni olisi ollut, ei vastaus olisikaan ollut uutuudessaan säihkyvää, vaan vain toisenlaisen muodon soveltamista vanhassa tai perinteisessä välineessä. Minkälaista dramaturgiaa se olisi voinut toteuttaa? Olisimmeko voineet jättää tunnusmusiikin, alkupremissin ja loppupaketoinnin väliin, olisimmeko voineet tehdä sarjarakenteen kompositiolla, jonka muodon olisimme löytäneet aihemaailmastamme? Tai komposition, jonka olisimme luoneet ei-draamahahmovetoisesti, tämäkin olisi yksinkertaisuudessaan ollut toisenlainen tapa.

Jos olisimme tunteneet lainalaisuudet, näiden uudelleen ajattelemisen olisi ollut helpompaa. Osittain Esko on oikeassa sanoessaan, että prosessi meni juuri niin kuin piti. Jos, ja tämä saattaakin Ylen osalta jäädä jossittelukseni,

tekisimme seuraavan sarjan, osaisimme haastaa sitä alueilla, jotka olisivat meille jo entuudestaan tuttuja.

Esko puhuu murto-osasta kuuntelijoita, jotka etsiytyvät radion äärelle, kun taas meitä ohjattiin tekemään juuri tuo murto-osa mielessämme. Hyvin pian ohjelmapaikan siirron jälkeen ymmärsimme että kukaan ei kuuntele radiokuunnelmaa Tiistai-iltana. Että sarja esitettäisiin Arenassa.

Radio-lähetysten siirtyminen internettiin ja podcasteihin on luonut uusia mahdollisuuksia, jotka Ylellä ovat nyt projektin alla. Kuuloketeknologia kehittyy, ja äänisuunnittelullisesti lähetyksillä on tarkkoja, lähikuulokuvat, surround- mahdollisuuksia, jotka etsivät uusia dramaturgioitaan. Sarjamuoto saa aivan uuden mahdollisuuden sen kautta. Näin dramaattiset siirtymävaiheet ovat hankalia, eri sukupolvien tekijät saattavat löytää itsensä huutelemasta joen vasta-rannoilta toisilleen.

Mitä dramaturgiaa olisimme pod cast- mielessä voineet sarjalle rakentaa? Jaksot tulivat kerran viikossa ulos, olisiko niiden lopulta kaikkien ollessa kuunneltavana ja klikkailtavana, voinut syntyä esimerkiksi aivan uusi ehdotelma miten kuunnella jaksot uudestaan, uuden reitin, jonkin muun scoren muodossa? Olisivatko sarjat voineet muuttua hyperlinkeiksi ja ohjata käyttäjän satunnaisiin, tai kuvaamiimme youtube-linkkeihin? Olisiko jakso muuttunut ajankuluessa toiseksi, jälkikäiksi ihmeestä? Tämä kaikki on fantasiointia, mutta kaikkea tätä mietin, kun hahmottelen mitä lukeva dramaturgi olisi voinut ajatella tai lukea toisin? Miten haastaa itseä ja toisia? Ja sisältääkö toisin tekeminen aina jotain uutta, tai että onko kyse vain siitä että tunnetut muodot, keinot ja välineet tulisi vain järjestellä toisella tapaa ja käyttää esimerkiksi dramaturgista, yksinkertaista tehokeinoa: yllättävä rinnastus.

Aikalainen

”Olosuhteet, tuotannon tavat ja työskentelytavat ovat valintoja, jotka luovat dramaturgiaa, sitä, miten teos syntyy ja on – sekä millaiset toteutumisen ehdot se itselleen asettaa. Millä tavoin se asettuu osaksi ympäristöönsä? Uskon, että uudet dramaturgiat kehittyvät, kun uskalletaan poiketa tuotannossa säännönmukaisuudesta. Tämä vaatii, että rakennetaan tuotantoja eri tavalla ja suhtaudutaan olosuhteisiin niin, etteivät ne ole annettuja, vaan otettuja ja käytettyjä”

Karvonen, Syrjäkari 2014, 40-41

Lukeva dramaturgi saa valita lukemistonsa, kirjoittaja ja lukija voivat etsiä toisiaan tutusta lähimaastosta. Heini ja Esko molemmat mainitsivat että heille on tärkeää tehdä samojen ihmisten kanssa töitä. Prosessien aloittaminen vie aikaa ja energiaa, mutta parhaimmillaan uuden eteen ponnistelu synnyttää jotakin merkittävää, kuten sain positiivisesti todeta Jotain Toista- prosessin kohdalla. Törmääminen tuottaa aina liikettä.

Toisinaan paikannan itsessäni hierarkkista sukupolviajattelua, ja tulen tuominneeksi tekijöitä aikalaisiksi. Aikalaiseksi määritellessäni ajattelen tietyn taiteilijan edustamaan jotakin vallalla ollutta, mahdollisesti minulle vanhentunutta teatteritaidekäsitystä ja ajattelumaailmaa. Omien ja toisten ajattelua ymmärtämiseen pyrkivien keskustelujen sijaan etsiytyminen itselle sopivien ”uudempien” foorumien äärelle on perusteltua energiankäytön säätölemisen kannalta, mutta pohdin tätä kysymystä nyt vastuun näkökulmasta.

Kun tekijä vapautetaan keskustelusta ”aikalaisena”, on ele kyseenalainen varsinkin, jos tuo aikalainen edustaa rahoittavaa säätiötä, instituutiota tai muuta isoa laitosta.

Ei käy lieventävänä asianhaarana käymättömälle keskustelulle, että joku on jossain vaiheessa jäämässä eläkkeelle ja tekemässä tilaa uusille (näin ei taida enää muutenkaan tapahtua, virat katoavat tekijöiden eläköidyttyä)

Dialogin väistäminen toisistaan näennäisirrallisiin monologeihin on liian helppoa kaikille.

Rytmiltään kiihkeä näyttämötaide tuottaa näitä muodon ja genren aikalaisia huikealla tahdilla, ja yhdellä tapaa katsottuna teatterin tekijän vaalimat genret ”vanhentuvat” muutamassakin vuodessa. Rinnalle syntyy aina vain uusia genrejä ja muotoja kilpailemaan elintilasta. Ja sitten, genret sulautuvat toisiinsa, lainaavat, mukailevat, ja ehkä sitten luonnollisesti kuolevat. Kenties tämä on juuri sitä post-modernia kameleonttimaista liikehdintää mistä Esko puhui.

Aikalaisuus voi olla myös tärkeä itsereflektion tapa positoida itsensä suhteessa taiteen ja siitä käytävien keskustelujen kaanoniin. Katariina Numminen tekee näin Nykyteatterikirjan johdanto-osuudessa, jossa pyrkiessään avaamaan nyky- käsitettä, hän positioi ensin itsensä ja ajattelunsa aikaan sidotuksi. Hän määrittelee johdannossa eri virtauksia, jotka tähän positointiin – siis aikalaisuuteen vaikuttavat ja tekee näkyväksi nykyesitystä koskevan ajattelunsa olevan aikansa tuote. (Numminen 2011, 10-11)

Dramaturgi pysyy, dramaturgiat muuttuvat ajassa. Tai, dramaturgin ammatti on välivaihe sille, että ymmärrys jokaisen välineen osallistumisesta dramaturgiseen ajatteluun vakiintuu; että dramaturgia ei ole harvainvaltaa. (Numminen 2010, 35) Teokset voivat syntyä niin monin eri tavoin.

Perustavanlaatuisia teemoja, muuttumattomuuksia on ehkä joitain, mutta nekin muuntuvat ajassa, ja saavat aivan uusia piirteitä, suhteita ja elementtejä, jotka uudelleenmäärittelevät minkälaisin mahdollisin dramaturgion niitä voisi käsitellä.

Vaikka lukevan dramaturgin position voi sen näkymättömyyden vuoksi näennäisen kevyesti määritellä miten itse sen mieli, silti vastaan tulee nopeasti hidastavia, aikaan sidottuja ja institutionaalisia voimia. Aivan kuten ei-valmis teksti on vapaudessaan pitelemätön, on suuri työ siinä ettei tuttuun muotoon tottunut lukija aloita sen määrittämistä konventioidensa kautta. Dramaturgin tiedostamaton kivettyminen yhteen muotoon tuntuu olevan vaarallinen ilmiö syntymässä oleville teoksille, eikä senkään vuoksi saisi tulla

tuomitukseksi ulkoapäin aikalaisuuteen ja jäämään haatamattomaksi. Samalla kaikkien tulisi itse tiedostaa oma aikalaisuutensa. (Numminen 2010, 9-20)

Vastuu ja mahdollisuus herättää keskustelua, jatkaa sitä ja osallistua siihen, kuuluu kaikille aikaan katsomatta.

Kouluaikana olen ottanut käyttöni nykyesityksen keinokavalkadista piirteitä muodon sisällöllisyydestä, työryhmän uudelleen järjestäytymisestä, esiintyjyyden dekonstruktioista, tekstin väistymisestä ja tekstin katkoksesta ja sirpaleisesta tai eri kestoihin ja kompositioihin perustuvasta dramaturgiasta.

(Hotinen 2003, 217)

Työskennellessäni draamamuotoisten tekstien kanssa opin niiden reunaehtoja ja välineitä, ja jatkoin pohdintaa siitä, mitä tuttuja muotoja voisin omassa tekemisessäni yhdistää toisella tapaa. Yhdistelystä esimerkkinä sekoitin lopputyössäni Coco ei oo täällä, draamanäytelmää ja nykyesityksestä tuttua keinoa pedestrian-esiintyjyyttä.

Ennen kaikkea huomioni on kohdistunut tekijyyden hierarkioihin ja monitekiäjyyden pohdintaan siitä, minkälainen on prosessin ja tekijöiden maailmankuva joka esitystä synnyttää. Onko tekijöiden järjestäytyminen teoksen ympärille hierarkkinen. Monitekiäjyyden käsite pyrkii purkamaan sitä ja ymmärtää ettei taiteilijuus ole irrallaan tapahtuva, yksityisomistukseen verrattava käsite.

Jotta keskustelu jatkuisi, jotta vesi vaihtuisi, iso kysymys minulle on tämän kirjallisen lopputyön puitteissa on, miten yhdistää omaa tekemistä vakiintuneempien muotojen ja perinteisen instituution kanssa? Eli miten dramaturgina lukea toisin, miten haastaa rakenteita, miten ylläpitää keskustelua, miten esityksentekijäksi itsensä mieltävänä dramaturgina kierrättää muotoja ja ajattelua ja tehdä sitä haastaen ja silti kollegiaalisuutta kunnioittaen? (Karvonen 2010, 149) Miten laajentaa monitekiäjyyden rajoja yli aikalaisuuksien?

Porno

Jotta voisin puhua ulkoisista rakenteista, tarkinta tietoa niistä voin tavoittaa tarkastelemalla miten rakenteet toisintuvat itsessäni, identiteetissäni ja omassa toiminnassani. Olisi epärehellistä, epätarkkaa ja melkeinpä mahdotonta eristää itsensä rakenteiden ulkopuolelle, tarkkailemaan muita mutta säilyen itse kritiikiltä koskemattomana.

Mainitsin pornoefektin aiemmin, väittäessäni ettei Jotain Toista -prosessissa ollut kyse siitä. Porno käyttää hyväkseen halua, joka ei tottele tahtoa. Porno saattaa kyseenalaisuudestaan huolimatta kiihottaa, pakottaa kiihottumaan. Tarkasteltuna uudelleen, yksi aspekti pornosta oli Jotain Toista -prosessissa keskeisesti läsnä. Tahdon yli menevä, kiihottava pakko oli läsnä minun työprosessissani esitystä ja tekstiä tehdessä. Jotain Toista -teksti tai esitetty teos ei ollut missään nimessä pornoa - huonosti toteutettuna tunnustuksellisuus on vain vaivaannuttavaa, ja saattaa loukata jos ulkopuolisia on tullut vedetyksi mukaan. Jotain Toista -teoksessa ei ollut mielestäni vaaraa tämän suhteen, se oli tarkkaa ja tarkkuudessaan eettistä. Minun työskentelyssäni ei myöskään ollut mitään, mitä olisin koittanut vastustella tai pitänyt kyseenalaisena. Sen sijaan minä janoisin Jotain Toista -tekstiä, sen aihetta, maailmaa ja kieltä. Koin olevani teoksen ja tekemisen tavan äärellä, jonka tuntui voimakkaasti omaltani. Miljan tapa ohjata, kollektiivinen tapamme jakaa maailmaa tekstiä lukiessamme ja ennen kaikkea tärkeimmältä tuntui teoksen läpäisevä älyllinen rehellisyys. Tunnistin jopa miten minua ja Jotain Toista -tekstin päähenkilöä, samanaikaisesti myös koko teosta ja tekijöitä, yhdisti voyeuristinen himo sekoitettuna rehellisyyden ekshibitionistisuuteen ”Haluan paljastua. Mitä jos kaikki näkevät?” Voimakkaassa, uppoutuvassa, jopa fiktiivisyyteen eläytyvässä prosessityöskentelyssä ei ole mitään väärää, se kiihko jolla suhtauduin teoksen valmistamiseen oli jotain sellaista, mitä jälkeinpäin olen haikaillut. Ainoa seikka, joka haluaisi paeta tarkastelua oli, että haluni tuohon elämään

suurempaan teokseen tuntui todella elämää suuremmalta. Tämäkin piirre oli läsnä teoksen problematiikassa, tästäkin Heinin ja Miljan kanssa puhuimme prosessin aikana. Keskustelimme traagisuudesta, joka on läsnä siinä miten elämän peruskysymyksen kiteytymä näyttämöllä on kiinnostavampi ja kiihottavampi kuin hailakka arki.

Halu on elämänvoimaa ja suuntautuu helposti työhön, jossa se saa nopeasti tyydyttävää vastakaikua. Taiteellinen työ muodostaa omat lainalaisuutensa, Jotain Toista- esitystä tehdessä pääsin toteuttamaan turvallisesti ja keinotekoisesti rajatun minuuteni ydintä. Tuo turva muuttui himoittavaksi ja ylitsepääsemättömän tärkeäksi, muistuttaen jopa työnarkomaniaa. Työ on myös riippuvuutta aiheuttavaa, samalla tapaa kuin porno. Rajauksen tuoman identiteetin euforia muuttui hybrismäiseksi minä- pornoksi.

Olen joskus pohtinut ääneen professorilleni Katariina Nummiselle, että mikä määrä dramaturgin läsnäolossa on sopivaa produktion harjoituksissa.

Kysymys voisi olla myös, miten paljon lukevan dramaturgin pitää uppoutua ja olla läsnä tekstin eri vaiheissa. En muista Nummisen tarkkaa vastausta, mutta päädyimme siihen, että teokselle ei tee hyvää jos dramaturgi on siinä liian sisällä. Muistan kuitenkin puuskahtaneeni mukamas leikilläni,

”Niin.. varmaan sit pitäis olla jotain muuta elämää...”

Katariina vastasi

”Niin.”

Kun Esko Salervo moittii haastattelussa Teakista valmistuvia taiteilijoita modernistisesta taitelijaidentiteetistä, paikannan tuon modernistisuuden esiintyvän juuri samassa kipuilijassa, jonka henkilökohtainen elämä muuttuu kitukasvuiseksi häiriötekijäksi ”oman taiteen” liepeille.

Työhön uppoutuminen ja katoaminen herättää seuraavaksi kysymyksen: Mikä olisi sitten niin voimakas Toinen identiteetti, joka kilpailisi (taide)Työ-identiteetin kanssa? Saman kysymyksen kanssa paini myös Nainen tekstissä Jotain Toista. Perhe, äitiys, parisuhde olivat Naisen toisessa vaakakupissa. Yö-minä, päivä-minä. Työ-minä ja Muu-minä. Tässä dualistisessa identiteettimallissa ja vaihtoehtojen vastakkainasettelussa ja niiden rakenteissa piilee jotakin väkivaltaisen heteronormatiivista ja hierarkkista,

keskiluokkaista kurjimusta. Jako kahteen on jokseenkin vanhahtava: on hämähä ”oikein” tekeminen ja sitten tekeminen, joka tuntuu väärältä, mutta on jotain jota vain on ”pakko” tehdä.

Mitkä rakenteet hyötyvät näistä luonnonlaeista? Luonnonlakeja ylläpitämien instituutioiden kuorinta paljastaa usein tiiviitä taloudellisia, kapitalistisia, länsimaisia, valkoisia ja heteronormatiivisia rakenteita ja normeja.

Huomioni työhön katoamisesta liittyy myös siihen, millaisen maailman rakentamiseen, tämä epämääräinen ja häilyväinen minä-olio haluaa osallistua. Kamppailu todellisen, voimakkaimman minä-identiteetin löytämisestä saattaa olla Heinin ehdottamaa narsistista hätää, vallalla olevien mutta meiltä piiloutuneiden rakenteiden sairastuttamaa ja oirehtivaa minä-kuvaa. Se voi olla kosketuksen kipeää rakkauden kaipuuta tuolta arvojensa ja identiteettinsä keskiöstä irtaantuneelta minä-kuvalta. Antiikin myytissä Narkissos nääntyi oman peilikuvansa äärelle, koska tuo peilikuva ei koskaan kyennyt rakastamaan Narkissosta takaisin.

Sen sijaan, että tuijotan tuota epäselvää dramaturgin minä-kuvaa, on mahdollista, että luopumalla kaksiajakoisesta joko-tai ajattelusta saisin sen lepattavasta olemuksesta sittenkin kiinni, ja näkisinkin sen moninaisuuden joissa se ”minuus” tapahtuu. Näin mahdollistaisin myös itselleni dramaturgina monitekijyyden.

Jotain Toista -harjoitusten aikana Eduskunnassa äänestettiin tasa-arvoisesta avioliittolaista. Tekstissä kaksi homonaista muodostivat parisuhteen ja perheen perusyksikön. Suhteessa vallitsevaan poliittiseen tilanteeseen ja yhteiskunnallisiin normeihin, tekstin ja esityksen asetelma oli poliittinen teko ja virstanpylväs merkinä suomalaisen yhteiskunnan nytkähtämisestä uuteen, tasa-arvoisempaan aika-kauteen. Voisiko tämä toimia vastaväitteenä myös Esko Salervon huomioon kaiken taiteeksi muuttumisen rannattomuudesta? Yhteiskunnan tasa-arvoinen vapaudenele ei luonutkaan turvatonta rannattomuutta, vaan oli tekona merkittävä muistutus siitä, miten normit on mahdollista määrittää ja tulevat määritetyiksi aina uudelleen.

Neuroosi

Professorini Katariina Numminen teki keväällä 2016 yleisen huomion työskentelystäni, että minulla on taipumusta rakentaa jokin ”rakennelma” työni eteen. Sen sijaan, että seuraamalla tätä rakennelmaa pääsisimme jonkin äärelle - olemme törmänneetkin sen rakennelman keinotekoisuuteen ja siihen, miten se tukkii tiemme tekemisen äärelle pääsyssä. Lopputyössäni Coco ei oo enää täällä, kehittelin kollektiivisen ohjaajuuden mallia. Loppujen lopuksi mallin keinotekoisuus tuntui kuitenkin tulevan tuon teoksen tasarvoisen tekemisen tielle. Yhtäkkiä näennäinen hierarkiattomuus tuntuikin väkivaltaiselta ja kätki tekijöiden ja teoksen orgaanisemmat dynamiikat. Kollektiivisessa työskentelyssä saattaa hallita isot ja vaikeasti hahmotettavat hierarkiat: kuka puhuu kovimmalla äänellä, kuka kuuntelee, kuka on liian työllistetty ja väsynyt jo valmiiksi osallistuakseen.

Olen pohtinut tätä rakentamisen ilmentymistä, ja miettinyt miten se liittyy myös dramaturgin ammatti-identiteetin rakentamiseen. Sen keinotekoinen manifestoiminen ja rakentelu tuntuu vievän energiaa itse teemojen äärelle pääsyssä. Se on ikään kuin leikkiä että ”tää olis tämmöinen” ja katkeraa pettymistä, kun leikki elääkin omaa elämäänsä, varioituu tai muuttuu poiketen minun päättämieni leikin säännöistä. Rajaamalla kehikon ympärilleni nostatan itsessäni vapauden kaipuun, joka ryhtyy kyseenalaistamaan energiaa syöväällä tavalla leikkimaailmani absoluuttisuutta.

In artistic practice there are no fixed laws of behaviour, or task that can be wholly defined in advance, not even for the dramaturge. Every production forms its own method of work.(...)

Van Kerhkovon 1994, nrs 5-6

Jaan erimielisyyksistämme huolimatta Van Kerkhovenin yllä olevan ajatuksen. Oman metodinsa löytäminen jokaisessa työssä vaatii

uskomattoman paljon keskeneräisyyden sietokykyä, sen epätäydellisyyden ja erehtyvyyden kestämistä. Onko tämä rakennelmani suoja keskeneräisyydeltä? Onko rakentelun, pysäyttämisen pakko, lukitsemisen tarve juuri näitä Heinin mainitsemia “neurooseja”, joista minun tulisi olla tietoinen työskennellessäni? Jotain jonka rakennan estämään vapautta, vaikka tarkoituksena olisi ollut vapauden turvaaminen. Oman työn nautinnollisuus lukiessani on keskittynyt juuri keskeneräisyyden, eittämisen hämärälle alueelle. Nämä kaksi, nautinto ja neuroosi, olisi hyvä saada keskustelemaan keskenään.

Miten pääsisin siihen tilaan, josta Esko Salervokin haastattelussa puhui. Miten uida keskeneräisyydessä?

Ylikriittisyys

Marianne Van Kerkhovenin artikkelin alussa, ennen kolmeatoista numeroitua huomioita dramaturgiasta, on seuraava sitaatti amerikkalaiselta kirjailija-aktivisti- elokuvantekijä Susan Sontagilta:

“(...) distance is often linked with the most intense state of feeling, in which the coolness or impersonality with which something is treated measures the insatiable interest that thing has for us.”

Sontag, Van Kerkhovenin 1994, mukaan

Ymmärrän Van Kerkhovenin sitaattivalinnan sisältävän vielä yhden ehdotuksen dramaturgille. Mitä isommalta, tärkeämmältä, merkityksellisemmältä jokin asia meille näyttää, sitä viileämmin ja isomman etäisyyden päästä meidän tulisi sitä tarkastella.

En ajattele ehdotuksen olevan kyse tunteiden kuolettamisesta, tai niiden toisarvoisuudesta vaan päinvastoin pikemminkin niin että jotta tämä merkityksellinen asia saataisiin kirkkaammaksi, syvemmäksi, selvärajaisemmaksi - sen esiin kuoriminen vaatii viileyttä, jotta syntymässä olevaa voi tarkastella jokaiselta kantilta katsottuna.

Palaan tarkastelemaan mainintaa, jonka sekä Esko että Heini tekivät siitä miten dramaturgin tulisi tunnistaa omat neuroosinsa ja maneerinsa. Jos pohdin omia maneereitani tai neuroosejani, ylikriittisyys on piirre, joka sekä kaikessa taiteellisessa työskentelyssäni että näyttämötaidetta katsoessani tuntuu toistuvasti esiintyvän. Mitä lähemmäs teos minua tulee, sitä vaikeampi minun on suojata sitä kritiikiltäni.

Ylikriittisyyttä esiintyy teoksia katsoessa, jos teos käsittelee minulle syystä tai toisesta merkityksellisiä teemoja ja/tai muotoa, mutta on jäänyt mielestäni kesken tai vajaaksi.

Ylikriittisyys on kimppu voimakkaita tunteita. Se koostuu pettymyksestä, inhosta, turhautumasta, ei-ymmärtämisestä juontuvasta pelosta ja vihasta. Ylikriittisyys on usein myös kehollisia kokemuksia, kiihtyneisyyttä, ahdistusta, jännitystä, jumiutumista ja väsymystä. Ylikriittisyyden pitoisuudet ovat korkeimmillaan keskeneräisyyden äärellä. Voimakkaiden tunteiden värittävä katsomis- (tai luku)kokemus heijastaa kokija-minulle, tai tekijä-minulle, asioita, jotka siellä oletan tai pelkään näkeväni. Mitä enemmän näiden tuntemusten läpäisemä kokemukseni on, sitä tärkeämpi teos tai jokin kohta siinä minulle on kysymyksessä.

Ylikriittisyyden volyyymi näiden tunteiden klusterina on massiivinen. Tiedostamaton ylikriittisyys vaikuttaa kuitenkin olevan dramaturgin työvälineenä käyttökelvoton. Se näyttäytyy viekkaana, joskus terävien sanavalintojen siivittämänä, ammattitaitoisena havainnointina ja analyysinä, mutta on pitkälti voimakasta kokija-subjektin tunnetta. Ylikriittisyys voi olla älyllisesti epärehellistä. Se on voimakkaimmillaan totaalista, totalitaarista ääriajattelua, joka estää teoksen kommunikointipyrkimyksen toteutumista. Se ei vie kohti teosta vaan siitä poispäin.

Pahin kriittisyys keskittyy jollain tapaa aina omaan tekemiseeni, mahdollisesti kirjoittaessa, ohjatessa tai ollessani dramaturgina itselleni merkittävässä teoksessa. Ylikriittisyyden ylitsepääsemätön, murskaava tai lamauttava voima saa prosessin hidastumaan ja pahimmillaan keskeytymään. Sen kanssa kamppailen toistuvasti, näitäkin sanoja kirjoittaessa. Se pyrkii vaientamaan ja estämään minua kommunikoimasta.

Ainoa keino, jolla kykenen tuota itsekritiikkiä suitsimaan, on sen tarkastelu voimakkaina emootioina, ja emootioiden tarkastelu osana havaintokavalkadia joita teos (tai syntymässä oleva materiaali) minussa herättää.

Tekijänä saatan saada ärsyyntymisen, kyllästymisen, inhon tai provosoitumisen havaitsemisesta arvokkaan vihjeen tai huomion.

Tämänkaltaiselle artikuloitulle havainnolle minulla on dramaturgisia työvälineitä sekä keinoja välittää niistä olennainen kirjoittajalle tai muulle työryhmälle, joskus jopa omalle kriittisyyden kuristamalle tietoisuudelleni. Se saattaa olla jopa se kaikkein merkittävin havainto jostain, joka on olennaisen tärkeää ja ydintä.

On kiinnostavaa tarkastella tästä näkökulmasta tunteenpaloa, jonka Van Kerkhovenin artikkeli herätti minussa. Kenties Van Kerkhovenin sitaattivalinta olikin artikkelin lukuohje taideopiskelija-dramaturgeille, jotka suhtautuvat intohimolla omaan, syntymässä olevaan praktiikkaansa. Että sitä(kin) tulisi voida tarkastella näin kylmästi, etäältä, väittein ja brutaalein kyseenalaistuksin.

Ehkä not yet, not quite -oli se nimenomainen haaste, jolla Marianne Van Kerkhoven kaksikymmentä vuotta sitten kehotti uusia dramaturgeja viemään välinettä pidemmälle, haastamaan sitä, tekemään sitä taiten ja taiteeksi.

Häiriö

Mainitsin häiriön kokemuksen kansiin suljettujen tekstien kohdalla. Kansien aiheuttama kitka yhdistyy tekstin tuottamaan valtavaan kysymykseen: miten? Ja tämä *miten* kantaa kaikkea tätä mukanaan, jota olen kirjallisessa opinnäytteessäni pyrkinyt avaamaan. Valmis näytelmäteksti ehdottaa sitä mitä näyttämön tai esityksen tulisi kantaa sisässään, minkälaista maailmaa, havaintoa tai kokemusta se haluaa lähestyä, se on ehdotelma lainalaisuuksista. Häiriötila syntyy myös Marianne Van Kerkhovenin artikkelin kohdassa, jossa puhutaan siitä, ettei dramaturgi ole taiteilija. Marianne Van Kerkhovenin linjaus on suorasukainen ehdotus jälleen työryhmän lainalaisuuksista, siitä kuka tai ketkä ovat taitelijoita, ja näin ollen,

ketkä siihen eivät kuulu. Se on vastaus kysymykseen miten, ja se on jälleen jako kahteen.

Kysymykset jotka pommittivat minua Väiski-laivan baarissa, vaativat ponnistelua tullakseen vastatuksi uusilla kysymyksenasetteluilla. Miten kyetä näkemään nämä hierarkkiset asetelmat uudella tapaa, miten määrittää itse omat norminsa, päättää itse niiden rakenteista ja siitä ketkä niihin kuuluvat?

Kysymys koskee koko taidetapahtumaa, sen mahdollistavia instituutioita ja työryhmän muodostamista niissä: Onko taiteilijoita, ja sitten ei-taiteilijoita?

Kuka päättää kuka on taiteilija, kuka myöntää olevansa taiteilija?

Minulle kysymys ei ole vain hierarkiasta ja vallasta vaan myös vastuusta.

Ketkä kaikki kantavat vastuuta siitä, minkälaista maailmankuvaa teos kokonaisuudessaan ehdottaa. Ja siinä minulle tuntuu olevan selvää, että jokainen työryhmään kuuluva tekee jatkuvasti ehdotuksia: tehden rajauksia, valiten kysymyksiänsä tai valiten materiaalejaan. Kaikki nämä kantavat mikrotasossa valintoja siinä, mitä teos tulee ehdottamaan maailmasta ja maailmaksi.

Esko mainitsi haastattelussa Espanjassa yhteisön määrittävän, kuka on taiteilija, ja piti epäilyttävänä taitelijaksi itse itsensä nimeämistä. Minä puolestani peräänkuulutan sitä, että taidetekoon osallistuvan taiteilijan (eli taiteilijan työhön kuuluvaa rajaamisen valtaa käyttävän henkilön) tulisi astua esiin varjosta ja myöntää valtansa, sekä pyrittävä taiteellisella työllään vaikuttamaan siihen, miten tässä maailmassa normeja rakennetaan ja puretaan. Tässä ei ole kyse mielestäni kineettisyydestä, vaan jaan voimakkaasti ajatuksen, että taideteoksen autonomisuus ja ei-kineettisyys, ei-tarkoituksenmukainen ”hyödyttömyys” itsessään sisältää voimakkaan ja jopa poliittisen maailmankuvan.

Minun häiriöni syntyy väitteestä, etteikö lukeva dramaturgi ole taiteilija siinä missä ohjaaja, äänisuunnittelija, koreografi tai esiintyjä. Tapani ajatella teosta ja sen syntymää monitekijyyden kautta ei sittenkään mahdu mainittuihin kategorioihin ”post-moderni kameleontti” tai ”moderni taiteilijamytytti”.

Toisin kuin tapa kätkeytyä vastuulta ajatuksena ”olen vain töissä täällä”, lukeva dramaturgi ei muuta teekään kuin mikrovalintoja siitä, miten katsoa

teosta - aspekteja eivät ole vain joko malja- tai kasvot, vaan tapoja katsoa tekstiä on lukemattomia.

Kun puhuimme Heinin kanssa elastisuudesta hän sanoi hallitsevansa, mielestäni jopa mestaroivan, tämän yhden muodon, draaman. Draaman genre on välillä tietoinen omasta genrestään, isojen instituutioiden kohdalla toisinaan pohdin, miten tietoisia niissä ollaan tuosta genrestä ja sen rinnakkaisista genreistä ja niiden alati kasvavasta tekijä-määrästä ja niiden myötä myös uusista yleisöistä. ”Nykypestystä” teatterista olen kuullut monen vastavalmistuneen kollegan tuskailevan. Ja jälleen palaan samaan kysymykseen: Miten ajatus monitekijyydestä voisi tavoittaa nämä instituutiot, joissa hyvin voimakkaana lainalaisuutena elää tekijyyden käsite ja sen tiukka rajaaminen? Suuri osa tuosta lainalaisuudesta on nimenomaan kirjoitettu aikatauluun, sähköpostien osoitelistaan, palaverikutsuihin, kommentointijärjestykseen, materiaalien työstöjärjestyksiin, koollekutsujan valintaan, kehittelyyn... Näihin kaikkiin on koodattu valintoja, jotka sisältävät viestin tekijyydestä.

Olen jokaisessa työssäni kouluaikana pohtinut tätä kysymystä tekijyydestä ja hierarkioista. Iso syy tuolle pohdinnalle on itsekäs, en koe pystyväni toteuttamaan omaa taiteellista ajatteluani vain yhden välineen kautta. En ehkä hallitse suvereenisti näistä välineistä yhtäkään, mutta niiden välisistä yhteyksistä ja suhteista, dramaturgiasta, minulla on kokemuksieni tuomaa tietoa, jonka haluan ottaa vakavasti.

Jotain Toista -näytelmän lause *Voisin olla niin monta* – on pudottanut omien ja instituutioiden rakennetarkastelujen myötä konditionaalinsa pois, ja muuttunut lauseeksi: Voin olla niin monta.

Työvälineitä

Lopputyöni, lukijoiden haastattelujen ja prosessien kuvailujen keskiöön on jäänyt alue, jota en pyri yleistämään tai syvällisesti tavoittamaan tässä lopputyössä: hetkeä lukijan ja tekstin kohtaamisessa. Valinta johtuu siitä, että koen että tuota uniikkiutta ei pidä tai voi yleistää ilman konkreettista

esimerkkiä. En ole myöskään antanut ääntä muille kirjoittajille kuin itselleni. Olen pyrkinyt tuomaan esiin oman lukemiseni ja sitä kautta oman tekijyyteni ääriäviä esityksentekijänä. Lukijan ja kirjoittajan kohtaaminen on tapahtunut tämän työn puitteissa vain itseni kohdalla.

Mainitsin haastattelujen ohessa että olen saanut kirjoittajana palautetta ryhmätilanteissa. Professori Katariina Numminen ja lehtori Maria Kilpi ovat vetäneet koulussa palautteenantotilaisuuksia, jotka pohjautuvat Amsterdamin yliopiston DAS Theatre -koulutusohjelmassa kehitettyyn ryhmäpalautemetodiin. Metodista käytetään nimitystä Das Arts.

Das Arts on monikohtainen ja nopeatempoisen dynaamisesti vaiheesta toiseen siirtyvä, isomman ryhmän palautteeseen perustuva muoto, jonka avulla voidaan käsitellä hyvin eri vaiheissa olevia teoksia. (von Lindt, luento ja Das Arts DVD, 2013, koonnut Kirsi Monni)

Olen itse todistanut metodin teoksen tekijän näkökulmasta vain lopputyöni kohdalla, muutoin olen osallistunut noin viiteen palautetilanteeseen. Tilanteet ovat olleet nopeasti ohikiitäneitä, mutta arvokkaita ei-valmiin teoksen kommunikointihetkiä. Tuo havainto että keskeneräinenkin teos voi kohdata ja resonoida työryhmän ulkopuoliselle ryhmälle, on tekijälle arvokas kokemus. Yksityiskohtana Das Artsissa minua viehättää suuresti vaihe, jossa palautteen antaja määrittelee ensin oman positionsa kuten ”Nuorena naisena ja feministinä minä - ” ja jatkaa teokselle kysymyksiä tai toiveita esittäen futurimuodossa. Näin isonkin ryhmän mielipiteet ja näkemykset väistävät enemmistöilluusion eivätkä huomiot jää kasvottomiksi. Metodissa vetäjän vastuulla on viedä tilannetta eteenpäin, jotta teos tultaisiin käsiteltyksi monelta eri kantilta, jankkaamisen, jumiutumisen, emotionaalisten konfliktien tai jäsentymättömän pohdiskelun sijaan. Das Arts on käyttökelpoinen työväline, kun työvaiheessa tulee tarve laajentaa ja tutkia prosessissa olevan teoksen kommunikoivuutta isommassa ulkopuolisessa ryhmässä.

Minulle on esityksentekijän näkökulmasta tärkeää että prosessissa on pitkin matkaa samoja kommentoivia ihmisiä, dramaturgeja tai muita taiteilijoita, jotka heijastavat ja tuovat esiin havainnoillaan teoksen eri vaiheita ja niiden

välisiä siirtymiä. Lukeva dramaturgi on siis työväline siinä missä myös Das Arts on, mutta lukeva dramaturgi voi olla työvälineen lisäksi rinnalla kulkeva, henkilökohtaisesti teokseen sitoutuva ja sen sisäisen maailman tunteva taiteilija.

Lukija

Pyrkimykseni lopputyössä on ollut saada käsitystä oman dramaturgi-koulutukseni traditiosta ja lainalaisuuksista, ja pyrkinyt hahmottamaan rakenteita joita nimike dramaturgi kantaa mukanaan.

Koen että dialogisuudelle antautuminen on ollut prosessi, jossa sekä minä että muut tekijät ovat saaneet uusia näkökulmia dramaturgin taiteesta.

Kuten taiteelle, myös tekijöille on terveellistä tulla tarkistelluksi rakenteidensa kautta. Kunkin taiteilijan ja syntymäisillään olevan työn tulisi osata kysyä itseltään, miten väistää tarjottuja lainalaisuuksia ja luonnonlakeja ja kuitenkin tunnistaa, mistä seikoista, etuuksista ja reunaehdoista omat ja käytetyt työvälineet koostuvat ja mitä ne pitävät sisällään. Nähdäkseni se on keino väistää taiteen välineellistyminen ja tuotannollistuminen.

Ajatus taiteen monitekijyydestä mahdollistaa tilanteen, että näitä kysymyksiä rakenteiden lainalaisuuksista voi halutessaan kysyä myös lukeva dramaturgi, omaehtoisen taiteilijan positiosta käsin.

Olen samaa mieltä Van Kerkhovenin kanssa siitä, että joka teos vaatii oman metodinsa, mutta aivan kuten Van Kerkhoven sekä haastattelemani dramaturgit, olen löytänyt tiettyä toistuvuutta lukevan dramaturgin työn olennaisista työvälineistä ja vaiheista.

Seuraavaksi lainaan Van Kerkhovenin artikkelimuotoa, ja pyrin koostamaan itselleni samankaltaisen listan omista töistäni, lukemisestani, kollegoilta oppimaani ja opinnäytetyöni aikana löydetyistä työvälineistä, jotka olen kokenut hyödyllisenä.

Jotta kyseessä ei olisi pyrkimys kalifiksi kalifin paikalle, pyrin muistamaan että seuraavat 13 parametria lukevan dramaturgin taiteesta ovat aikalaisiaan. Oman ajattelun sekä maailman muuttuessa nämä 13 ehdotusta tulee ottaa

aika-ajoin tarkasteluun ja uudelleen määrittelyyn. Vaikka listaukseni liittyvät
praktiikkaan, ehdotan, että lukevan dramaturgin tekijyyden ydin on
nimenomaan taiteilijuudessa.

LUKEVAN DRAMATURGIN TAI TEESTA

- 1. Lukemisen yksityisen hetken ja keskeneräisyyden nautinto. Ensikohtaamisen hetken kunnioitus ja siitä seuraavan intuitioiden ja emootioihin kytkeytyvien havaintojen sensuroimaton tarkasteleminen.**

- 2. Kokemuksen kyseenalaistaminen ja aspekti- tarkistukset. Ei ole vain yhtä aspektia. Yhteen aspektiin kerrallaan keskittyminen tuottaa tarkkuutta ja syvyyttä kokonaisteokseen.**

- 3. Valikoitu, itsensä likoon laittava, prosessin keskeneräisyyttä kunnioittava palautteen muotoileminen ja annosteleminen työvaiheen mukaan.**

- 4. Puhun vain omasta positiosta käsin ja teen sen näkyväksi, kunnioittaen toisen ajattelua ja taiteilijuutta. Kellään ei ole oikeita vastauksia, eikä luento tai monologi kuulu dialogiin.**

- 5. Sanasto. Sanat tarkoittavat eri ihmisille eri asioita. Teoksiin löytyy usein oma kielioppi, mutta toisinaan tekijät tulevat lähtökohtaisesti eri kieliperheistä. Kieli jolla puhutaan syntyvässä olevasta, on taiteen materiaa ja muuttuu osaksi sen koostumusta.**

- 6. Kieltäytyminen vallasta, kieltäytyminen ratkaisemisesta. Jos joku haluaa näennäisesti luopua vallastaan ja antaa itsen ohjautuvuuden minulle, minun velvollisuuteni monitekijyyden näkökulmasta on kieltäytyä siitä.**

- 7. Teoria, konkretia. Laajakuva, lähikuva. Itselleni tarkka kuunteleminen ja intuitio on ollut tässä edestakaisin**

pumppaavassa liikkeessä tärkein työväline. Ei-tietämisen ja tietämisen väliä pitää tarkastella huolella, jottei teoksen ohjautuvuus kallistu liikaa kenenkään suuntaan.

8. Virhe, roso, murtumakohta, toisteisuus, tarttumapinta, kitka, väärinymmärrys, väärinlukeminen, kaikki potentiaalista materiaalia teoksessa.

9. Ristiriitatilanteissa valinta mennä kohti toista, vaikka se tarkoittaisi konfliktia, ja joskus omasta näkemyksestä irtipäästämistä.

10. Keskeneneräisyyden nautinto. Työvaiheiden tunnistaminen.

11. Annostelun ymmärtäminen, herkkyys ja hienosäätö. Jos teos tuntuu liian nopeasti rytmitetyltä, voiko kestoa kasvattaa ensin valikoidussa kohdassa ja katsoa mitä se tuottaa teokseen?

12. Tyyllilaji ja genretuntemus, niihin liittyvät stereotypiat ja niiden käyttäminen sekä haastaminen, laaja-alainen väline- ja muototuntemus ja uteliaisuus löytää ja yhdistää uusia muotoja jo olemassa olevien rinnalle.

13. Kirjoittajaa, kuten kaikkia muitakin taiteellisia toimijoita, voi ajatella koollekutsujana työryhmälle. Kirjoittajan valtaan kuuluu asettaa reunaehdot sille mitä tekstissä etsii. Kirjoittajan vastuuseen kuuluu valinnat kirjallisen materiaalin, tekstin lopullisesta muodosta. Näissä, aina tarkistettavissa reunaehdoissa, lukeva dramaturgi laajentaa, haastaa ja havainnoi, eli toteuttaa taidettaan.

Lähdeluettelo

- > Marianne Van Kerkhoven, Looking without a pencil in the hand: nro1-13, Anthology Embodied Dramaturgies, nr.5-6, 1994, Theaterschrift, www. Sarma.de
- > Okko Leo, Pipsa Lonka ja Emilia Pöyhönen, keskustelu nauhoituksen pohjalta toim. Taija Helminen, artikkeli Uusi syntyy hämärässä: Dramaturgin ja kirjailijan dialogista, Jumalainen näytelmä – dramaturgisia työkaluja, 2012, toim. Paula Salminen ja Elina Snicker, Like
- > Anna-Mari Karvonen, Lähteistä ja materiaaleista- antiikin tragedia nykynäyttämöllä, s. 149-150, Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene, 2010, toim. Annukka Ruuskanen, Like
- > Coco ei oo enää täällä, ohj.kirj. Henriikka Himma, 2016, Teak, Muu työryhmä: Veronika Lindberg, Markus Lindén, Fabian Nyberg, Lauri Sirén, Maija Alander, Jasmin Kurkela, Katja Luukanen, Emma Myllynen, Vilhelmiina Niskanen, Pinja Pieski, Sara-Inari Pohjonen, Petra Pääkkönen, Johanna Tujula
- > Sue-Ellen Case, Traditional History, A feminist deconstruction, s.5-27, 95-111, Feminism and Theatre, 1988, Macmillan publishers
- > Wiki-artikkeli lukemisesta ja lukihäiriöstä, 2.9.2016, fi.wikipedia.org
- > Hans-Thies Lehmann, Draama ja dialektiikka, s.82-91, 1999, Draaman jälkeinen teatteri, suom. Riitta Virkkunen 2009, Like
- > Tuomas Timonen, Hell Made Play, Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene, 2010, s. 166-173 toim. Annukka Ruuskanen Nykyteatterikirja, 2010, Like
- > Heini Junkkaala 21.9.2016, tekstiviesti Henriikka Himmalle,
- > Jotain Toista – esitysteksti <http://www.q-teatteri.fi/jotain-toista/>
- > Heini Junkkaala, 20.9.2016, Haastattelija Henriikka Himma, alkuperäinen äänitiedosto Himman arkistossa, haastateltavan korjausehdotuksiin liittyvä keskustelu myös arkistoitu
- > Esko Salervo, 14.9.2016, Haastattelija Henriikka Himma, litterointina ja äänitiedostona Himman arkistossa
- > Jotain Toista- henkilökohtaisen halun näyttämö, ohj.kirj. Milja Sarkola, 2015, Kantaesitys Q-teatteri, Muu työryhmä: Henriikka Himma, Heini Junkkaala, Kaisa Rasila, Kasper Laine, Heikki Paasonen, Iida Kuningas, Emmi Parviainen, Elena Leeve, Lotta Kaihua, Tommi Korpela, Sanna-Kaisa Palo
- > Sanansaattajat Ylen Radioteatteri: sarjasynopsis <http://areena.yle.fi/1-3236649>
- > Sanansaattajat, radiokuunnelma, kirj. Otto Sandqvist, Henriikka Himma, Antti Lehtinen, 2015, Yle Radioteatteri, muu työryhmä: Janne Pellinen, Niina Koponen, Juha Pulli, Helmi-Leena Nummela, Pyry Nikkilä, Esko Salervo, Pekka Savolainen
- > Vorhaus, John, The Comic toolbox, s. 2-8, 1994, Paperback
- > Samps Oinaalan kritiikki 12.1.2016, Helsingin sanomat <http://www.hs.fi/radiotelevisio/a1452484967487>
- > Esko Salervon koostama artikkeli komediasta 1.3.2015, Himman yksityisarkistossa

- > Richard Dyer, 1993, The matter of images: essays on representations, muistiinpanoja Tuomas Timosen luennolta 28.5.2014, Himman arkistoidut muistiinpanot,
- > Anna-Mari Karvonen, Teatterilehti 3/2014, jatkositeeraus teatteripedagogi Heidi Syrjäkarin kirjallisesta opinnäytetyöstä 2014, s.40-41 Teak
- > Katariina Numminen, johdanto, s.9-20, Nykyteatterikirja – 2000- luvun alun uusi skene, 2010, toim. Annukka Ruuskanen, Like
- > Katariina Numminen, Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa, s. 23, s.35-39 Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene, 2010, toim. Annukka Ruuskanen, Like
- > Juha-Pekka Hotinen, s. 217, Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen, Dramaturgioita, 2003, toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen, Palmenia-kustannus
- > Van Kerkhoven, 1994, nro1-13, www. Sarma.de
- > Artikkelit Barbara von Lindt:n luennon, 2013, ja Das Arts DVD:n pohjalta, julk.Das Arts Theatreshcool, koonnut Kirsi Monni, pdf-tiedoston omista kokoelmista toimittanut Maria Kilpi 12.10.2016

Kirjallisuuslista:

- Nykyesityksen prosesseja, Tekijähaastattelukirja, 2016, Toim. Aune Kallinen, Eero-Tapio Vuori, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja
- Case, Sue-Ellen, Feminism and Theatre, 1988, Macmillan publishers
- Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, s.82-911999, Draaman jälkeinen teatteri, suom. Riitta Virkkunen 2009, Like
- Vorhaus, John, The Comic toolbox, s. 2-8, 1994, Paperback
- Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene, 2010, toim. Annukka Ruuskanen, Like
- Dramaturgioita, 2003, toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen, Palmenia-kustannus
- Jumalainen näytelmä – dramaturgisia työkaluja, 2012, toim. Paula Salminen ja Elina Snicker, Like
- Minä ja maailman liha, 2009, toim. Inkeri Sava, Mika Hannula, Pirkko Anttila ja Karolina Kiil, Akatiimi
- Shakespearen sisarpuolet- naisellisia lukukokemuksia, 1994, toim. Sara Heinämaa ja Päivi Tapola, Kääntöpiiri
- Hegel, G.W.F, Taiteenfilosofia – Johdanto estetiikan luentoihin, 1842, suom. Oiva Kuisma, Risto Pitkänen, Jyri Vuorinen, 2013, Gaudeamus
- Jalonen, Olli, Hitaasti kudotut nopeat hetket. Kirjoittamisen assosiaatiosta 1900-luvun suomalaisessa proosassa. 2006, Otava