

**NÄYTELMIEN
PARENTEESEISTA**

LAURA VALKAMA

**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

✕ TAIDEYLIOPISTO

2017

OPINNÄYTETYÖ

NÄYTELMIEN PARENTEESEISTA

LAURA VALKAMA

DRAMATURGIAN KOULUTUSOHJELMA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 4.4.2017

TEKIJÄ Laura Valkama		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Dramaturgian koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION NIMI Näytelmien parenteeseista		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ 75 sivua	
TAITEELLISEN TYÖN NIMI Miten kävi ja terveisiä Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion 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 checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Kirjallinen lopputyöni käsittelee näytelmien parenteeseja. Haluan tietää, mitä parenteesit merkitsevät minulle erityisesti kirjoittajana ja lukijana. Jonkin verran pohdin asioita myös esityksen tekijän ja yleisön näkökulmasta. Työn näkökulma on osin käytännönläheinen, osin teatteritieteellinen. Miellän näytelmän olevan teksti, joka on tarkoitettu vietäväksi näyttämölle sellaisenaan ja joka on samalla itsenäinen kirjallinen teos, ja parenteesi on se näytelmätekstin osa, joka ei ole dialogia.</p> <p>Aluksi pohdin parenteesin käsitteen rajausta ja dialogin ja parenteesin suhdetta, tässä keskeisiä ovat mm. Ingar-denin, Pohjolan, Astonin ja Savonan käsitteet. Sitten käyn läpi eri tapoja jaotella parenteeseja ryhmiin. Pfister jakaa näyttämöohjeet (jotka kuuluvat parenteeseihin) näyttelijää ja audiovisuaalista kontekstia koskeviin ohjeisiin ja Fido sen mukaan, miten suoraan ne voi näyttämöllistää. Issacharoff jakaa sivutekstin (eli parenteesit) tyyppeihin sen mukaan, kenelle se on suunnattu. Itse jaan parenteesit ryhmiin sen perusteella, koskevatko ne hetkeä vai laajempaa aikaa näytelmässä ja Fidoa mukaillen sen perusteella, miten ne näyttämöllistyvät. Lopuksi tarkastelen joitakin omaan kirjoittamiseeni liittyvistä käytännön parenteesikysymyksistä. Ne koskevat näytelmän alussa olevia parenteeseja, parenteesien tarpeellisuutta, parenteesien yleisösuhdetta, lukijan ja esityksen rajoittamista parenteesilla, ehdottavaa ja kommentoivaa ääntä parenteesissa ja loppulauseena sitä, millaisia parenteeseja haluan tällä hetkellä kirjoittaa. Samalla tulen käsitelleeksi esimerkiksi parenteesien kielellisiä rakenteita.</p> <p>Työ sisältää esimerkkejä sekä muiden näytelmistä että omistani ja muutamia tätä työtä varten keksimiäni parenteeseja. Koska samaa parenteesia voi katsoa useista näkökulmista, jossain mielessä samantapaisia parenteeseja esiintyy esimerkkeinä useaan kertaan. En pyri muodostamaan suoraa jatkumoa teoriasta käytäntöön tai löytämään keskeisiä väitteitä, vaan kysymykset ja näkökulmat ovat erillisiä, kaikki sellaisia, joita pohdin tällä hetkellä kirjoittaessani ja lukiessani ja joihin minulla ei siksi ole lopullista vastausta.</p> <p>Työn liitteenä on taiteellinen lopputyöni, näytelmä <i>Miten kävi ja terveisiä</i>.</p>			
ASIASANAT parenteesi, sivuteksti, näyttämöohje, didaskalia, näytelmä, näytelmäkirjallisuus, näyttämölle kirjoittaminen			

SISÄLLYSLUETTELO

ALKULAUSE	9
PARENTEESIEN MÄÄRITTELYÄ	11
<i>MIKÄ ON NÄYTELMÄ</i>	11
<i>PARENTEESI, NÄYTTÄMÖOHJE JA SIVUTEKSTI - ERI SANOJA OSITTAIN SAMALLE ASIALLE</i>	12
<i>PARENTEESIN JA DIALOGIN ERO</i>	17
<i>NÄYTTÄMÖOHJEET DIALOGISSA</i>	19

PARENTEESIEN JAOTTELUA JA RYHMITTELYÄ	24
<i>PFISTER - NÄYTTELIJÄ JA AUDIOVISUAALINEN KONTEKSTI</i>	24
<i>ISSACHAROFF - KENELLE SIVUTEKSTI ON SUUNNATTU?</i>	31
<i>FIDO - MITEN NÄYTTÄMÖOHJE NÄYTTÄMÖLLISTYY?</i>	35
<i>OMIA PARENTEESIRYHMITTELYJÄNI</i>	38

PARENTEESIEN KIRJOITTAMISEEN LIITTYVIÄ KÄYTÄNNÖN KYSYMYKSIÄ	52
<i>MITÄ ALKUPARENTEESI KERTOO NÄYTELMÄSTÄ JA MIHIN SITÄ VOI KÄYTTÄÄ?</i>	52
<i>MIKÄ ON TARPEELLISTA PARENTEESIA?</i>	58
<i>KUINKA KIRJOITTA YLEISÖSUHDE PARENTEESIIN?</i>	64
<i>PARENTEESILLA RAJOITTAMISESTA</i>	69
<i>EHDOTTAVA JA KOMMENTOIVA ÄÄNI PARENTEESSISSA</i>	74
<i>MILLAISIA PARENTEESEJA HALUAN KIRJOITTA?</i>	80

LÄHTEET	81
LIITE: NÄYTELMÄ <i>MITEN KÄVI JA TERVEISIÄ</i>	84

ALKULAUSE

Pidän parenteesien kirjoittamisesta ja lukemisesta. Parenteesien kirjoittaminen on vaikeaa ja toisten näytelmien parenteesien lukeminen herättää tunteita ja kysymyksiä näytelmän mahdollisuuksista. Kirjoittaessani parenteseja näytelmiin otan huomioon osittain eri asioita kuin kirjoittaessani repliikkejä tai proosaa. Parhaassa tapauksessa näytelmäni lukee ja tekee esitykseksi monta ihmistä ja lisäksi tutkin itse omaa tekstiäni kirjoittaessani, ja parenteseilla yritän saada näytelmän ymmärrettäväksi kaikille vastaanottajille. Haluan ymmärtää enemmän siitä, mikä osuus parenteseilla on näytelmän kokonaisuuden hahmottumisessa, ja koska kiinnostus on henkilökohtainen, omaan elämäntapaani ja työhöni liittyvä, haluan toisin sanoen tietää, *mitä parenteesit merkitsevät minulle kirjoittajana ja lukijana*.

Tässä työssä käsittelen parenteseja kahdella tavalla: tarkastelen erilaisia luokitteluja ja muita teoreettisia kysymyksiä ja parenteseihin liittyvää yleistä asiaa ja esitän näyttämölle ja lukijalle kirjoittamiseen liittyviä käytännön kysymyksiä ja yritän vastata niihin. Koen molemmat näkökulmat mielekkäinä sekä parenteesien kirjoittamisen että lukemisen kannalta. Karkeasti ottaen käsitteelen ensin teoriaa, luvuissa ”Parenteesien määrittelyä” ja ”Parenteesien jaottelua ja ryhmittelyä”, ja viimeinen luku koostuu käytännön kysymyksistä. Työssä ei ole sellaista jatkumoa, että tutkisin tai loisin ensin teoriaa ja soveltaisin sitten sitä, vaan kysymykset ja näkökulmat ovat erillisiä ja samanarvoisia tapoja lähestyä parenteseja. Koska samaa parenteesia voi katsoa useista näkökulmista, läpi työn esiintyy esimerkkeinä jossain mielessä samantapaisia parenteseja.

Työ sisältää useita lainauksia näytelmistä, sillä koen, että jos viittaa tiettyyn parenteesiin tai tiettyntyyppiseen tekstiin, pystyn parhaiten keskustelemaan tekstin kanssa ottamalla sen mukaan. Toivon, että lukijan on helppo lukea pelkät esimerkit, jos on kiinnostunut niistä, tai hypätä niiden esimerkkien yli, joita ei koe tarvitsevana. Säilytän esimerkeissä niin hyvin kuin mahdollista lähtöteoksen typografisen logiikan, siis valinnat siitä milloin käytetään kursiiivia, versaalia, sulkeita jne. ja miten rivit ja kappaleet on sommiteltu. Teen näin, koska typografia vaikuttaa osaltaan parenteesien hahmottamiseen ja haluan asian tulevan näkyväksi tässä työssä.

Niiden esimerkkien yhteydessä, jotka ovat muiden näytelmistä, mainitsen lyhyesti tekijätiedot, tarkemmat tiedot ovat lähdeluettelossa. Käytän esimerk-

keinä myös omia näytelmiäni, joista yhtäkään ei ole julkaistu painettuna, ja joiden yhteydessä mainitsen vain kirjainlyhenteen: *Hymylä* (H), *Kaikkien lajit* (KL), *Kaikkivoisivat* (K), *Läntti* (L), *Miten kävi ja terveisiä* (M), *Seuraava pilvi seuraava pilvi* (S) ja *Vieraiden maisema* (V). *Kaikkivoisivat* ja *Seuraava pilvi seuraava pilvi* perustuvat samaan alkuaiheeseen ja muistuttavat siksi paljon toisiaan. Jos mitään tietoja ei ole mainittu jonkin esimerkin yhteydessä, olen keksinyt sen tätä työtä varten.

Haluan korostaa, että luen näytelmiä siksi, että se on minusta hauskaa, ja suhtaudun niihin samaan tapaan kuin kuvakirjoihin, romaaneihin, elokuvaan ja muihin tarinoihin joiden kokija olen: haluan elää näytelmän maailmassa, kokea sen ja voida suhtautua siihen niin, että se on oma kokonainen todellisuutensa. Jos on tarve, voin lukea näytelmää myös yrittäen miettiä, miten viedä sen näyttämölle, mutta yleensä lukiessani näytelmiä omaksi huvikseni luen niitä itsenäisinä teoksina. Näytelmät ovat minulle myös kirjallisuutta, joka tapahtuu lukijan päässä ja joka on mahdollista viedä näyttämölle, eivät vain materiaalia, joka vasta näyttämöllä olisi todella olemassa. Kirjoittaessani sen sijaan ajattelen myös esityksen tekemistä ja näyttämöä eli parenteesien suhteen minun on ajateltava toisaalta sitä, millaista esityksen tekijöiden on ottaa niitä vastaan, ja toisaalta parenteesien toimivuutta, jonkinlaista toteutuskelpoisuutta näyttämöllä. Suhtaudun siksi parenteseihin tekstinä, jota voidaan kirjoittaa sekä lukijalle että esityksen tekijöille. Toki parenteesit lopulta tulevat oleviksi myös esityksen yleisölle, mutta se tapahtuu niin välillisesti näytelmäkirjailijan ja esityksen tekijöiden valintojen kautta, että parenteseja tuskin voi kirjoittaa esityksyleisölle. Itselläni parenteesien herättämät ongelmat, kysymykset ja tunteet ovat liittyneet niiden kirjoittamiseen ja lukemiseen, esityksen tekijänä taas kokemuksen parenteseista on kapea. Siksi parenteesit tulevat tässä työssä enemmän esille kirjallisuutena kuin esityksen osina.

PARENTEESIEN MÄÄRITTELYÄ

MIKÄ ON NÄYTELMÄ

Koska käsittelen näytelmien parenteeseja, tuntuu tarpeelliselta määritellä, mikä näytelmä minusta on. Jokaisella lienee siitä oma käsityksensä enkä ole löytänyt kuvausta, joka vastaisi täysin omaa käsitystäni. Osittain sen kattaa Riitta Pohjolan draamaa koskeva ajatus: ”draama on nähtävä sekä yhtenä kirjallisuuden kolmesta pääajasta että teatteriesityksen osatekijänä”¹. Pohjolan mukaan ”[n]äyttämötoteutuksesta voidaan puhua draamatekstin konkretisaationa” mutta ”myös lukukokemus tuottaa draaman konkretisaation”². Christopher Balme taas huomauttaa, ettei tekstejä voi enää nykyään tunnistaa näytelmiksi tiettyjen tekstillisten merkkien tai ominaisuuksien vuoksi³. Itsekään en osaa nimetä ulkoisia piirteitä, joita näytelmässä tulisi olla.

Pidän itse tällä hetkellä näytelmänä tekstiä, joka on joko ensisijaisesti kirjoitettu esitettäväksi näyttämöllä tai ainakin sisältää valmiudet näyttämölle vie-miseen, mutta joka on teos myös kirjallisuutena. Näytelmän voi sekä lukea että esittää niin, että se on mielekäs ja kokonainen muuttamatta sitä mitenkään, ja siitä on tehtävissä erilaisia toisistaan riippumattomia esityksiä. Negaation kautta asiaa voi vielä selventää: tarkoitan, että näytelmä ei ole mielestäni esimerkiksi näyttämölle kirjoitettua tekstimateriaalia, jota on tahallaan liikaa ja josta on tarkoitus valita kulloiseenkin tuotantoon sopivat osat; ei tekstiä joka on ehkä kirjoitettu ääneen lausuttavaksi muttei suunniteltu muodostamaan esityskokonaisuutta ja joka siirretään sitten muuttamattomana esitystekstiksi, kuten runoja peräkkäin; ei näyttämöllä luotu ja sitten esityksen pohjalta muuttamattomana muistiin kirjoitettu teksti, kuten dokumentti tietyistä tuotannosta eikä myöskään jotain tiettyä esitystä ja sen ainutkertaisia olosuhteita, vaikkapa esityspaikkaa, varten räätälöity teksti tai muuten yhden kerran näyttämöllistet-täväksi tarkoitettu teksti, kuten elokuvakäsikirjoitus.

Minusta on mieltä kirjoittaa ja lukea näytelmää vain, jos oletan, että se on tarkoitettu vietäväksi myös näyttämölle muuttamattomana. Muuten voisin kirjoittaa näyttämöä varten romaanin tai runon tai satunnaisia sanoja ja antaa ne vapaasti muokattaviksi; tai sen sijaan että luen näytelmää ja mietin, millaisena

¹ Pohjola 1992, s. 388

² Pohjola 1992, s. 389

³ Balme 2015, s. 175

esityksenä se näyttäytyisi, voisin lukea romaania samassa tarkoituksessa (jolloin käytännössä ryhtyisin dramatisoimaan romaania päässäni; näytelmää taas ei tarvitse dramatisoida). Hyvin olennaista minulle on myös, että samasta näytelmästä voi tehdä monta esitystä, sehän varmistaa näytelmän toimivuuden itsenäisesti. En pidä mitään yllämainitsemiani ei-näytelmiä - käsikirjoituksia ja muita näyttämötekstejä ja epänäyttämöllisiä lukutekstejä - lähtökohtaisesti näytelmää huonompina asioina, mutta ne eivät ole sama asia kuin näytelmä, enkä tässä työssä tutki niiden parenteeseja.

Näytelmän vaatimukset kirjoittajalle ovat erilaiset kuin muiden luettavaksi tai esitettäväksi tarkoitettujen tekstien, sillä näytelmän on toimittava sekä esitettynä että luettuna. Toisaalta valmis näytelmä on niin pitkälle työstetty teos, että lukijan on mahdollista ottaa se vastaan joutumatta ponnistelemaan, mikäli ei sitä halua tehdä. Ei lukijan tarvitse millään tietyillä kriteereillä näytelmää ymmärtää eikä myöskään katsojan.

PARENTEESI, NÄYTTÄMÖOHJE JA SIVUTEKSTI - ERI SANOJA OSITTAIN SAMALLE ASIALLE

Parenteesit ovat tavallinen näytelmän osa, vaikka kaikissa näytelmissä niitä ei ole (lukuun ottamatta yleensä jonkinlaista otsikkoa). Näytelmän parenteesit eroavat esimerkiksi elokuvakäsikirjoitusten parenteeseista, joiden ”yksiselitteinen tehtävä on tulla korvatuksi kuvalla ja äänellä”⁴. Toki näytelmänkin parenteesi muutetaan kirjallisesta muodosta johonkin muuhun, kun näytelmästä tehdään esitys, mutta sen tehtävä ei ole vain ”tulla korvatuksi”, koska se on ole-massa jo, kun näytelmää tarkastellaan kirjallisena teoksena. Visapään mukaan ”[m]itä kirjallisemmaksi lajiksi näytelmä ymmärretään, sitä suuremman kerronnallisen roolin näyttämöohjeet saavat, kun ne muuttuvat ´ei-kielellisistä apuvälineistä´ osaksi kerronnan rakentumista.”⁵. Tästä olen samaa mieltä, parenteesit todella muodostavat näytelmän kokonaisuutta.

Sanakirjamääritelmissä sanan parenteesi (kreik. *pare´nthesis*, sivuun asettaminen) katsotaan viittaavan proosatekstiin. Se tarkoittaa sivuhuomautusta tai selitystä, joka on erotettu muusta tekstistä sulkumerkeillä, ajatusviivoilla, pilkulla tai vastaavalla keinolla. Se voi tarkoittaa myös pelkkiä sulkumerkkejä.

⁴ Visapää 2013, s. 205

⁵ Visapää 2013, s. 186

Lähes kaikessa proosassa sulkeissa oleva asia täytyy voida jättää virkkeestä pois siten, että muu virke on edelleen järkevä ja kokonainen. Sulkeissa oleva ei siis ole niin tärkeää kuin muu. Näytelmään tämä sääntö ei sovi, sillä ilman parenteeseja dialogi saattaa muuttua mielettömäksi tai käsittämättömäksi. Siitä huolimatta proosan kirjoitustapa tuntuu minusta vaikuttavan myös näytelmien lukemiseen, siihen että jotkut lukijat eivät pidä tärkeinä sulkeissa olevia parenteeseja. Ja sulkumerkit ovat parenteeseja niin yleisesti määrittävä tekijä, että vaikuttavat niihinkin näytelmiin, jotka on typografisesti ratkaistu muilla tavoilla.⁶ Matematiikassa suluissa olevat asiat on puolestaan laskettava ensimmäisenä ja muu ratkaistaan suhteessa niihin. Näytelmää lukiessa tämäkään ei toimi, sillä teksti tulee lukijan ratkaistavaksi tavanomaisessa lukujärjestyksessä vasemmalta oikealle. Esitystä tehdessä voi tietenkin ratkaista ensimmäiseksi parenteesit.

Parenteesista usein suomessa käytetty nimitys *näyttämöohje* viittaa siihen, että teksti, jossa parenteeseja esiintyy, on näyttämöä varten kirjoitettu ja nimenomaan parenteesit antavat ohjeet siitä, miten teksti näyttämöllistetään. Jos ajatellaan näytelmien lukemista vain kirjallisuutena, ilman yhteyttä tiettyyn esitykseen, näyttämöohjeen voi ajatella koskevan lukijan mielessä olevaa näyttämöä. Vastaavan tapaisia nimityksiä on monia, esimerkiksi Pohjola käyttää käsitteitä näyttämöviitteet ja ohjausviitteet⁷, Turunen käsitettä näyttämöohjeistukset⁸ ja Lehtinen käsitettä kirjailijan ohjeet⁹. Osa parenteeseista on kuitenkin vaikea mieltää minkäänlaisiksi ohjeiksi ja toisaalta myös repliikeissä voi olla selviä ohjeita siitä, mitä näyttämöllä pitäisi tapahtua. Siksi sana näyttämöohje on parenteesin synonyymina hieman harhaanjohtava, vaikka kertookin hyvin, mitä osa parenteeseista on.

Näytelmien teksti jakaantuu yleensä erilaisiin osiin eikä ole olemassa täyttä yhteisymmärrystä siitä, mikä on parenteesia ja mikä muuta tekstiä. Roman Ingarden jakaa näytelmien tekstin *pää-* ja *sivutekstiin* (*Haupttext* ja *Nebentext*), joista pääteksti koostuu ”yksinomaan niistä lauseista, jotka kuvatut henkilöt

⁶ Halusin korostaa parenteesien tärkeyttä ensimmäisessä näytelmässäni *Läntissä* jättämällä ne ilman sulkeita, minkä johdosta niitä on vaikeampi huomata kuin jos ne olisivat sulkeissa. Aston ja Savona (1991, s. 140) ehdottavat, että parenteesit voisi alleviivata tai korostaa korostuskynällä sen varmistamiseksi, ettei niitä hypätä yli.

⁷ Pohjola 1992, s. 394

⁸ Turunen 2009, s. 4

⁹ Lehtinen 1990, esim. s. 10

‘todella’ puhuvat”¹⁰. Sivuteksti on siis se osa näytelmän tekstiä, joka ei ole henkilöiden puhumaa puhetta, ja se ”auttaa hahmottamaan sitä tilannetta, jossa kulloisetkin repliikit lausutaan”¹¹. Balmen mukaan pääteksti ”koostuu ´esitettyjen henkilöiden´ puhumista sanoista” kun taas sivuteksti ”tarjoaa tietoa kirjailijalta ohjaajalle ja säätelee esitystä”¹². Pohjola huomauttaa vielä, että pääteksti ”muuttuu näyttämöllä puhutuksi sanaksi” kun taas sivuteksti ”menettää teatteriesityksessä verbaalisen koodinsa, se ´käännetään´ näyttämöllisten keinojen avulla audiovisuaalisille koodeille”¹³. Esityksen yhteydessä sivutekstiä voi olla myös käsiohjelmassa, ja osa sivutekstistä onkin suunnattu vastaanotettavaksi nimenomaan lukemalla.¹⁴

Manfred Pfisterille pääteksti on puhetta henkilöiden välillä, sivuteksti verbaalista tekstiä, jota ei tuoteta näyttämöllä puhuttavaan muotoon¹⁵. Pfisterille sivuteksti ei ole sama asia kuin näyttämöohjeet vaan sivuteksti on laajempi käsite, siihen kuuluvat näyttämöohjeiden lisäksi

- näytelmän nimi
- mietelauseet näytelmän alussa
- omistuskirjoitukset ja esipuheet
- henkilöluettelo
- tiedot tapahtumapaikasta ja -ajasta
- replikkien edellä ilmoitetut puhujien nimet¹⁶.

Pohjolan mukaan sivutekstiä ovat myös

- toiminnan osien numerointi
- merkinnät näytös- ja kohtaajaosta¹⁷.

Minusta vastaavaa sivutekstiä olisivat vielä ainakin

- näytelmän ja sen mahdollisten esitysten tekijänimet ym. taustatiedot
- lähteet
- näytelmän alussa tai lopussa sijaitsevat, koko näytelmän aikaa (ei vain yksittäistä tilannetta) koskevat huomautukset tai ohjeet lukijalle tai esityksen tekijöille

¹⁰ Pohjola 1992, s. 394, Pohjolan suora lainaus Ingardenilta.

¹¹ Pohjola 1992, s. 394

¹² Balme 2015, s. 174

¹³ Pohjola 1992, s. 395

¹⁴ Sama.

¹⁵ (Pfister 1977, s. 35. Pfister käyttää Ingardenin käsitteitä *Haupttext* ja *Nebentext*.)

¹⁶ Pfister 1977, s. 35

¹⁷ Pohjola 1992, s. 395

-dialogiin yksityiskohtiin liittyvät mutta siitä erilliset selitykset, jotka voivat olla esim. alaviitteinä dialogisivuilla tai erillisinä selityksinä näytelmän alussa tai lopussa.

Toisaalta esimerkiksi Elaine Aston ja George Savona mainitsevat, että Caryl Churchillin näytelmästä *Huippumimmat* julkaistussa täydellisessä versiossa on itse näytelmän (*play-text*) mukana lisämateriaalia, kuten maininnat näytelmän kohtausten ajasta ja paikasta, kantaesityksen tekijätiedot jne.¹⁸ He eivät siis laske näitä tietoja, joita voisi ajatella sivutekstinä, lainkaan varsinaiseen näytelmään kuuluviksi.

Balmen mukaan pää- ja sivutekstin käsitteitä on arvosteltu siitä, että ne nojaavat tietyn tyyppiin, tietynä historiallisena aikana kirjoitettuihin näytelmiin ja ovat harhaanjohtavia, koska tosiasiaa monissa näytelmissä ei ole sivutekstiä¹⁹. Pfister taas huomauttaa, että olisi harhaanjohtavaa kutsua sivutekstiksi koko tekstiä sellaisissa näytelmissä, joissa ei ole lainkaan repliikkejä²⁰. Aston ja Savona nostavat esimerkiksi vain sivutekstiä sisältävistä näytelmistä *Commedia dell'Arte* -näytelmät²¹, joita itse kutsuisin ehkä käsikirjoituksiksi tai scoreiksi.

Jos repliikit puuttuvat, sivuteksti ei voi ainakaan täyttää sitä tarkoitusta, että se auttaisi hahmottamaan puhetilannetta. Ei pidä olettaa, että pelkistä parenteesista koostuva näytelmä muutenkaan erityisesti selittäisi mitään. Esimerkiksi Peter Handken *Hetki jolloin emme tiedeet mitään toisistamme* on kokonaisuudessaan näyttämötapahtumien kuvausta ilman varsinaisia selityksiä. Näytelmä alkaa näin:

¹⁸ Aston & Savona 1991, s. 79

¹⁹ Balme 2015, s. 174. Balmen mukaan sivutekstin käsitteessä on puutteita ja sitä korvaamassa teatterin akateemisessa kielessä on laajasti käytössä myös käsite *didaskalia*, joka viittaa ”kaikkeen, mitä tekstissä henkilöahmot eivät ehdottomasti puhu” (Balme 2015, s. 174). Minusta *didaskalia* kuulostaa ainakin näin määriteltynä täsmälleen samalta asialta kuin sivuteksti.

²⁰ Pfister 1977, s.14

²¹ Aston & Savona 1991, s. 94

Alun toistakymmentä näyttelijää ja teatterinharrastajaa.

Näyttämö on kirkkaasti valaistu aukio.

Kaikki alkaa siitä, että joku mies juoksee nopeasti sen poikki.

Toinen tekee saman vastakkaisesta suunnasta.

Sitten kaksi muuta juoksee viistosti toistensa ohi, ja heitä seuraavat lyhyiden, samanmittaisten välimatkojen päässä kolmas ja neljäs.

Tauko.

(Handke: *Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*, suom. Mannila, s. 2)

Pian siirrytään yksityiskohtaisempaan henkilöiden, esineiden ja toiminnan kuvaukseen, ja ihmisiä, joista vain harva palaa näyttämölle kerran siellä käytyään, heidän tekemisiään ja tavaroitaan on lopulta hämmentävä määrä siten, että loppupuoli on tällaista:

- - ohi saapastelee majakanvartija, samoin poliisipartio käsiraudat ja patukat heiluen; puista pudonneet lehdet kahisevat, kun joku kulkee ohi; käärme kiemurtelee isoisan kepin halkeamassa; näkyviin tulee portugalilainen nainen; marseililainen tyttö astellee satamalaiturin äärelle; Herzliyasta kotoisin oleva juutalaisnainen heittää kaasunaamarin menemään - -

(Handke: *Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*, s. 31)

Edellisen esimerkin henkilöitä ei siis ole mainittu aiemmin näytelmässä sen enempää kuin sitä, että jossakin olisi nähtävissä puita tai satamalaituri (toistuvana paikkana toimii näytelmän alussa mainittu tyhjä aukio).

On vaikeaa ja usein tarpeetonta määrittää, mitä pitäisi kutsua parenteesiksi (tai sivutekstiksi tai näyttämöohjeksi) ja mikä on jonkinlaista lisämateriaalia. Riippuu tapauksesta, mitä elementtejä näytelmässä ylipäätään on, löytyykö siitä esimerkiksi jaksotusta erillisiin osiin, tapahtumapaikkaa, henkilöitä tai repliikkejä, ja siten vaihtelee myös se, millaisia parenteesia voi olla ja tarvitaan. Ei ole mielekäästä tehdä sellaista jakoa, että dialogin yhteydessä oleva teksti, jota ei puhuta, olisi parenteesia, ja dialogin ulkopuolella sijaitseva teksti lisämateriaalia, sillä esimerkiksi henkilöt voidaan esitellä täysin samanlaisilla parenteseilla joko luettelona näytelmän alussa tai jokaisen sitä mukaa kun he tulevat paikalle, tai jättää kokonaan esittelemättä.

Minulle ei ole tärkeää, kuinka laaja parenteesin käsite voi laajimmillaan olla. Tärkeää on se, että koen parenteesin olevan muutakin kuin näyttämöohjeita. Tässä työssä on esimerkkeinä vielä useita edellä luetelluista parenteesityypeistä; ehdottomasti rajaan tarkastelun ulkopuolelle vain näytelmien nimet, sillä koen, että näytelmän nimeäminen on perustaltaan erilaista työtä kuin parenteesien kirjoittaminen.

PARENTEESIN JA DIALOGIN ERO

Kuten on käynyt ilmi, parenteesin määrittelemine ja rajaaminen ei ole yksiselitteistä. Vaikka sivutekstin laajuudesta on erimielisyyttä, voisi kuitenkin yleistää sen, mistä kaikki lähteet tuntuvat olevan yhtä mieltä: parenteesia on se näytelmän teksti, joka ei ole dialogia. Tämä on käytännössä sama asia kuin In-gardenin sivutekstin määritelmä ja lienee käyttökelpoinen määrittely tässä työssä. Koska parenteesi ja dialogi sulkevat toisensa pois ja ne on kirjoitettaessa rakennettava osittain eri tavoilla, niitä voi hyvin vertailla toisiinsa.

Dialogi toteutuu aina kirjaimellisesti näyttämöllä. En tarkoita, että sen asiasisältö, esimerkiksi siinä esitetyt väitteet, pitäisivät paikkansa näyttämön todellisuudessa, vaan että puhuminen toteutuu. Dialogista ei tee vähemmän olevaa se, että se on täyttä valhetta tai että sitä ei voi ymmärtää. Parenteesi sen sijaan muuntuu näyttämöllistettäessä kirjoituksesta toiselle välineelle eikä siksi koskaan toteudu samassa mielessä kirjaimellisesti kuin dialogi.

Aston ja Savona hahmottavat kaksi mahdollisuutta näyttämöohjeiden ja dialogin suhteelle: ne voivat joko tukea toisiaan tai olla ristiriidassa keskenään.²² Varmaankin ne voivat myös olla olematta erityisesti tekemisissä keskenään. Näyttämötoiminnan voi usein, ei toki aina, rakentaa kontrastiin dialogin kanssa tekemättä näytelmälle väkivaltaa. Dialogin sisältö on viime kädessä aina tulkinnanvarainen. Sen sijaan parenteesit edustavat minulle sitä, mitä todella tapahtuu, ja minusta ne pitää siksi toteuttaa näyttämöllä sellaisinaan, jos se vain on mahdollista. Tästä ovat poikkeuksena parenteesit, jotka jo muodollaan

²² Aston & Savona 1991, s. 131-132. Aston ja Savona nimeävät yhteensä neljä mahdollisuutta näyttämöohjeiden suhteelle toisiin näyttämöohjeisiin ja dialogiin: näyttämöohjeet ja dialogi voivat tukea toisiaan tai olla ristiriidassa keskenään ja näyttämöohjeet samoin tukea toisiaan tai olla ristiriidassa keskenään. Keskenään ristiriitaisia näyttämöohjeita on esimerkiksi Henrik Ibsenin *Hedda Gablerissa*, jonka näyttämökuvaa koostuu toisilleen kontrastina toimivista elementeistä. (Aston & Savona 1991, s. 131-132) Aston ja Savona eivät siis ota esille mahdollisuutta näyttämöohjeista, jotka olisivat ristiriidassa keskenään loogisella tasolla, kumoaisivat toisiaan.

asettavat vaihtoehtoja tai jättävät asioita avoimiksi, esimerkiksi kysymykset, tai joiden kieli vihjaa siihen, että ne ovat muun näytelmätekstin kommentointia.

Dialogi tapahtuu silloin ja vain silloin kun se lausutaan. Parenteesi voi sen sijaan kattaa pitkän ajan, vaikka se sijaitaisi näytelmässä vain yhdessä paikassa, tai koskea eri ajankohtaa kuin missä se näytelmässä sijaitsee. Kaikki näytelmän kannalta oleellinen on pakko ilmaista joko parenteesissa tai dialogissa ja parenteesi kestää ehkä enemmän selitystä kuin dialogi juuri sen vuoksi, että näyttämön aika ei koske parenteesia: esitettynä kaksi minuuttia kestävässä näytelmässä voi olla parenteesi, jonka lukeminen vie tunnin.

Dialogi sanotaan näyttämöllä ääneen, parenteeseja ei. Jako on tavallaan mielivaltainen, mutta jos parenteesi sanottaisiin ääneen, se muuttuisi dialogiksi. Olennaista tässä jaossa on, että parenteesin ei tarvitse olla sidottu ääneen puhuttavan tekstin vaatimuksiin.²³ Lukijalle parenteesi on merkityksellinen myös kielellisesti ja tyyllillisesti eikä vain sen välittämän informaation kannalta, mutta parenteeseja kirjoitettaessa ei silti juurikaan tarvitse kiinnittää huomiota siihen, miltä ne kuulostavat. Dialogista esityksen yleisö sen sijaan kuulee joka keskustelun, repliikin, lauseen, sanan ja äänteen rytmin ja rakenteen ja suhteen toisiin dialogin osiin. Jos parenteesi sanottaisiin, sen sijainti, kesto ja rytmi ja sen sisältämät sanat olisi otettava huomioon siinä kuulokuvassa, jonka dialogi muodostaa, ja tämä tietenkin vaikuttaisi parenteesin kielellisiin vaatimuksiin. Dialogi voi olla sisällöltään mitä tahansa tekstiä, jonka voi lausua ja kirjoittaa, mutta parenteesin kuvaaman asian pitää tulla selväksi sanomattakin, sen pitää olla muutettavissa toiminnaksi, jonka yleisö voi esitystilassa nähdä tai kuulla tai muuten tajuta, vaikkei välttämättä tiedostaisikaan kokemaansa. Visapään mukaan ”nimenomaan dialogi vie näytelmää eteenpäin, sillä näyttämöohjeita ei näytöksen [eli esityksen] näkökulmasta ole kielellisesti olemassa”²⁴. En ole tästä samaa mieltä, sillä toiminta vie esitystä eteenpäin siinä missä puhekin.

Joskus parenteesi voi olla ohje puheen tuottamiseen näyttämöllä, esimerkiksi silloin, jos *sanotaan jonkun sanovan* jotakin. Tässä William Shakespearen *Henrik IV:n edellisen osan* (eli ensimmäisen osan) perhekeskustelussa walesilaisen lady Mortimerin isä toimii tulkkina hänen ja hänen englantilaisen miehensä välillä:

²³ Olen nähnyt tuskin lainkaan parenteesin käyttöä esityksessä kirjoitettuna tekstinä ja huomaan pitäväni sitä helposti sen kysymyksen kiertämisenä, kuinka saada jotain kielellä ilmaistua esitettyä toisilla keinoilla.

²⁴ Visapää 2013, s. 184

Mort. Sanokaa, että Percy-tädin kanssa
 Jälestä heti pääsee seurassanne.
 (*Glendower puhuttelee tyttärtään Walesin kielellä, tämä vastaa samalla
 kielellä.*)
Glend. Hän vimmoissaan on, hupsu, puupää luiska,
 Hän suostutuksille on aivan kuuro.

(Shakespeare: *Henrik neljäs. edellinen osa*, suom. Cajander, s. 63)

Jos parenteesin toteuttaa muuttamattomana näyttämöllä, yleisö saa kuulla kymriä. Keskustelun pituuteen tai sävyyn parenteesi ei sen sijaan ota kantaa. Tästä aiheutuu, että kymri on toinen kieli varsinaisen dialogin keskellä muutenkin kuin näytelmän vähemmistökansallisuuden kielenä, sen rytmi ja koko idea saattavat erota täysin muusta dialogista, koska sitä ei ole määritelty niin kuin muuta dialogia. Lady Mortimer puhuu vielä muutaman kerran ja jopa ”laulaa walesiläisen laulun”²⁵ (jonka sanoja ei tietenkään ole mukana näytelmässä toisin kuin Shakespearen laulujen sanat yleensä), mutta silti hänellä ei oikeastaan ole näytelmässä ainuttakaan repliikkiä. Ehkä tällaista kieltä voisi kutsua parenteesin ja dialogin välimuodoksi.

NÄYTTÄMÖOHJEET DIALOGISSA

Länsimaisen teatterin historiassa antiikin, keskiajan ja renessanssiajan näytelmät koostuivat lähinnä dialogista. Näyttämöohjeita oli erittäin vähän eivätkä ne olleet vakiintuneita.²⁶ Jos ajatellaan painettuja näytelmiä, esimerkiksi ”*Hamletin* ensimmäinen folio (näytelmän ensimmäinen virallinen jälkeenjäänyt painettu versio) ei sisällä juuri minkäänlaisia näyttämöohjeita. Ainut annettu tieto koskee näytöksiä ja kohtauksia sekä henkilöiden sisääntuloja ja poistumista näyttämöltä. On jopa epäselvää, missä ja milloin näytelmä tapahtuu ja ketkä henkilöistä puhuvat.”²⁷ Esityksissä merkittiin puvuilla, tarpeistolla ja vastaavilla keinoilla joitakin yleisesti vakiintuneita asioita, esimerkiksi antiikin Kreikan teatterissa luokiteltiin naamioilla henkilöt miehiksi ja naisiksi ja ilmaistiin yhteiskunnallinen asema, ja Englannin elisabetinaikaisessa teatterissa kerrottiin soihtujen avulla se, että on yö, ja oboen kaltaisella soittimella se, että

²⁵ Shakespeare: *Henrik neljäs. edellinen osa*, s. 65

²⁶ Aston & Savona 1991, s. 75

²⁷ Balme 2015, s. 169

ollaan sisällä. Henkilö saattoi toimia itseään laajemman asian edustajana, kuten *Henrik V:n* kuoro, ja yleisö kutsuttiin mukaan täydentämään mielikuvituksellaan teksti näyttämöteokseksi²⁸. Shakespearen *Henrik V* alkaa yhden esiintyjän esittämällä kuorolla, joka pyytää kuvittelemaan itsensä kokonaiseksi sotajoukoksi ja teatterin taistelulentäksi jne. Oletettavasti sekä katsoja että tekijät tunsivat käytetyt keinot niin, ettei niitä tarvinnut joka näytelmän yhteydessä erikseen kirjoittaa parenteeseiksi.

Erillisten parenteesien lisäksi näyttämöohjeita voitiin kuitenkin antaa myös dialogin sisällä²⁹. Näin voi tietysti tehdä edelleen, mutta suorastaan leimallista tämä on ollut vanhemmille näytelmille, jotka toimivat kokonaan päätekstin varassa³⁰. Shakespearen yhteydessä Pohjola nimittää tällaista näyttämöohjetta ”äänikulissiksi”³¹, ja viittaa tällä ilmeisesti näyttämökuvan yksinkertaisuuteen elisabetinaikaisessa teatterissa, siis siihen, että monet myöhemmin lavaste-elementeillä, valoilla ja vastaavilla näyttämöllisillä keinoilla esiintuodut seikat oli tehtävä sanoilla. Shakespearen *Macbethin* toisen näytöksen ensimmäisen kohtauksen alku sisältää sekä äänikulisseja että näyttämöohjeen parenteesissa:

*Inverness. Linnan piha.
Banquo ja Fleance, jolla on soihtu kädessä.*

BANQUO
Mikä aika yöstä nyt on, poika?

FLEANCE
Kuuta ei näy eikä kello ole soinut.

BANQUO
Kuu laskee puolenyön maissa.

FLEANCE
Puoliyö on tainnut mennä jo.

(Shakespeare: *Macbeth*, suom. Rossi, s. 29)

²⁸ Aston & Savona 1991, s. 91

²⁹ kts. esim. Aston & Savona 1991, s. 76

³⁰ Aston & Savona 1991, s. 94

³¹ Pohjola 1992, s. 395

Parenteesina siis mainitaan soihtu, joka on aikoinaan määrännyt kohtausten olosuhteeksi yön, olipa esityspaikalla kuinka valoisaa tahansa. Dialogissa taas puhutaan siitä, mikä aika on, ja miten sen voi päätellä kuun ja kellon avulla. Koska pimeään vuorokaudenajan tietää jo soihdusta, dialogin mukaan ottamiseen on täytynyt olla jokin muu syy, kuten henkilöiden yhteisen hetken luominen tai tarve saada kohtaan jotain puhetta, jotta muut näyttelijät ehtisivät vaihtaa pukua roolista toiseen. (Tai sitten soihtu on lisätty johonkin näytelmän painokseen, mutta sitä ei ole aina ollut, eli dialogi on alun perin tarvittu myös äänikulussiksi.) Jos kiinnittää huomiota vain kohtausten kirjaimelliseen informaatio sisältöön, koko dialogin ja sitä edeltävän parenteesin voisi uudemmassa näytelmässä korvata parenteesilla:

*Inverness, linnan piha puolen yön jälkeen, Banquo ja Fleance.*³²

Kun näytelmät siirtyivät sisälle ja yksityisiin teattereihin renessanssiajan lopulla, teatteritekniset mahdollisuudet lisääntyivät ja neljäs seinä kehittyi yleisön ja näyttämön välille. Katsoja oletettiin passiiviseksi seuraajaksi. Parenteesit lisääntyivät, erityisesti ohjeet näyttelijöille ja merkinnät ääni- ja valoefekteistä ja näyttämökuvasta, mutta näyttämöohjeita oli edelleen myös päätekstissä.³³ Viimein 1920-luvulta lähtien parenteesit alkoivat kommentoida näytelmää, vetää huomiota teatterin teatterillisuuteen.³⁴ Aston ja Savona luettelevat lukuisia esimerkkejä mahdollisuuksista ilmaista samoja näyttämöohjeita joko dialogissa tai sen ulkopuolella (he käyttävät nimityksiä *intra-dialogic* ja *extra-dialogic*).³⁵ En pidä monia heidän esimerkeistään dialogin sisäisistä näyttämöoh-

³² Shakespearella on tavattomasti vastaavia vuorokaudenaikaa ja valoon liittyviä äänikulussieja. Esimerkiksi vartijoiden ”kuka siellä?” -tyyppiset kysymykset *Hamletin* ensimmäisessä kohtauksessa korostavat pimeyttä, sillä parenteesien mukaan uudet henkilöt tulevat lavalle ensin, yleisö ehtii siis jo nähdä heidät, ja toiset henkilöt kysyvät vasta sitten keitä he ovat (Balme 2015, s. 173). Osan äänikulussieista voi minusta tulkita jopa leikiksi yleisön kanssa, kuten Romeon ja Julian yhdessä viettämän yön (kolmannen näytöksen viidennessä kohtauksessa) jälkeisen keskustelun siitä, onko jo aamu vai vielä pimeää.

³³ Aston & Savona 1991, s. 91-94

³⁴ Aston & Savona 1991, s. 93-94

³⁵ Aston ja Savona 1991, s. 82-90

jeista kuitenkin välttämättöminä ohjeina, sillä dialogi voi aina vastata todellisuutta tai olla vastaamatta. Esimerkiksi liikettä voi Astonin ja Savonan mukaan ohjeistaa dialogissa näin³⁶:

OIDIPUS

- - Me käymme polvillemme. Auta! rukoilen.

(Sofokles: *Kuningas Oidipus*, suom. Meri, s. 29)

Joissain tapauksissa Oidipuksen esityksiin voisi sopia polvistumisen ilmentäminen kaksi kertaa, sekä puheella että liikkeellä, mutta tuntuisi erittäin rajoitavalta ottaa repliikki kirjaimellisena ohjeena siitä, että sen puhujan on polvistuttava. Sen sijaan jotkut puhumisen tapaan liittyvät Astonin ja Savonan ohjeet tuntuvat todella ohjeilta, sellaisilta joita vastaan tekeminen näyttämöllä ei toimisi tai aiheuttaisi oudon vaikutelman, kuten ohje rytmistä:

PIŠTŠIK

- - Oi, antakaa kun vedän henkeä... Olen ihan lopussa... Arvoisat... Antakaa vettä... - -

(Tšehov: *Kirsikkatarha*, suom. Anhava, s. 305)

Dialogi voi sisältää myös sellaista yksikön 3. persoonassa olevaa toiminnan kuvailua, joka on muodoltaan tyypillistä parenteesimateriaalia. Taija Helmisen näytelmän *INKL. / EKSKL* kaksi henkilöä puhuttelevat välillä toisiaan ”häneksi” selittäessään ja arvostellessaan toistensa toimintaa esimerkiksi sanomalla ”Hänellä on kuvitelma. Hän kuvittelee - -”³⁷. Muodoltaan tyypillisesti parenteesin kaltaista toiminnan kuvausta dialogissa on lähellä loppua, tilanteessa jossa henkilöt ovat päättäneet kalastaa, ja

³⁶ Astonin ja Savona käyttävät tietenkin englanninkielisiä esimerkkejä, olen ottanut vastaavat kohdat valitsemistani näytelmien suomennoksista.

³⁷ Helminen: *INKL. / EKSKL.*, s. 15

BULLDOGGI
 Sattuipas onnekaasti
 käytettävissä on
 tarkoituksen ajavaa
 kalastusverkkoa

KLONKKU
 Hän etsii verkon
 käsiinsä

BULLDOGGI
 Hän menee
 ja etsii verkon
 käsiinsä.

BULLDOGGI *menee.*

(Helminen: *INKL. / EKSKL. s. 41*)

Klonkun repliikki on ehkä selitys Bulldoggin tulevasta toiminnasta (muttei kuvaa tämän senhetkistä toimintaa, mikä varmistuu parenteesissa, jossa Bulldoggi vasta lähtee pois mennäkseen hakemaan verkkoa). Klonkku voi myös kehottaa Bulldoggia toimimaan. Bulldoggi toistaa Klonkun ajatuksen ja toimii. Nämä repliikit eroavat selvästi Bulldoggin ensimmäisestä repliikistä. Ennen tätä tilannetta henkilöt ovat läsnä näytelmässä koko ajan, joten Bulldoggin lähtö on merkittävä asia. Sitä korostavat typografisesti parenteesin sientäminen ja Bulldoggin toisen repliikin lopussa oleva piste, joka on melko harvinaisen välimerkki näytelmässä (yleensä repliikit vain jäävät ilmaan), mutta eniten sitä korostaa kahden jälkimmäisen repliikin muoto, joka viittaa toimintaan eri tavalla kuin mikään näytelmässä aiemmin.

PARENTEESIEN JAOTTELUA JA RYHMITTELYÄ

Seuraavassa käyn läpi ensin muiden ja sitten omia tapojani hahmottaa parenteseja jonkin eroavaisuuden kautta. Toisissa jaotteluissa parenteesit voidaan jakaa jyrkästi ryhmiin, toiset ovat pikemminkin jotakin parenteesien ominaisuutta tarkasteleva liukuma.

PFISTER - NÄYTTÉLIJÄ JA AUDIOVISUAALINEN KONTEKSTI

Pfister hahmottaa, kuten jo mainittu, sivutekstin laajasti, ja osa sitä ovat näyttämöohjeet (*Inszenierungsanweisungen* tai *Bühnenanweisungen*)³⁸. Pfisterin mukaan näyttämöohjeilla kerrotaan siitä mitä näyttämöllä tapahtuu tai annetaan ohjeita tekstin näyttämölistämiseen. Näyttämöohjeet liittyvät yksittäiseen tilanteeseen tai tilanteiden tai kohtausten tai näytelmän osien saumoihin, eivät koko näytelmään. Pfister jakaa näyttämöohjeet kahteen tyyppiin, -ohjeisiin, jotka koskevat näyttelijää:

- sisääntulojen ja poistumisten tapa ja ajoitus
- henkilön muoto ja koko, kasvonpiirteet ja tyypilliset ilmeet
- maskeeraus ja puku
- eleet ja mimiikka
- puheen ei-kielelliset elementit
- henkilöiden ryhmittäminen ja vuorovaikutus

-ja ohjeisiin jotka koskevat audiovisuaalista kontekstia, jossa näyttelijä toimii, eli:

- lavastusta
- tarpeistoa
- valoa
- musiikkia ja ääntä
- teatterillisten erityisefektien kuten savun, heijastusten ja näyttämökoneiston käyttöä

³⁸ Pfister käyttää sekä sanaa *Bühnenanweisungen*, "näyttämöohjeet" että *Inszenierungsanweisungen*, "lavastuksen ohjeet" tai "näyttämösovituksen ohjeet" puhuessaan sivutekstiin sisältyvistä näyttämöohjeista, mutta huomauttaa kuitenkin samalla, että kun näyttämöohje on osa sivutekstiä, sitä kutsutaan sanalla *Inszenierungsanweisungen* (Pfister 1977, s. 36). Englanninkielinen käännös käyttää molemmista sanaa *stage-direction*, "näyttämöohje" (Pfister 1988, s. 15).

-näytös- ja kohtausvaihtoja

-näyttämökuvan muuttumista yleisön nähden.³⁹

Pfister huomauttaa, että audiovisuaalisten ohjeiden luetteloa pitää täydentää tekniikan kehittyessä, esimerkiksi projisoinnit ovat tulleet mukaan teatteriin 1900-luvulla. Hän huomauttaa samoin, ettei kahtiajako ohjeisiin näyttelijöille ja audiovisuaalista kontekstia varten koskaan toimi täydellisesti.⁴⁰ Tästä kuuluu huomauttaa, sillä esimerkiksi tarpeista ja pukuja koskevat ohjeet ovat usein samalla toimintaohjeita näyttelijälle ja ääntä koskevat ohjeet voivat olla puheen ei-kielellisiä elementtejä. Lisäksi audiovisuaalisen kontekstin ohjeet menevät keskenään päällekkäin, esimerkiksi näyttämökuvan muuttuminen liittyy usein lavastukseen, valoon ja kohtausvaihtoihin; ja näyttelijälle suunnatut ohjeet menevät samoin päällekkäin; itse koen hankalaksi määritellä esimerkiksi, onko jokin ele vai puheen elementti tai ele vai vuorovaikutusta. Monissa näytelmissä hyvin tavanomaiset näyttämöohjeet, jotka kuvaavat henkilöiden toimintaa ja heidän olotilansa muutoksia, eivät tunnu Pfisterin jaottelussa sijoittuvan mihinkään. On hieman vaikea uskoa, että hän ei pitäisi niitä näyttämöohjeina, joten oletan niiden sisältyvän ”eleisiin”, vaikka en itse kutsuisi eleiksi läheskään kaikkea toimintaa enkä kaikkia reaktioita. Nämä asiat huomioidaan ottaen löydän esimerkiksi tällaisia Pfisterin jaottelun mukaisia näyttämöohjeita Johann Wolfgang von Goethen *Faustista* (ensimmäisen osan suom. Valter Juva, toisen Otto Manninen), Nikolai Gogolin *Reviisorista* (suom. Eino ja Jalo Kalima), Alfred Jarryn *Kuningas Ubusta* (suom. Pentti Holappa ja Olli-Matti Ronimus) ja Eeva-Liisa Mannerin *Poltetusta oranssista*:

(kirjainyhdistelmät esimerkkien perässä: F1= *Faust. Murhenäytelmän ensimmäinen osa*, F2 = *Faust. Murhenäytelmän toinen osa*, R= *Reviisori*, KU = *Kuningas Ubu*, PO = *Poltettu oranssi*; kirjainten perässä oleva numero on siteeraamani painoksen sivunumero)

-sisääntulojen ja poistumisten tapa ja ajoitus

(*Lähtee, mutta palaa vielä.*) R 22

Hajoavat kiljuen ilmoihin. F2 142

(*poistuu ja puhuu näyttämön takaa*) R 74

³⁹ Pfister 1977, s. 36-37

⁴⁰ Pfister 1977, s. 37

(- - vetää hänet pois huoneesta. Hra Klein tepastelee hänen perässään, ilman aktiivista vastarintaa.) PO 72

-henkilön muoto ja koko, kasvopiirteet ja tyyppilliset ilmeet

pieni eukkomuori, hyvin vanha. F2 294

(- - etumaisena näkyy pitkäpartainen miehenretkale pitkässä karvanutussa, huulet turvoksissa, posket siteissä. - -) R 80

-maskeeraus ja puku

(ojentaa Osipille hattunsa ja keppinsä) R 26

palmikoi hiuksiaan F1 136

(Isällä on valtavat kulmakarvat ja viikset, jotka osittain peittävät hänen kasvonsa.) PO 27

-eleet ja mimiikka (ja toiminta ja olotilan muutos)

(Punastuu. Kalpenee.) PO 52

(taputtaa käsiään ja hytkäyttelee ruumistaan tuolilla) R 29

(Viskelee kultaa.) KU 22

(Juoksee ikkunaan ja huutaa:) R 22

(Käy miettiväiseksi.) R 56

(Nukahtaa ja kaatuu maahan.) KU 41

(Monet maistavat ja kuolevat myrkytettyinä.) KU 12

-puheen ei-kielelliset elementit

(äännähtää samoin kuin äsken.) R 9

(Aatelin ei vastaa mitään.) KU 25⁴¹

41 Visapää (2013, s.184) nimeää yhdeksi näyttämöohjeiden tehtäväksi sen ilmaisemisen, mitä ei tapahdu; hän käyttää esimerkkinään Henrik Ibsenin *Villisorsan* parenteesia " *Hedvig (ei kuule.)*"

(- - puhe viivyttävää, mutta omassa suljetussa logiikassaan aivan asiallista, unen realiteetit tulevat hyvin esille) PO 24

(Tavuviivat osoittavat tohtorin katkonaista puhetapaa.) PO 17

-henkilöiden ryhmittäminen ja vuorovaikutus

(yksin) R 27

(muutamille vieraista) R 100

(järjestää joukon puoliympyrään) R 61

(saattaa häntä) R 70

(Tuntee hänet.) KU 37

(Toisena ollut saapuu ensimmäisenä.) KU 23

Vuorottaiset yritykset tavoittaa ja suostuttaa, livahtaa pois ja pitää kiinni virittävät mitä hupaisinta sananvaihtoa. F2 29

-lavastus

- - Tapetit ovat tummanvioletit, melkein mustat, ja niissä kaukana toisistaan kultatai hopeajuovat. Tuolit, joita on tiheästi soikean pöydän ympärillä, ovat kruusatut ja luonnottoman korkeaselkäiset. - - PO 26

(Heidän poistuttuaan ovi aukenee ja Miška heittää lakaisemansa roskat ovesta huoneeseen. Toisesta ovesta tulee Osip, matkalaukku pään päällä.) R 45

Luola Liettuassa. Sataa lunta KU 38

Näyttämö esittää lumen peittämää aluetta Liettuassa KU 49

ilmestyen kuiskaajankomerosta. F2 82

-tarpeisto

(Ottaa hatun asemesta hattukotelon.) R 21

(Heittää hänen päälleen karhun.) KU 46

Hän avaa kirjan ja havaitsee Makrokosmoksen merkin. F 26

(Panee tulitikkuaskin pöydällään olevaan suureen messinkituhkakuppiin ja sytyttää rikki päät, niin että rasia syttyy räjähdysnomaisesti ja palaa loppuun hetkessä.)

PO 18

-valo

-- hänen päänsä sädehtii, valokuova pirtyy hänen jälkeensä. F2 242

Koepullo -- väikkyy Faustin yläpuolelle ja valaisee häntä. F2 108

(-- Huone heijastetaan hitaasti punaiseksi, yhä punaisemmaksi, kunnes kaikki vähitellen pimenee.) PO 72

-musiikki ja ääni

(Kellojen kilinä kuuluu.) R 89

Suunnaton pauhina ilmoittaa auringon lähestyvän. F2 7

(Kuiskaava toisto kaiuttimista. ”Pimeä. Pimeä.” --) PO 71

(Alkaa viheltää ensin Robertia, sitten venäläistä kansanlaulua ja lopuksi mitä satuu.) R 28

-teatterilliset erityisefektit

(-- He katoavat savupilveen kukkulan juurelle.) KU 36

(-- heijastetaan valkoiselle seinäpinnalle skitsofreenikkojen ja surrealistien tekemiä kuvia --) PO 23

-näytös- ja kohtausvaihdot

(Menevät sisään palatsiin. Kuuluu mässäilyn hälyä, joka jatkuu seuraavaan päivään. Verho laskeutuu.) KU 23

-näyttämökuvan muuttuminen yleisön nähden

Hirmuinen hornan kita aukeaa vasemmalta. F2 321

Pfisterin jaossa on kolme asiaa, joita pidän puutteina. Ensinnäkin jako on hyvin seikkaperäinen, mutta ei silti sisällä kaikkea mahdollista kuvausta siitä,

mitä näyttämöllä tapahtuu eikä kaikkea mahdollista ohjeidenantoa. Jo tarkastelemalla näytelmiä, joista edelliset esimerkit ovat, löydän näyttämöohjeita, jotka tavallaan sopivat johonkin kategoriaan, mutta jotka olisi minusta silti syytä ottaa esille vielä mainitsemattomissa yhteyksissä:

-henkilön tunteet (nämä esimerkit voi tietysti ajatella myös vuorovaikutuksena tai eleinä)

(- - jää yksin hurmion valtaan) KU 22

(jota viehättää tohtorin kertomus) PO 14

Nauraa niin että kyyneleet tulevat silmiin.) R 91

(Harmistuu äkkiä itseensä kun on antanut leikille vallan asiakkaan kuullen - -) R 13

-henkilön aikomukset ja pyrkimykset

(Tahtoo ottaa kirjeen.) R 103

(- - puhuu tahallaan pitkään ja tytön ajatusmaailmalle vieraasti, saadakseen tytön vaipumaan itseensä) PO 43

-esityksen suhde yleisöön (nämä henkilöön liittyvät esimerkit voi tietenkin ajatella myös toimintana, mutta asian voisi kuitenkin nostaa esille, sillä Pfister ei muuten kommentoi yleisösuhdetta lainkaan)

siirtyen pyörätuolissaan yhä lähemmäs parrasta, permantoyleisölle. F2 102

Nuoremmalle katsojistolle, joka ei taputa F2 103

-näytelmän ulkopuolisten teosten ottaminen osaksi näytelmää

K o l m e v ä k e v ä ä i l m e s t y y . Sam. II, 23: 8. F2 261

(- - seuraava testi imitoi hyvin vapaasti Szondin testiä ja on ajateltava tohtorin omaksi keksinnöksi) PO 65–66

(- - Lopuksi Pendereckin musiikkia, esim. opuksesta Anaklasis.) PO 92

Toisekseen Pfisterin jako korostaa vanhanaikaista ajattelua esityksestä ta-
pahtumana, jossa on eri tekijöille jaettu osa-alueita ja jokainen hoitaa oman
työnsä, pukusuunnittelija puvut, lavastaja lavastuksen jne. ja lopuksi kaikki
kootaan yhteen, ja ehkä vain ohjaaja ja dramaturgi tietävät prosessin aikana
missä mennään. Toki sellainen voi toimia, mutta sen ei pitäisi olla oletus. Saat-
taa myös turhaan rajoittaa sekä kirjailijaa että esityksen tekijöitä, jos kirjailija
ajattelee, että hänen täytyisi voida aina suunnata parenteesinsa tietylle teki-
jälle. Tuskin kukaan kirjoittaisi näytelmää Pfisterin jaottelu kaiken aikaa mie-
lessään, mutta jo kirjailijan ajatus siitä, että hänen pitäisi ymmärtää, mitä näyt-
tämöllä voi milläkin välineellä tehdä, voi turhaan ohjata häntä määrittelemään,
millä tavalla hänen mielikuvansa kuuluisi näyttämöllistä ja kuvittelemaan,
että hän kykenee keksimään siihen paremmat ratkaisut kuin esityksen tekijät
kykenevät, ja lopulta miettimään valmiiksi osan siitä, mikä esityksessä olisi
ihanteellista tekijäryhmän ratkaista. Oletetaan näytelmä, jossa on parhaillaan
yö maalaiskylässä, jossa nukkuu kaksi matkailijaa. Parenteesi

Tulee aamu.

olisi siinä hyvin erilainen kuin parenteesi

*Kuusenlatvat muuttuvat vaaleanpunaisiksi. Näemme auringon nousevan horisontin
takaa. Kukko kiekaisee. Liesistä alkaa tupruta savua. Matkalaiset alkavat liikehtiä,
ensimmäinen jo haukottelee ja pukee päälleen päivävaatteet ja tyrkkää toista, joka
vielä nukkuu.*

Ensimmäinen parenteesivaihtoehto ei määrittele millään tavoin sitä, miten aa-
mun tulo pitäisi näyttämöllistää, ja voisi siis koskea lähes mitä tahansa aluetta
Pfisterin jaottelussa. Toinen ohjaa yksityiskohtaisesti, kuinka aamu on ilmen-
nettävä valolla, lavastuksella, äänellä, erikoistehosteilla, näyttelijän eleillä, pu-
vulla ja näyttelijöiden vuorovaikutuksella. Kumpikin parenteesi voi puoltaa
paikkaansa, mutta jos oleellista on vain, että aamu tulee, kirjailija rajoittaa esi-
tystä turhaan eritellessään kaiken mahdollisen. Pidän parempina ensimmäisen
kaltaisia parenteseja silloin, kun halutaan luoda tietty vaikutelma tai kertoa

tietty informaatio, toisen esimerkin kaltaiset ovat parempia silloin, jos kirjailija haluaa näyttämölle tietyn visuaalisen tai äänellisen asian tai muun teon piittaamatta siitä minkä vaikutuksen se tekee. ”Näemme auringon nousevan horisontin takaa.” pitää mainita, jos juuri se on kuva, jonka kirjailija haluaa yleisön näkevän.

Kolmanneksi Pfisterin jako on näyttelijäkeskeinen tai näyttelijän ja tilan toisistaan erottava, koska näyttelijän toimintaan ja olemukseen kiinnitetään niin paljon huomiota, ja kaikki tilaan liittyvä on niputettu toiseen vaihtoehtoon. Tilaa ajatellaan näyttelijän toimintaympäristönä eikä esimerkiksi näyttelijää yhtenä elementtinä esitystilassa. Audiovisuaaliseen kontekstiin liittyvät ohjeet eritellään vain välineiden mukaan, näyttämökuvan muutosta lukuunottamatta ei eritellä sitä, millä tavalla jokin asia tapahtuu tai mitä on olemassa staattisesti esitystilassa ja mikä muuttuu. Pfisterin jako soveltuu joidenkin näytelmien tarkasteluun ja varmasti joidenkin esitysten avuksi, mutta ei yksinään riitä.

ISSACHAROFF - KENELLE SIVUTEKSTI ON SUUNNATTU?

Mary Ann Frese Wittin mukaan Michael Issacharoff löytää teoksessaan ”*Texte théâtral et didascalie*” *Le spectacle du discours* (1985)⁴² neljä tyyppiä sellaiselle näytelmän tekstille, joka ei ole dialogia:

1. tekstin ulkopuoliset kirjoitukset (Wittin kääntämänä *extratextual writings*), kuten esipuhe.
2. tekstistä itsenäiset näyttämöohjeet tai muka-näyttämöohjeet, jotka on tarkoitettu luettaviksi (ja jotka Issacharoffin mukaan voisivat yhtä hyvin olla romaanissa)
3. tekniset näyttämöohjeet, jotka on suunnattu ainoastaan teatterin henkilökunnalle
4. ”normaalit” näyttämöohjeet, joiden kohteena on ”suuri yleisö” sekä ohjaaja⁴³

Ulkopuolisisista kirjoituksista Witt mainitsee esimerkkeinä esipuheet Luigi Pirandellon näytelmästä *Kuusi henkilöä etsimässä tekijää* ja Jean Genetin näytelmästä *Piiat*.⁴⁴ Hahmotan itse ulkopuoliset kirjoitukset materiaalina, jossa on

⁴² Issacharoff käyttää siis termiä *didascalie* (Witt 1992, s.105), eli didaskalia, mutta olen viitannut tässä siihen sivutekstinä, koska koen sen tarkoittavan suunnilleen samaa asiaa (kts. viite 19)

⁴³ Witt 1992, s.105

⁴⁴ Sama.

jokin näytelmän ulkopuolinen näkökulma tai joka keskittyy johonkin muuhun kuin itse näytelmään, kuten omistus, lähdetiedot tai taustatiedot näytelmän tekijästä tai siitä tehtyjen esitysten tekijöistä. Jos puhutaan tietystä esityksestä ja sen tekstistä eikä näytelmästä kirjallisuutena, käsiohjelma on myös tekstin ulkopuolinen kirjoitus.

Tekstistä itsenäisiä tai muka-näyttämöohjeita ovat minusta ainakin näytelmän maailmaa tai jotakin sen yksityiskohtaa koskevat selitykset, jotka mainitaan alaviitteenä tai näytelmän alussa tai lopussa. WSOY:n 2000-2010-luvuilla julkaisemassa Shakespeare-sarjassa näitä on runsaasti, esimerkiksi *Hamletin* repliikkiin

ENSIMMÄINEN HAUDANKAIVAJA

Sitä ei huomata, kun ihmiset siellä ovat yhtä hulluja kuin hän.

liittyy alaviite

Englantilaisten hulluus oli ajan teatterin vakiovitsejä.

(Shakespeare: *Hamlet*, suom. Rossi, toim. Martin, s. 214)

Lukija voi lukea alaviitteen tai jättää sen huomiotta ja esityksen tekijöissä se voi mahdollisesti herättää ajatuksia, mutta se ei kuitenkaan varsinaisesti ohjaa mihinkään suuntaan. Itsenäisiä näyttämöohjeita olisivat myös Pfisterin mainitsemat mietelauseet näytelmän alussa, sillä sellaiset liittyvät näytelmään lähemminkin kuin erillinen esipuhe, summaavat koko tekstin, kuten *Reviisorin* alku:

Motto:

*Ei sovi peiliä syyttää,
jos naama on vino.*

Venäläinen sananlasku.

(Gogol: *Reviisori*, s. 1)

Teknisiin näyttämöohjeisiin en luule koskaan törmänneeni näytelmässä eikä niitä olisi mieltä kirjoittaakaan tekstiin, jonka on tarkoitus toimia monissa vaihtelevissa olosuhteissa. Usein teknisten ohjeiden laatiminen ei tunnu kuitenkaan kuuluvan edes sellaiseen esityskäsikirjoitukseen, jota lukee jonkin esityksen työryhmä yhdessä, koska jokainen saattaa tarvita niin erityyppisiä ohjeita, ettei olisi tarkoituksenmukaista raskauttaa niillä koko ryhmää. Esityksissä, joissa voin sanoa olleeni teatterin henkilökuntaa, kaikki ovat tehneet ainakin osan teknisistä muistiinpanoista vain itselleen. Niiden laatiminen helpottuu huomattavasti heti, kun ei tarvitse kiinnittää huomiota siihen, ovatko ne muiden käsitettävissä. Olen monessa esityksessä ajanut valoja vuoroiltoina toisen tekijän kanssa niin, että olemme molemmat käyttäneet omia muistiinpanojamme, ja itselleni kirjoittamani ohjeet ovat olleet tyyppiä ”82 > 75 EI ennen J nollassa”. Pidän tätä oikeastaan parenteesien kirjoittamisen vastakohtana: parenteesien on auettava kaikille ja selitettävä kaikki tarpeellinen, kun taas itselleni kirjoittamat tekniset ohjeet on muotoiltu ainoastaan korostamaan asioita, jotka ovat olleet minulle tärkeitä jollakin hetkellä, yleensä jotain mikä on ollut vaikeaa muistaa. Esityksen tärkeimmät kohdat ovat saattaneet painua mieleen ilman mitään muistiinpanoja. Olen ollut laatimassa teknisiä muistiinpanoja, joita käytettiin jonkin verran myös yhteisesti, dramaturgina Heli Kesikallion tanssiteoksessa *Mass Thing*. Siinä koreografin ja minun muistiinpanot olivat tekstin lisäksi abstrakteja kuvioita, jotka ilmensivät, mitä osaa näyttämöstä käytetään ja minne päin liike suuntautuu esityksen eri vaiheissa. Mutta esityksessä ei ollut tekstiä.

”Normaaleina” näyttämöohjeina ymmärrän kaikki ne parenteesit, jotka eivät ole jotakin aikaisemmasta kolmesta tapauksesta. ”Normaaleja” näyttämöohjeita ovat useimmat niistä, joita näytelmien dialogin keskellä on, esimerkiksi kaikki Pfisterin näyttämöohjejaon yhteydessä mainitut esimerkit, ja myös dialogin ulkopuolella sijaitsevat ohjeet vastaavista asioista. Jälkimmäisiä ovat tyyppillisesti näytelmän alkuun sijoitettavat luettelot siitä, mitä paikkoja, aikoja, henkilöitä, kohtauksia jne. näytelmä sisältää; näytösten, kohtauksien ja muiden jaksojen otsikoinnit ja muut merkinnät joilla teksti jaetaan osiin ja nimet, jotka ennen repliikkiä ilmaisevat puhujan, kuten tässä

KÄNTTY:
Sensuurin arvoisia sanoja!

(Cervantes: *Daganzon kylänvanhimman vaalit*, suom. Rintala, s. 78)

”Normaaleja” näyttämöohjeita ovat myös tyypillisesti näytelmän alussa sijaitsevat huomautukset, jotka eivät ole lisätietoa vaan selviä ohjeita lukijalle tai esityksen tekijöille. Esimerkiksi Dea Loherin näytelmän *Viattomuus* alussa esitellään henkilöt Elisio ja Fadoul laittomina mustina siirtolaisina ja henkilöluette-
lon jälkeen on huomautus

Jos Elision ja Fadoulin roolit miehitetään mustilla näyttelijöillä, tehtäköön tämä siksi että he ovat erinomaisia näyttelijöitä, eikä minkään pakotetun autenttisuuden nimissä. Muussa tapauksessa ei mitään ”mustamaalausta”, mieluummin voidaan naamioilla y. m. tuoda esiin teatterikeinojen keinotekoinen luonne.

(Loher: *Viattomuus*, suom. Pöyhönen, s. 8)

Issacharoffin jaottelun keskeinen periaate tuntuu olevan, kuinka läheisesti sivuteksti liittyy muuhun näytelmään: 1. sivutekstityyppi on täysin näytelmän ulkopuolella, 2. näytelmästä itsenäinen, 3. ja 4. ehkä läheisemmin ja konkreettisesti näytelmään liittyviä. Toinen jakoperiaate, joka minua kiinnostaa enemmän, koska se on minulle uusi ajatus, tuntuu olevan se, kenelle sivuteksti on suunnattu: 1. kenelle hyvänsä, 2. lukijalle (joko sellaiselle joka tutustuu näytelmään kirjallisuutena tai esityksen tekijälle, joka lukee näytelmän esityksen vuoksi), 3. teatterihenkilöstölle ja 4. ohjaajalle ja suurelle yleisölle. Witt arvelee, että myös suuri yleisö ehkä tarkoittaa lukijaa⁴⁵, mutta miksei se voisi olla myös esityksen yleisö esityksen tekijöiden työn välityksellä?

Ymmärrän, ettei Issacharoff välttämättä tarkoita, että parenteesit suunnattaisiin kirjoitettaessa eri vastaanottajille, mutta mietin sellaisen kirjoittamisen mahdollisuuksia. En ole itse tietoisesti tehnyt niin. Olen yrittänyt saada samat parenteesit toimimaan riippumatta siitä, ottaako ne vastaan lukija vai esityksen tekijä, ja joskus onkin täytynyt miettiä, miten kirjoittaa yhtä aikaa sekä lukijalle että esityksen tekijälle – repliikkien suhteen tätä ongelmaa ei ole. Jos haluaisi,

⁴⁵ Witt 1992, s.105

voisi kirjoittaa parenteeseja erikseen esimerkiksi lukijalle ja esityksen tekijöille ja merkitä ne eri tavalla. Tämä olisi tietysti jo äärimmäistä, ja ajatus näytelmästä kokonaisuutena joka toimii muuttamattomana eri yhteyksissä tuhoutuisi, jos näytelmästä olisi tarkoitus tarkastella eri osia eri aikoina. Tällainen parenteesien suuntaaminen voisi myös saada aikaan pöfistermäisen jaottelun teatterin eri osa-alueisiin: tässä näyttelijäntyöllinen parenteesi, ei liity lavastukseen, tai tämä koskee vain lukijaa, esityksen ohjaaja älköön vaivautuko.

Tietysti voi ajatella myös, että samassa ihmisessä voi olla monta vastaanottajaa, esimerkiksi että lukija on samalla oman päänsisäisen näyttämönsä esityksen tekijä ja katsoja. Silloin parenteesi voi samaan aikaan olla suunnattu yhdelle ja monelle. Tästä Marguerite Durasin *Savannah Bayn* parenteesista

(- - Antaa nuoren naisen katsoa niin kuin me katsoisimme. - -)

(Duras: *Savannah Bay*, suom. Mannerkorpi, s. 6)

on hyvin vaikea sanoa, kenelle se on suunnattu. Lukijan näkökulmasta ”me” voisi olla ihmiset yleensä ja antaja joku epämääräinen taho, esityksen tekijälle ”me” voisi olla esimerkiksi yleisö tai tekijäryhmä ja kehotus ”antaa” tarkoitettu ohjaajalle näyttelijän ohjaamiseen. Jos parenteesi kuvaisi sitä, miten asia välittyy esityksen yleisölle, ”antaa” voisi olla yleisölle kehotus samastua näyttämöllä näkemäänsä henkilöön.

FIDO - MITEN NÄYTTÄMÖOHJE NÄYTTÄMÖLLISTYY?

Wittin mukaan Franco Fido tukee jollakin tapaa Issacharoffin kolmea viimeistä sivutekstityyppiä omalla näyttämöohjeajattelullaan, jonka hän perustaa lähinnä Pirandellon näyttämöohjeisiin. Fido jakaa näyttämöohjeet neljään tyyppiin:

1. kuvaileva tai heti toimiva
2. yhteyksiä luova tai epäsuorasti toimiva
3. selvästi ei käännettävissä oleva eli ei-näyttämöllistettävä näyttämöohje, joka kuitenkin tarjoaa historiallista tai psykologista taustaa
4. kirjallinen fossiili, jolla ei ole mitään tekemistä esityksen kanssa

Fido huomauttaa, että jaottelu on käytettävissä ainoastaan silloin, jos ajattelee näytelmää esitystekstinä.⁴⁶

Kuvailevia tai heti toimivia näyttämöohjeita ovat jälleen kaikki Pfisterin luokittelun yhteydessä mainitut parenteesit. Durasin *Savannah Baysta* sekä kuvaileva että heti toimiva ohje olisi esimerkiksi tämä:

(Hän katsoo NUORTA NAISTA. Äkkiä hän hämmästy:)

(Duras: *Savannah Bay*, s. 3)

Yhteyksiä luova tai epäsuorasti toimiva on niin laaja käsite, että sellaisia näyttämöohjeita voi varmasti olla hyvin monentyyppisiä; tämä parenteesi on yksi mahdollisuus sellaisesta:

(NUORI NAINEN ei ole kuulevinaan. MADELEINEN sanat tulevat kaukaa, toisesta ajasta. Hiljaisuus.)

(Duras: *Savannah Bay*, s. 7)

Aika, josta Madeleinein sanat tulevat, on selvästikin toinen verrattuna kohtaauksen muuhun tapahtuma-aikaan, mutta parenteesi ei kerro, mikä tämä toinen aika on. Se selviää epäsuorasti kohtauksen laajemmasta yhteydestä, mutta ei pelkästä parenteesista. Parenteesin ensimmäinen ja viimeinen virke ovat heti toimivia ohjeita, mutta keskimäinen melko salaperäinen, ja nimenomaan luo yhteyden toiseen aikaan. Se ei ole heti tapahtuvaa toimintaa, mutta kuvailuksi sitä voisi sanoa, mikäli ”toisesta ajasta” tuleminen on ohje tietynlaiseen äänen tuottamiseen.

Selvästi ei käännettävissä oleva, ei-näyttämöllistettävä parenteesi, joka kuitenkin tarjoaa historiallista tai psykologista taustaa, voisi olla esimerkiksi *Savannah Bayn* alussa oleva kirjoitus, esipuhe tai omistus, jonka on allekirjoittanut M. D. ja joka alkaa näin:

46 Witt 1992, s. 108

Et tiedä enää kuka olet, kuka olit, tiedät näytelleesi, et enää mitä näyttelet, mitä näyttelet, näyttelet vain, tiedät että sinun on näyteltävä, et tiedä enää mitä, kunhan näyttelet. Et liioin mitkä ovat roolisi, ketkä ovat eläviä, ketkä kuolleita lapsiasi. - -

(Duras: *Savannah Bay*, numeroimaton 2. sivu)

Tämä parenteesi saattaa vain pohtia asioita yleisesti eikä välttämättä liity suoraan näytelmään, vaikka kirjoituksen lopussa puhutaankin Savannah Baysta. Mutta yhtä hyvin se voi tarjota yhden vaihtoehdon avuksi näytelmän tulkinnaan, vähintään siinä mielessä, että näytelmässä on kuollut lapsia ja asiasta puhutaan, ja henkilöiden olemus vaihtelee siinä määrin, että voisi ajatella heidän esittävän toisilleen jotakin.

Kirjallinen fossiili voisi olla ainakin jokin tekstistä erillinen, esimerkiksi kirjoitusaikaa tai tekijää koskeva kommentti, kuten

Théâtre du Rond-Pointia varten kirjoitettu versio 27. syyskuuta 1983.

(Duras: *Savannah Bay*, numeroimaton 4. sivu)

Näytelmän sisällön tai näytelmästä tehtävän uuden esityksen kannalta tiedolla on tuskin väliä.

Jo mainittu *Hamletin* huomautus siitä, että englantilaisten hulluus oli vitsi Shakespearen aikana, on ei-näyttämöllistettävän parenteesin ja kirjallisen fossiilin rajalla: huomautuksen sisältämän tiedon suora esilletuominen esityksessä vaatisi tavattomasti vaivaa ja olisi tuskin sen arvoista, mutta tietoa voisi esityksessä käyttää hyväksi vaikkapa tekemällä näyttämölle sellaisen Englannin, joka viittaisi todelliseen paikkaan, jossa esityksen tekijöiden mielestä nyt eletään kuin hullut. Siten huomautuksella olisi tekemistä esityksen kanssa.

Fidon näyttämöohjetyypit ovat liukuma konkreettisesti näyttämöllä toteutettavasta ohjeesta sellaiseen, jota ei voi eikä kuulu sinällään näyttämöllistää. Tämä näkyy suoraan siitä, miten Fido on nimennyt tyypit: 1. toteutuu selvimmmin tai useimmin sinällään, 2. epäsuorasti mutta kuitenkin, 3. ei sinällään, mutta on vaikuttamassa esitykseen ja 4. ei toteudu näyttämöllä mitenkään. Itse koen hyötyväni tästä jaottelusta ainakin siksi, että saattaisin pystyä sen avulla ymmärtämään kirjoittaessani, ettei kaikkia parenteseja välttämättä ole tarkoitettu suoraan näyttämöllä toteutettaviksi.

Issacharoffin ja Fidon jaotteluilla on joitakin yhtäläisyyksiä, vaikkei heidän listaamiaan vaihtoehtoja voi sopeuttaa toisiinsa yksi yhteen. Fidon ei-käännettävissä olevat näyttämöohjeet ja kirjalliset fossiilit vastaavat suurin piirtein Issacharoffin tekstistä itsenäisiä näyttämöohjeita, Fidon yhteyksiä luovat tai epäsuorasti toimivat näyttämöohjeet Issacharoffin ”normaaleja” näyttämöohjeita ja Fidon kuvailevat tai heti toimivat näyttämöohjeet samoin Issacharoffin ”normaaleja” näyttämöohjeita sekä teknisiä näyttämöohjeita. Yleistäen nämä kaksi jaottelua voisi yhdistää niin, että mitä itsenäisempi tai vaikeammin näyttämöllistettävä näyttämöohje on, sitä enemmän se on suunnattu lukijalle, ja mitä helpommin ja suoremmin näyttämöllistettävä se on, sitä enemmän se on suunnattu esityksen tekijöille, mutta yleistäminen ei koskaan kerro kaikkea, usein ei edes tärkeintä.

OMIA PARENTEESIRYHMITTELYJÄNI

Koen mielekkääksi jaotella parenteesit kahdella tavalla. Nämä tavat liittyvät asioihin, jotka minun on ratkaistava kirjoittaessani ja jotka ovat herättäneet tunteita tai ihmetystä muiden teksteissä. Mietin ensinnäkin sitä, koskevatko parenteesit yksittäistä hetkeä vai laajempaa aikaa näytelmässä, ja toiseksi sitä, miten parenteesit näyttämöllistyvät.

1: HETKEÄ JA LAAJEMPAA AIKAA KOSKEVAT PARENTEESIT

Parenteesit voivat koskea yksittäistä hetkeä tai tilannetta, tai sitten ajallisesti laajempaa kokonaisuutta näytelmässä, jopa koko näytelmää. Muodoltaan aivan sama parenteesi voi koskea joko hetkeä tai laajempaa kokonaisuutta, esimerkiksi

Kaupunki muuttuu metsäksi.

voisi olla esimerkiksi silmänräpäyksellinen tapahtuma tai muutos, joka kestää koko näytelmän ajan. Siksi keskeinen ero on parenteesin sijainti. Yksittäistä hetkeä tai tilannetta koskevat parenteesit sijaitsevat lähes aina kyseisessä tilanteessa ja laajempaa kokonaisuutta koskevat parenteesit niiden jaksojen alussa,

joissa ne alkavat vaikuttaa. Tässä kuvitteellisessa kohtauksessa on yksittäistä hetkeä koskeva parenteesi:

A

Tää mikään maanjäristys oo. Täällä hievhdakaan mikään.

(Pöytä kaatuu.)

B

Oliko toi huumoria?

Pöydän kaatuminen kestää vain hetken. On selvää, että pöytä kaatuu parenteesin kohdalla, ei joskus muulloin. Jos sama parenteesi sijaitisi toisessa kohdassa kohtausta, pöytä kaatuisi eri hetkellä, tämä vaikuttaisi repliikkien sisältöön ja kohtausta muodostuisi erilaiseksi, mutta edelleen parenteesi koskisi yhtä hetkeä. Sen sijaan samaa parenteesia ei voisi sijoittaa kokonaan kohtauksesta erilleen niin, että saisi sen ilman lisäselityksiä yhdistettyä kohtaukseen ja vielä sen tiettyyn hetkeen. Esimerkiksi näytelmän alkuun erilliseksi virkkeeksi sijoitettuna parenteesin voisi tulkita olevan jonkinlainen näytelmän motto.

Parenteesi voi kuitenkin koskea yksittäistä hetkeä ja sijaita siitä erillään. Seuraava parenteesi on osa ohjeita, jotka sijaitsevat *Reviisorin* alussa (ja jotka on otsikoitu ”LUONTEET JA PUVUT (Huomautuksia näyttelijöille)”⁴⁷), mutta se määrittelee näytelmän viimeistä hetkeä:

- - Viimeisen näytelmässä lausutun sanan tulee vavahduttaa sähköisesti kaikkia äkisti, yhdellä haavaa. Koko ryhmän tulee muuttaa asentoa yhdessä silmänräpäyksessä. Kaikkien naisten tulee äännähtää ihmetyksestä kuin ääni tulisi yhdestä rinnasta. Jollei näitä huomautuksia oteta varteen, voi koko teho häipyä. - -

(Gogol: *Reviisori*, s. 6)

Parenteesin kuvaama yksittäinen tilanne voi kestää kauankin:

⁴⁷ Gogol: *Reviisori*, s. 4

JOUKKO
 - - Hiljaa.

Kylpevät vuoden.

Oletteko vielä siellä? (S)

Vuoden kylpyaikana voi tapahtua mitä tahansa. Olennaista on, että se alkaa repliikin ensimmäisen virkkeen jälkeen ja repliikin loppu seuraa vasta vuoden kuluttua, parenteesin kuvaama tilanne sijoittuu niiden väliin.

Yksittäinen tilanne voi myös sisältää monta vaihetta, kuten Miguel de Cervantesin näytelmässä *Trampagos*:

ESCARRAMÁN:

Vedetään villano tavalliseen tapaan, kuten laulu sanoo: ”leivät ja sipulit kaikkien napaan”. Tulkaa mukaan, tytöt - pyhä Jussi teitä siunatkoon!

Tanssivat vauhdikkaasti. Villanon päätyttyä Escarramán kysyy, minkä tanssin yleisö haluaa nähdä. Tanssin jälkeen Trampagos puhuu.

TRAMPAGOS:

Komeammat häät kuin rohkealla ritari Rolandilla!

(Cervantes: *Trampagos eli Sutenöörin leskentunnit*, suom. Rintala, s. 67)

Repliikkien välillä siis tanssitaan ensin villano-tanssi, sitten yksi henkilöistä puhuttelee yleisöä, lopuksi tanssitaan toinen tanssi. (Parenteesissa mainitaan myös hieman hämäävästi, että Trampagos puhuu, vaikka se tapahtuu vasta seuraavassa repliikissä.) Olennaista on tässäkin esimerkissä, että kaikki tapahtumat toteutuvat siinä kohdassa, jossa parenteesi tekstissä on.

Yksittäiseksi tilanteeksi voi laskea myös parenteesin, joka muodostaa vaihdoksen kahden kohtauksen tai muun jakson välillä näytelmässä. Se voi olla merkitty toisen jakson alkuun tai ensimmäisen loppuun tai niiden välille kumpaankaan kuulumattomana. Sitä vastaavat täysin Pfisterin mainitsemat näy-

tös- ja kohtausvaihto ja näyttämökuvan muuttuminen yleisön nähden. Esimerkiksi eräässä *Faustin* jaksossa tapahtumapaikka on keskiaikaisen linnan sisäpiha, kunnes sekä repliikin että parenteesin voimalla

FAUST

-- Jo lehtiin vaihtuu valtakatos; vapaa,
arkeadinen meillä onni on!

*N ä y t t ä m ö m u u t t u u k o k o n a n. Joukko kallioluolia ja niihin kallistuvia
umpinaisia lehväholveja. Varjoisaa metsikköä ympäröivään kallionjyrkänteeseen
asti. --*

(Goethe: *Faust. Murhenäytelmän toinen osa, s. 227*)

Maiseman vaihtumista ei ole näytelmässä nimetty esimerkiksi kohtausvaihdoksi, mutta se aiheuttaa selkeän siirtymisen tilanteesta toiseen.

Laajempaa aikaa koskevat parenteesit ovat sellaisia, joissa kuvataan, millainen jokin asia tai olosuhde on koko näytelmän ajan tai silloin kun näytelmä tai jonkin sen osa (näytös, kohtaus jne.) alkaa, tai millainen hidas muutos olosuhteissa tapahtuu näytelmän tai sen jakson kuluessa. Luettelot ja huomautukset näytelmän alussa koskevat tyypillisesti koko näytelmää (toisin kuin *Reviisorissa* näytelmän viimeistä hetkeä koskeva ohje). Teuvo Pakkalan *Tukkijoella*-näytelmän henkilöluettelossa mainitaan mm. nämä nimet:

-- ANNI, mökintyttö. --

-- PÖLHÖ-KUSTAA, lyhytjärkinen poika. --

(Pakkala: *Tukkijoella, s. 3*)

Henkilöt esiintyvät näytelmässä aina näitä nimiä käyttäen ja luonnehdinnat sopivat heihin koko näytelmän ajan. Anni on tosin lopussa menossa naimisiin ja tulossa talon emännäksi, mutta se ei tapahdu vielä näytelmän kuvaamana aikana.

Hella Wuolijoen *Niskavuoren naiset* taas alkaa näin:

Niskavuoren vanhanemännän nimipäivät Niskavuoren rusthollin suuressa salissa. -

-

(Wuolijoki: *Niskavuoren naiset*, s. 15)

Tämä olosuhde pitää paikkansa prologin ajan, sen jälkeen paikka ja sosiaalinen tilanne vaihtuvat ja ne määritellään uudelleen vastaavalla parenteesilla. Parenteesit määrittävät siis selkeästi sitä kohtaa, jossa sijaitsevat, ja aikaa siitä eteenpäin, kunnes korvautuvat toisilla. *Reviisorin* neljännen näytöksen ensimmäisen kohtauksen alussa on parenteesi

- - *Koko kohtauksen ajan puhutaan puoliääneen.*

(Gogol: *Reviisori*, s. 61)

Koska parenteesin kestoksi on määritelty ”kohtaus”, seuraavan kohtauksen alkuun ei tarvita mainintaa siitä, että nyt käytetään taas tavallista ääntä.

Sam Shepardin näytelmän *Tosi länsi* aikana tapahtuu hidas muutos, kojootien ulina voimistuu, ja koska tämä koskee lähes koko näytelmää, se määritellään alkuparenteesissa:

- - Lauman kasvavan vimman pitäisi tuntua taustalla, varsinkin kohtauksissa 7 ja 8. -

-

(Shepard: *Tosi länsi*, suom. Ekholm, s. 3)

Parenteesissa määritellään siis äänimaisemaa yleisesti lähes koko näytelmälle ja erikseen parin kohtauksen ajaksi; ei tosin kerrota sitä, että viimeisen, 9. kohtauksen alussa ulina on loppunut ja on äänetöntä⁴⁸.

Kumpikin parenteesityyppi voidaan sijoittaa näytelmässä aiemmas kuin aika, johon se viittaa, kuten *Reviisorin* viimeistä kohtausta ja *Tosi lännen* kohtauksia 7 ja 8 koskevat esimerkit. Parenteesi voi sijoittua myös myöhemmäs

⁴⁸ Shepard: *Tosi länsi*, s. 70

kuin tapahtuma; tällaiset parenteesit viittaavat usein sellaiseen aikaan näytelmässä, josta vastaanottajalla ei ole muuten tietoa, esimerkiksi kohtauksen alussa voidaan mainita, mitä on tapahtunut edellisen kohtauksen jälkeen. Kun parenteesi sijaitsee erillään ajasta, johon se viittaa, täytyy tietenkin määritellä, mitä aikaa parenteesi koskee, muuten ei ole varmuutta siitä, tuleeko kyseinen aika ja tapahtuma olemaan mukana näytelmässä vai ei. Esimerkiksi tästä *Poltetun Oranssin* parenteesista

Tohtorin vastaanotolla muutamaa viikkoa myöhemmin. Suurta edistymistä on tapahtunut; se on kuitenkin vain enne uudelleen lähestyvistä kriisistä. - -

(Manner: *Poltettu Oranssi*, s. 42)

ei tiedä, tullaanko kriisi näytelmässä näkemään vai ei, jos tullaan niin milloin, ja kauanko se kestää. Parenteesi viittaa sekä eteen- että taaksepäin ajassa: kriisin lisäksi puhutaan suuresta edistymisestä, jota on tapahtunut verrattuna muutaman viikon takaiseen tilanteeseen. Lukija tai katsoja on nähnyt sen, mutta itse edistymistä hän ei ole päässyt seuraamaan vaan saa siitä tiedon vain parenteesista. Tämän parenteesin voisi ajatella koskevan sekä hetkeä että pitkää aikaa, samoin Anton Tšehovin *Kirsikkatarhan* ensimmäisen näytöksen alun:

Huone, jota yhä kutsutaan lastenkamariksi. - -

(Anton Tšehov: *Kirsikkatarha*, s. 243)

Jos parenteesi viittaa toiseen aikaan näytelmässä kuin missä se sijaitsee, näiden kahden kohdan välille muodostuu ikään kuin silta. Näytelmän *INKL. / EKSKL.* alussa kuvaillaan pitkään olosuhdetta, jonka lukiessa helposti olettaa näytelmän alkutilanteen kuvaukseksi, sillä muuhunkaan ei aluksi vihjata. Parenteesi kertoo, kuinka ensin on pimeää, sitten valo lisääntyy ja silmä hahmottaa asioita yhä selvemmin, ja

- - Pian sitä onkin jo suitsinut koko tilanteen, pitää varmoin käsin kiinni, kunnes kaiken tapahduttua, silloin kun vene jo uppoaa, tuleekin taas samalla tavalla piimeää, silmä menee paniikkiin:

(Helminen: *INKL. / EKSKL.*, s. 12)

”Kaiken tapahduttua” viittaa näytelmän loppuun. Tämä parenteesi on ensimmäinen maininta veneestä (vaikka siitä puhutaankin kuin se olisi jo lukijalle tuttu), mutta vasta näytelmän viimeisillä hetkillä vene mainitaan niin, että sen voi tulkita olevan näyttämöllä läsnä. Lukija saa tietää parenteesin perusteella, kuinka näytelmä päättyy, ja veneen uppoamisen odottaminen saa suuren merkityksen koko lukuajaksi. Tässä lukijan ja esityksen katsojan kokemukset eroavat täysin toisistaan: katsojalle ei voi syntyä odotusta veneen uppoamisesta, koska odottamisen saa aikaan parenteesi, jonka sisältämiä asioita ei voi ilmaista näytelmän alussa katsojalle välittyvässä muodossa.⁴⁹ Pitkän ajan kuvaaminen ja lukijan ja katsojan aseman ero tässä parenteesissa korostuvat vielä siksi, että veneen uppoamista ei koskaan kerrota näytelmässä. Näytelmän loppussa toinen henkilöistä soutaa veneellä pois ja toinen pohtii viimeisessä repliikissä, oliko mahdollisesti tehnyt veneen pohjaan reikiä.⁵⁰ Loppu jättää siis uppoamisen vain mahdollisuudeksi, ja vaikka se tapahtuisikin, näytelmä päättyy ennen uppoamista, alkuparenteesin muodostama kaari ulottuu siis myöhempään aikaan kuin näytelmän loppu.

2: PARENTEESIEN NÄYTTÄMÖLLISTYMISEN TAPA

Lukijalle mikä tahansa parenteesi voi olla totta, rajana on vain se, mihin kieli pystyy. Koska parenteesit ovat tekstiä, niissä voi esiintyä asioita, jotka ovat visuaalisesti mahdottomia. Jos näytelmä kirjoitettaisiin vain lukijalle ja parenteesien pitäisi siis toimia vain lukijoiden päässä, tällainen parenteesi

Paistavat lettuja palamattomalla tulella.

⁴⁹ Esimerkiksi *Romeon ja Julian* rakastavaisten kuolemaa voi sen sijaan odottaa näytelmän alusta lähtien riippumatta siitä, katsooko vai lukeeko, sillä se ilmoitetaan näytelmän alkumonologissa eikä parenteesissa.

⁵⁰ Helminen: *INKL. / EKSKL.*, s. 51

toimisi oikein hyvin, mutta esityksessä se olisi ongelma. ”Palamaton tuli” on visuaalisesti mahdoton toteuttaa, koska tulen olemukseen kuuluu, että se palaa. Jos esityksessä olisi esimerkiksi miimistä tulta, siitä ei tietäisi palaako se vai ei. Jotta käsite ”palamaton tuli” tulisi selväksi katsojalle, täytyisi siirtyä visuaalisesta takaisin sanalliseen. Pitäisi siis joko turvautua ylimääräiseen tekstiin esimerkiksi laittamalla lettutulen viereen kyltti ”palamaton nuotio”, muuttaa parenteesi repliikiksi sanomalla se ääneen tai muokata näytelmää ja siirtää asia-sältö parenteesista johonkin repliikkiin esimerkiksi näin:

RETKEILIJÄ

Älkää varoko ettette polta itseänne, se on palamatonta tulta.

Tietenkin riippuu lukijasta, pystyykö hän kuvittelemaan parenteesin kuvaamaa tapahtumaa, näkemään sen päänsä sisäisellä näyttämöllä, mutta se ei ole kirjoittajan ongelma.

Tämä jako käsittelee kuitenkin näytelmää esityksen tekstinä. Tulen mieltäneeksi sekä kirjoittaessani että muiden näytelmiä lukiessani, miten parenteesia voi toteuttaa näyttämöllä. Jotkut parenteesit voi näyttämöllistää kirjaimellisesti, mutta toisia ei, joten niiden täytyy olla näytelmässä mukana muista syistä, esimerkiksi kuvaamassa näytelmän maailmaa, antamassa vaikutelmia, tietoa, vihjeitä, inspiraatiota, kyseenalaistamassa, ylipäätään näyttämässä jotain, mitä ei voi tuoda esille repliikeillä. Raja on äärimmäisen liukuva ja sillä on paljon yhteyksiä Fidon näyttämöohjekatoon kuvailevasta tai heti toimivasta näyttämöohjeesta yhteyksiä luovaan tai epäsuorasti toimivaan ja lopulta ei käännettävissä olevaan näyttämöohjeeseen. Lisäksi Fidonkin jako perustuu näytelmään, jota ajatellaan esitystekstinä. En kuitenkaan osaa Fidon tapaan hahmottaa tai nimetä mitään kategorioita näyttämöllistämisen tavoissa enkä osaa siksi käyttää hänen jaotteluaan suoraan.

Sen ajattelemisen lisäksi, onko jonkin parenteesin toteuttaminen näyttämöllä kirjaimellisesti mahdollista, voisi ajatella myös sitä, onko näytelmäkirjailija tarkoittanut parenteesit kirjaimellisesti otettaviksi vai ei. Siinä kuitenkin uppoaa suohon, josta ei enää pääse ylös. Mistä tahansa parenteesista voisi halutessaan väittää, ettei kirjailija muka ole tarkoittanut sitä todella näyttämöllistettäväksi, mutta silloin selittäisi teoksen ratkaisuja sen ulkopuolisilla asioilla

eikä sellainen voi koskaan ratkaista teosta. Näyttämön mahdollisuuksiin liittyvät käytännön perustelut ovat osittain eri asia. Esimerkiksi Turusen mukaan Mannerin *Poltetun oranssin* huone, jossa on ”kaikkialla paljon nahkaa ja nahan hajua”⁵¹ voidaan ymmärtää parenteesina, jota ei kuulu näyttämöllistää, koska se olisi käytännössä niin vaikeaa. Tosin Turusen mielestä tämä parenteesi paljastaa, ettei Manner ole välttämättä kirjoittanut muitakaan näytelmänsä parenteesia kirjaimellisesti noudatettaviksi.⁵²

Kirjaimellisesti toteutettavat parenteesit voidaan näyttämöllistää niin, että esityksen yleisö jotenkin huomaa parenteesin ja ymmärtää varmasti olennaisen siitä, mitä parenteesissa kuvaillaan eikä luule sitä joksikin muuksi tai tulkitse kaikkea pelkästään omilla tavoillaan. Ja kaikki tämä pitää voida tehdä ilman että parenteseja tarvitsee sanoa ääneen. Äärimmäisin esimerkki tästä ovat nimet, jotka ennen repliikkiä ilmaisevat puhujan. On mahdotonta, että repliikin sanoisi joku muu kuin se, jonka repliikki on, voidaan siis ajatella, että tällaiset parenteesit ovat kaikista ”luotettavimpia”.

Esimerkiksi tämä *Kirsikkatarhan* näyttämöohje

LOPAHIN (vilkaisee kelloa) - -

(Tšehov: *Kirsikkatarha*, s. 307)

on mitä helpoin toteuttaa, siihenhän ei tarvita edes kelloa vaan ainoastaan Lopahin ja yleisölle tilaisuus nähdä ymmärrettävä kellon katsomisen ele hänen tekemänään. Kun olosuhteet menevät hieman monimutkaisemmiksi, parenteesin kirjaimellinen toteuttaminen alkaa olla makuasia. Tämän otteen Elfriede Jelinekin *Rechnitzin* alkuparenteesista, jossa huoneeseen tulee sanansaattajia

- - heitä saapuu entistä nopeammassa tahdissa kunnes huone on jossain vaiheessa ääriään myöten täysi. - -

(Jelinek: *Rechnitz (Tuhon enkeli)*, suom. Pajunen)

⁵¹ Manner: *Poltettu oranssi* s. 26

⁵² Turunen 2009, s. 39-40

voi helposti esittää näyttämöllä, mutta on aina mielipidekysymys, mitä on ”ääriään myöten täysi”. Tuleeko näyttämö niin täyteen esiintyjä, etteivät he kykene enää liikkumaan tai hengittämään? Jos osa sanansaattajista on miimisiä, voivatko esiintyjät näytellä ääriään myöten täynnä olevan huoneen niin, että katsoja ymmärtää sen?

Esityksissä hyväksytään yleensä kirjaimelliseksi toteutukseksi se perusteatterileikki, että esiintyjä esittää jotakuta, joka hän ei siviilissä ole, ja että esityksessä ollaan muussa paikassa tai ajassa kuin katsomishetken arkitodellisuudessa. Siten esimerkiksi Lopahinin kellonvilkaisu ja tämä Laura Gustafssonin *Anomalian* parenteesi

Intia 1920
Viidakko, sudenpesä

(Gustafsson: *Anomalia*, s. 5)

voidaan minusta yhtä kirjaimellisesti näyttämöllistää, vaikka ensimmäinen vaatii vain eleen, jonka esiintyjä todella tekee, ja toinen viitteitä aikaan, johon ei mitenkään voi päästä ja paikkaan, johon ei voi ainakaan esityshetkellä päästä (ellei esitystä järjestettäisi sudenpesässä intialaisessa viidakossa, missä tapauksessa kaikki muut näytelmän tapahtumapaikat pitäisi kuvitella sinne).

Jotkut parenteesit kuvaavat sitä, mitä näytelmän maailmassa tai näyttämöllä tapahtuu tai on, mutta eivät oikeastaan ota kantaa siihen, pitäisikö tai millä tavalla asia pitäisi huomioida näyttämön fyysisessä todellisuudessa. Edellinen *Anomalian* parenteesi ei ota kantaa siihen, kuinka näyttämöllistää intialainen viidakko. Tämä kuvaus Niskavuoren vanhaemännän nimipäivistä sen sijaan määrittelee näyttämöllistämistä hyvin tarkkaan kahdellakin tasolla:

- - Välioverhon auetessa istuvat ruustinna ja vanhaemäntä sohvalla, Marttilan ja Nikulan emännät nojatuoleissa keskellä, Martta seisoo sohvan päässä, rovasti ja Penttilän isäntä keinutuoleissa kummallakin puolen, Nikkilän isäntä uunin edessä oikealla, Sandra ns. albumipöydän vieressä taka-alalla vasemmalla. Emännät kaikki mustissa, silkkiliinat hartioilla, kultaiset vitjat ja rintaneulat; Sandra samanlaisessa asussa.

Isännän huoneesta kuuluu puheensorinaa. Sisäkkö Salli tarjoaa kahvia, pikku Tiltu kuljettaa suurta vehnäleipätarjotinta. Juodaan kolmatta kuppia. Kahvi

tarjotaan seuraavassa järjestyksessä: ruustinna, rovasti, Nikulan emäntä, Marttilan emäntä, Sandra, Penttilän isäntä, Nikkilän isäntä.

(Wuolijoki: *Niskavuoren naiset*, s. 15)

Parenteesi kertoo ensinnäkin, keitä on paikalla, miten he sijaitsevat toisiinsa nähden ja mitä tekevät, ja millaisia vaatteita ja tavaroita näkyy (sisustusta kuvaillaan tarkemmin parenteesin alkuosassa, joka ei ole tässä mukana). Näiden ulkoisten yksityiskohtien kautta parenteesi määrittelee myös sen, miten kulttuuri ja sosiaalinen tilanne näyttämölistetään: Niskavuoressa tämäntapaisissa tilaisuuksissa ja ehkä laajemminkin seudulla vieraisilla ollessa on tapana juoda vähintään kolme kuppia kahvia. Osalla seurueesta on mahdollisuus vetäytyä päivänsankarin luota isännän huoneeseen. Kuuluu pukeutua juhlavaatteisiin. Rovasti ja ruustinna ovat arvokkaimpia vieraita (koska heille tarjotaan kahvi ensin) ja naineet naiset arvokkaampia kuin naimaton Sandra. Talon emäntä, vanhaemännän miniä Martta ei ole talossa erityisen arvokkaassa asemassa (koska hän on palvelijoiden lisäksi ainoa, joka seisoo). Lukija on tässä vaiheessa saanut tietää jo henkilöluettelosta, keitä Martta ja Sandra ovat, ja katsoja päättää jotain heidän asemastaan tässä vaiheessa näyttämötapauhtumien avulla.

Kuten hetkeä ja laajempaa aikaa koskevien parenteesien jaottelun lopussa totesin, tulevaisuuteen viittaavia parenteesia ei voi näyttämölistää vielä siinä kohdassa, jossa ne näytelmässä sijaitsevat. *Poltetun oranssin* parenteesia, jossa ”Suurta edistymistä on tapahtunut; se on kuitenkin vain enne uudelleen lähestyvistä kriisistä.”⁵³ on erittäin vaikea ilmentää niin että yleisö tulisi siitä tietoiseksi. Tapahtuneen edistymisen voi parenteesin kohdalla näyttää, mutta ei suoraan kriisiä, joka on vasta tulossa. Parenteesin voi silti tulkita olevan ohje sellaiseen näyttämölistykseen, että vihje tulevasta kriisistä pitäisi antaa edistymisen kautta. Yksinkertaisempi tulevaisuuteen vihjaava parenteesi on esimerkiksi tämä:

Kamala kaivaa Amalan haudasta pääkallon, joka on jotain ihmisen ja koiran pääkallon väliltä. Tästä tulee Kamalalle esine, josta hän ei voi luopua.

(Gustafsson: *Anomalia*, s. 12)

⁵³ Manner: *Poltettu oranssi* s. 42

Esityksessä siihen, ettei Kamala voi myöhemminkään luopua kallosta, voi jo parenteesin kohdalla viitata esimerkiksi sillä, miten hän tässä kohtauksessa suhtautuu kalloon.

On parenteseja, joissa selitetään ymmärrettävästi jokin tapahtuma, mutta joita ei vain ole mahdollista toteuttaa yksiselitteisesti tai tyhjentävästi näyttämöllä ilman sanoja siten, että yleisö varmasti ymmärtäisi ne tai että niiden vaikutus olisi edes jotakin sinnepäin kuin tekstinä. Niiden ei tarvitse olla palamaton tuli -tyyppisiä paradokseja, riittää että ne ovat hyvin monimutkaisia tai sisältävät asioita, joita on vaikea ilmaista puhumatta. Esimerkiksi *Faustissa* on airuen juontama runonlausuntakilpailu, jossa

Yö- ja kalmistorunoilijat lähettävät anteeksipyynnön poisjäämisestään, koska ovat paraikaa kiintoisassa keskustelussa vast´ ikään haudastanousseen vampyyrin kanssa, mistä kenties voisi kehittyä uusi runolaji; airuen on siihen tyytyminen, ja niinpä hän kutsuu esiin kreikkalaisen mytologian, joka nykyaikaisessa naamiossakaan ei menetä omaa luonnettaan eikä viehätystään.

(Goethe: *Faust. Murhenäytelmän toinen osa*, s. 33)

Parenteesit jotka määrittelevät sitä, miltä jostain henkilöstä tai jopa yleisöstä henkisesti tuntuu tai miten yleisö käyttäytyy, ovat minusta lähtökohtaisesti mahdottomia (tämä esimerkki on myös muuten haasteellinen):

C näkee maailmanhistorian muotoutuvan silmiensä edessä uuteen järjestykseen alkuräjähdyksistä saniaispuiden ja lasitalojen kautta pitkälle tulevaisuuteen, josta nykyihminen ei vielä tiedä mitään, ja tuntee tästä kutkutusta selkärunkansa sisäpuolella. Yleisö ei ole nähnyt tästä kaikesta mitään, mutta on silti haltioissaan.

Ja kaikkein mahdottomimmilta tuntuvat jotkin niistä parenteseista, jotka kuvaavat esitystilanteessa tai -tilassa tapahtuvia muutoksia, kuten tämä:

Esitystila kutistuu nopan kokoiseksi ja leviää sitten entisiin mittoihinsa.

Jos tämän parenteesin veisi näyttämölle, voisi varmasti saada aikaan jonkinlaisen tilakeikahduksen tai kutistumisen illuusion, mutta ei täsmällistä vaikutelmaa.

En pidä kahta edellistä esimerkkiä tai muita ei-näyttämöllistettävissä olevia parenteseja huonompina kuin kirjaimellisesti toteutettavissa olevia, mutta niiden tarkoituksen täytynee olla ensisijaisesti jokin muu kuin tietyn tapahtuman esilletuominen, ehkä tietyn mielikuvan, tunnelman tai vaikutelman luominen, muuten sellaisia ei olisi mieltä kirjoittaa esitettävään näytelmään.

Huomaan, että mietin paljon enemmän muiden kuin itseni kirjoittamien parenteesien kohdalla sitä, miten ne voi näyttämöllistää. Kirjoittaessani kuvitelin yleensä tekstin joko äärimmäisen kirjaimellisesti, tavalla jolla ei ole mitään tekemistä näyttämön kanssa ja jota parenteesit määrittävät, kirjoittamissani teksteissä esimerkiksi niin, että ollaan todella niityllä, henkilöt todella kylpevät kaksi vuotta tai joku huuhtoutuu ulos aidon kerrostalon ikkunasta ja todella menee littanaksi; tai sitten näyttämölle jonkinlaiseksi harjoitustilanteen irvikuvaksi, jossa joukko esiintyjä liikuskelee ympäriinsä omissa vaatteissaan ja lausuu repliikit ilman mitään näyttelijäntyöllistä tai ohjauksellista ajatusta, ja tilalla joko ei ole mitään ominaisuuksia tai se on kantaesityksen tuleva esityspaikka ilman suunniteltua skenografiaa, ja yleisö on ehkä paikalla, mutta reagoi asioihin mekaanisesti ja sen ja esiintyjien välillä ei ole todellista yhteyttä. (Poikkeuksena tästä ovat olleet pari tekstiä, jotka olen kirjoittanut yleisösuhteen ympärille; niitä kirjoittaessani olen kuvitellut näyttelijän puhumaan yleisölle ja tilanteeseen jonkinlaisen kontaktin.) Kun sen sijaan luen toisten näytelmiä, minulla on taipumus kuvitella ne esityksinä näyttämöllä ja itseni katsomoon, ja minua alkaa vaivata, jos näytelmässä on jotain, mitä en todella voisi nähdä silmiäni edessä. Tämä ero tuntuu oudolta ja epärealistiselta. Toisen teoksessa minua hämmentää jo se, että

Hamlet hulmahtaa tuleen.

(E. L. Karhu: *Prinsessa Hamlet*, s. 43)

saati että

Hamlet ja Horatia muuttuvat molemmat haukoiksi. Lentävät yhdessä, kisailevat, huu-
tavat. Häviävät horisonttiin.

(E. L. Karhu: *Prinsessa Hamlet*, s. 40)

ja kuitenkin olen itse kirjoittanut tällaista:

*Tutkivat eläiminä oloa. Alkavat vaaniskella ja jahdata toisiaan. Joku voi tappaa toi-
sen ja juoda hänen vertaan.*

Tilanne hiipuu, kaikki muuttuvat takaisin ihmisenkaltaiseen muotoon. (K)

Näiden esimerkkien eroa ei ratkaise vain se, että E. L. Karhun *Prinsessa Hamletissa* henkilöt lienevät ihmisiä, koska heitä ei määritellä muuksi, ja näytelmässäni *Kaikkivoisivat* ihmisen muotoisia olentoja, jotka pystyvät tekemään lähes mitä vain. *Prinsessa Hamletin* tapauksessa alan miettiä jo sitä, miten horisontti saadaan mahdollisesti sisätilan näyttämölle niin, että sinne voi joku todella hävitä, sillä päähäni syntyy kuvaksi vain todellinen ulkona nähtävä horisontti. Ehkä suhtautumiserossa on kyse siitä, että kirjoittaessani näyttämöä varten luotan esityksen tekijöiden kykyihin ratkaista kaikki haasteet ja ajatella näyttämöllisesti, mutta kun luen, minun pitäisi tehdä se itse.

Parenteesi voi jo muodollaan kertoa, että sen näyttämöllistämisen tapa on tekijöiden harkinnan varassa. Tällaiset parenteesit ovat minulle uusia ja palaan niihin alaluvussa ”Ehdottava ja kommentoiva ääni parenteesissa”.

PARENTEESIEN KIRJOITTAMISEEN LIITTYVIÄ KÄYTÄNNÖN KYSYMYKSIÄ

Käsittelen näitä kysymyksiä varsinkin omien töideni kautta, vaikka mukana on edelleen esimerkkejä myös muiden näytelmistä. En ole keksinyt lopullisia vastauksia kysymyksiini vaan mietin niitä edelleen.

MITÄ ALKUPARENTEESI KERTOON NÄYTELMÄSTÄ JA MIHIN SITÄ VOI KÄYTTÄÄ?

Näytelmän lait voi määritellä näytelmän alussa parenteesilla. Tarkoitan tässä alkuparenteeseilla näytelmän alussa sijaitsevia huomautuksia ja ohjeita sekä luetteloita, en esipuhetyyppisiä tekstejä. Koska alkuparenteesit ovat teoksen ensimmäistä tekstiä, niissä annetut rajoitukset, tiedot ja ohjeet voivat koskea koko näytelmää. Alkuparenteesilla on mahdollisuus asettaa näytelmälle tietty henkinen ja tyylillinen ilmapiiri ja kuitenkin se voi olla muodoltaan erilainen kuin muu osa näytelmästä, sitä ei tarvitse sitoa esimerkiksi dialogin rytmiin.

Näytelmän alussa oleva luettelo sen sisältämistä asioista, esimerkiksi tapahtumapaikoista, kohtauksista tai henkilöistä, ohjaa minua lukijana kiinnittämään huomiota lueteltujen asioiden lukumäärään, muuttuvuuteen ja laatuun, mutta ennen kaikkea siihen, mitkä asiat on valittu luetteloitaviksi. Jos mainitaan tapahtumapaikkoja, alan lukea näytelmää sen kautta, että oleellista siinä on paikan vaihtuminen, ja jos kerrotaan, paljonko aikaa kuluu eri kohtausten välillä, oletan ajan kulumisen olevan oleellista. Koska kaikkea ei voi listata alkuun, kirjoittajan valinta kertoo hänen logiikastaan ja siitä mitä hän pitää tärkeänä ja kenties siitä, millaiset vakiintuneet tavat tehdä parenteeseja hän on omaksunut.

Oletan, että alkuluettelo on kattava ja tarkka, sellainen jonka avulla voin hahmottaa kokonaisuuden jostakin asiasta. Henkilöluettelon jälkeen tiedän näytelmää lukiessani keitä kaikkia paikalle saapumattomia on vielä odotettavissa, ja tämä vaikuttaa huomattavasti lukukokemukseen. Tiedän ettei näytelmä voi loppua ennen kuin kaikki mainitut ovat tulleet paikalle ja hämmästyn, jos niin silti käy, tai jos paikalle tulee henkilö, jota ei ole alussa mainittu. Pidän tällaista huijauksena (mikä olisikin silloin tällöin paikallaan) tai virheenä. Esityksen

katsojalla ei sen sijaan ole suhdetta luetteloon, koska hän ei näe sitä.⁵⁴ Jos esityksessä ensin vain puhutaan jostakusta henkilöstä, katsoja voi pitää jopa keskeisenä kysymyksenä, saapuuko tämä paikalle, mutta näytelmän lukija ei voi arvuutella vastaavaa lukiessaan. (Esimerkiksi Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* tai *Godota odottaessa* -näytelmän henkilöluettelon jälkeen lukija tietää, että Godota on turha odottaa.) Luetteloita kirjoittaessa on siis tasapainoitettava sen välillä, miten antaa tarpeellinen informaatio, mutta olla paljastamatta alussa lukijalle liikaa tai ohjaamatta liikaa hänen tulkintaansa.

Hyvin yleinen näytelmän alussa on nimenomaan henkilöluettelo. Sen muka-naolo tietenkin helpottaa ääneenlukuja, mutta sen yleisyys kertoo myös, että henkilöt ovat monelle kirjoittajalle oleellinen elementti, kirjoittaja haluaa usein voida tutustuttaa lukijan mahdollisimman aikaisin nimenomaan henkilöihin ja auttaa erottamaan heidät toisistaan. Se, missä järjestyksessä henkilöt mainitaan, voi kertoa eri asioita: Järjestäminen roolien laajuuden tai muun suuruuden perusteella antaa vihjeen siitä, ketä seurata päähenkilönä tai pitää tärkeimpänä. Arvojärjestys ulkoisen aseman mukaan kertoo, että joko näytelmässä tai kirjoittajan maailmassa sillä on väliä. Esimerkiksi Cajanderin Shakespeare-suomennoksissa on kuten alkuteoksissakin mainittu ensin miesroolit ylhäisimmästä alhaisimpaan ja sitten naisroolit, nekin arvojärjestyksessä. Sisääntulojärjestys voi paljastaa näytelmän juonta. Ryhmiin jakaminen kertoo ketkä kuuluvat samaan perheeseen tai puolueeseen, ovat saman kaupungin asukkaita jne, ja mihin ryhmäjakoisiin henkilöiden välillä on tärkeää kiinnittää huomiota, sillä yksi tapa ryhmitellä sulkee toiset pois.

Händl Klausin (*VILLIT*) *Mies jolla on surulliset silmät* alkaa otsikoimattomalla henkilöluettelolla, joka kuvastaa näytelmän koko olemusta:

HEDY FLICK
EMIL FLICK
HANNO FLICK
WOLFGANG FLICK
GUNTER BLEIBACHISTA

(Klaus: (*VILLIT*) *Mies jolla on surulliset silmät*, suom. Wallgren, s. 84)

⁵⁴ Henkilöluettelo sisältyy toki usein käsiohjelmaan, mutta ei voi olettaa, että yleisö välttämättä lukee sitä varsinkaan ennen esitystä. Esityksen on sitä paitsi oltava ehjä kokonaisuus ilman käsiohjelmaakin, ellei esitykseen sisälly osaa, jossa yleisöä ohjeistetaan lukemaan käsiohjelma, ja annetaan sille aikaa.

Luettelo on niukka ja selittelemätön kuten muukin näytelmä. Dialogiin verrattuna luettelossa annetaan varmana tietona se, että Gunter todella on kotoisin Bleibachista. Näytelmässä hän väittää niin, mutta näytelmän todellisuus on laadultaan niin vainoharhainen ja jatkuvasti muuttuva, että hän saattaisi muistaa väärin tai valehdella. Samoin Flickit väittävät näytelmässä olevansa samaa perhettä, mutta se ei ole lainkaan varmaa, ja tässä suhteessa luettelo on osa samaa epävarmuutta, sillä Flickien sukulaisuussuhteita ei siinä eritellä; ehkä he vain sattuvat olemaan samannimisiä.

Otto Sandqvistin *Celesten kauniit elämät ja haaveet* on omistettu

rakkaudella

CELESTELLE

CONNORILLE

VANESSALLE

&

NATHANILLE

(Sandqvist: *Celesten kauniit elämät ja haaveet*, suom. Valkama)

eli kaikille näytelmän henkilöille. He tulevat samalla luetelluiksi ja määritellyiksi toisiinsa nähden niin hyvin kuin se on ylipäänsä mahdollista, sillä heidän keskinäiset sukulaisuus- ja seurustelusuhteensa vaihtuvat näytelmässä kaiken aikaa ja heitä yhdistää toisiinsa lähinnä jonkinlainen rakkaus ja kiintymys.

Kirjoittajana olen luetteloiden yhteydessä miettinyt eniten sitä, miten olla korostamatta henkilöitä näytelmän pääelementteinä silloin kun ne eivät ole sitä eli miten tarvittaessa häivyttää tai jättää pois henkilöluettelo aiheuttamatta hankaluutta lukijalle tai esityksen tekijöille. Näytelmässäni *Seuraava pilvi seuraava pilvi* yksittäiset henkilöt eivät ole tärkeimpiä elementtejä, joten luetteloin heidät vain näin:

- - Henkilöt: *Pilvenselkä, Myrskynnenä, Sadekorva, Lonkalonkka, Haloposki, Ilmasilmä, Tuulennapa, Ukkossormi, Raejalka, Röntäsääri, Sumukulma, Taivaankorva, Viimarinta, Poutaotsa, Valosilmä, Pilvenvarvas, Halokaula, Tihkunena, Sadejalka, Sumutukka, Poutamaha, Utukulma, Taivaanvarvas, Viimaposki, Salamasuu ja mahdollisesti muitakin.* (S)

Tällä halusin kuvata sitä, että henkilöitä on paljon, he ovat samantapaisia, yhdenvertaisia ja toisteisia eikä ole väliä menevätkö he sekaisin tai montako heitä on. Nimien järjestys on se, joka kuulosti minusta parhaalta. Luettelo kuitenkin pitää paikkansa, sillä kaikki mainitut henkilöt esiintyvät näytelmässä nimellään ja ”mahdollisesti muitakin” esiintyy sellaisten repliikkien puhujina, joita ei ole yksilöity.

Omissa teksteissäni olen useimmiten pyrkinyt mahdollisimman niukkoihin parenteeseihin koko näytelmän ajan. Helppoimpia tapoja saavuttaa tämä tuntuu olevan mainita alussa kaikki mikä suinkin mahdollista ja olla toistamatta sitä myöhemmin. En kuitenkaan haluaisi lastata näytelmän alkuparenteesia sellaiseksi, että se on liian raskas ottaa vastaan. Jos näytelmän alussa on määriteltä hyvin monta koko näytelmää koskevaa olosuhdetta, koen että minulta vaaditaan lukijana paljon niiden kaikkien hahmottamisessa ja muistamisessa. Jos taas näytelmä alkaa paikallaanpysyvää alkutilannetta kuvaavalla kohtuuttoman pitkällä parenteesilla, tylsistyn. Ihanteenani kirjoittaessa olisi kiinnittää alkuparenteesissa huomiota korkeintaan muutama asiaan ja esittää ne sekä lyhyesti että helposti. Raskas alkuparenteesi on minusta silti pienempi paha kuin parenteesien aiheuttama kömpelyys ja ylimääräisen materiaalin vaikutelma näytelmässä pitkin matkaa.

Haasteellisin asia hahmotella alkuparenteesissa on tähän mennessä ollut minulle sen selittäminen, miten repliikit jaetaan puhujille näytelmässä *Seuraava pilvi seuraava pilvi*. Asia on välttämättä selvitettävä lukijalle alussa. Näytelmässä henkilöiden perusyksikkö on joukko, yksilöitä on epämääräinen määrä. Välillä henkilöt puhuvat kuorona, jopa kaikki yhtä aikaa, välillä on joukon repliikkejä, lisäksi erillisiä puhujia, joiden henkilöllisyydellä on joskus väliä, yleensä ei. Tämän esilletuominen vaati kolme erilaista nimeä jotka ilmoittavat puhujan (JOUKKO, KAIKKI YHDESSÄ ja MUUT), yksilöiden nimiä ja satunnaisten toistuvien joukkoon kuuluvien puhujien merkitsemisen asteriskeilla, ja jouduin kirjoittamaan verraten monimutkaisen kappaleen alkuparenteesiin:

- - Näytelmän voi esittää kuinka monta näyttelijää tahansa, kuitenkin vähintään niin monta, että he voivat muodostaa joukon. Kun puhujana on JOUKKO, repliikki jaetaan niin että yksi tai korkeintaan muutama henkilö puhuu yhtä aikaa, ja puhuja voi vaihtua esimerkiksi aina rivin vaihtuessa. Puhujat voivat olla keitä tahansa joukosta. Jos tietyt rivit yhden repliikin sisällä on tarkoitettu saman henkilön sanottaviksi, ne on merkitty *-merkeillä. Välillä joukosta erottuu nimettyjä yksilöitä, joilla on omat repliikit. Tällaisissa tilanteissa MUUT edustavat loppua joukosta ja heidän repliikkinsä voi jakaa riveittäin samaan tapaan kuin JOUKON repliikit. Muutaman kerran läsnäolijat puhuvat KAIKKI YHDESSÄ eli jokainen on äänessä. - - (S)

Parenteesin ansiosta toivottavasti kuitenkin korostuu joukon ja yksilöiden epämääräinen vaihtelu, mikä on oleellista näytelmässä. Tässä esimerkki asteriskien käytöstä näytelmässä:

JOUKKO

Tästä alkaa tulla tapa.

Meitä ei jää jäljelle yhtään.

Neljä.

Sata.

Kahdeksantoista.

* Ei enää koskaan olla yhtä ja samaa.

** Kai sen voi niinkin ajatella.

* Tapellaanko?

** Jos se helpottaa.

* Antaa olla. (S)

Joukon repliikin ensimmäiset rivit voi siis sanoa kuka tahansa näytelmän henkilöistä, vaikkapa eri henkilö joka rivin tai sama kaikki. Kaikki *-merkillä alkavat rivit sanoo sama henkilö, kuka tahansa, ja hän voi myös olla puhunut jo aiemmin repliikissä. Kuka tahansa paitsi hän sanoo **-merkillä alkavat rivit. Ymmärrän itse asian vaivattomammin tästä esimerkistä ja selityksestä kuin parenteesistani, mutta en olisi voinut ottaa otetta näytelmän myöhemmästä vaiheesta mukaan alkuparenteesiin, koska se muuttuisi siinä koko näytelmän lukuohjeksi.⁵⁵

⁵⁵ Olen muutenkin käyttänyt erikoismerkkejä alkuparenteesissa silloin, kun merkitsemistapa olisi mennyt hyvin monimutkaiseksi ilman niitä tai jokin asia toistuu näytelmässä niin usein, ettei tunnu järkevältä toistaa yhä uudelleen samaa parenteesia. Kaikenlaiset näytelmäkohtaisesti kehitellyt merkintätavat tuntuvat toisaalta minusta hyvältä asialta, osoitukselta siitä, että tekstille on kehittynyt oma maailmansa,

Alkuparenteesia ei tarvita, jos näytelmän olosuhteet ovat yksinkertaiset, selitettävissä pitkin matkaa. Lukijana olen ehkä kuitenkin niin tottunut saamaan aluksi tietooni jotain siitä, mitä näytelmässä on odotettavissa, että vaihtelevia olosuhteita sisältävät polveilevat näytelmät ilman alkuparenteeseja hämmennävät minua. *Faust* on ollut minulle tässä mielessä voimakkain lukukokemus. Näytelmässä ei ole missään kohtaa tietoa siitä, mitä paikkoja, aikoja, rakenteellisia osia, henkilöitä tai muita elementtejä se sisältää. Tapahtumapaikkoja on kuitenkin nelisenkymmentä, vuorokaudenaikoja usein määreinä paikkojen rinnalla tai tilalla, henkilöitä mykistävä määrä, kohtausten sisällä alakohtauksia tai äkkinäisiä paikanvaihtoja ja kohtaushierarkia ja kohtausten otsikoiden logiikka epäselvä. Mukana on esimerkiksi tällaisia kohtausten tai alakohtausten otsikoita:

(numerot otsikoiden perässä viittaavat lähdeteosten sivunumeroihin)

ILTA.
MARGAREETAN
pienessä kammiossa. 136

VALPURINYÖ.
Harzin vuoristo.
Schierken ja Elendin seutu. 202

(Goethe: *Faust. Murhenäytelmän ensimmäinen osa*, suom. Juva)

KLASSILLINEN VALPURINYÖ.
FARSALOKSEN KEDOT. PIMEÄ. 113

AIGEIAN MEREN KALLIOPOUKAMIA.
Kuu keskitaivaalla pysyen. 160

PIMEÄ YÖ. 305

SYDÄNYÖ. 308

(Goethe: *Faust. Murhenäytelmän toinen osa*, suom. Manninen)

mutta samalla ajattelen aina väistänkö jotain, enkö ajattele loppuun saakka miten asiat voisi sanoa vaikiintuneilla tavoilla. Toisten näytelmissä erikoismerkit tuntuvat aina oikeutetulta asialta.

Otsikoiden alla annetaan hyvin vaihtelevasti informaatiota kohtauksista ja vain toisinaan mainitaan henkilöiden sisääntulot ja poistumiset. Siksi henkilöt usein ikään kuin tulevat oleviksi vasta ensimmäisen repliikkinsa myötä (jos heillä on sellainen; osa henkilöistä mainitaan vain parenteesissa esimerkiksi puheen kohteena). Ei voi tietää, kuinka pitkäksi aikaa henkilöt jäävät paikalle. Näytelmä on kuin vapaata huutelua avaruudessa: kun joku sanoo repliikin, ei voi tietää kuka sitä on kuulemassa.

Näytelmässäni *Miten kävi ja terveisiä* päädyin jättämään alusta pois luetellon paikoista ja henkilöistä, koska näytelmälle on tarkoituksenmukaista, että asioita vaikuttaisi ilmestyvän näyttämölle melko kevyin perustein. Lähes joka kohtauksessa on eri paikka tai muu olosuhde ja nämä mainitaan kohtausten alussa, ja henkilöt sitä mukaa kun he tulevat sisään. Mielestäni näytelmä vaikuttaa vain tekstimassaa tarkastelemalla toivomallani tavalla keveältä.

MIKÄ ON TARPEELLISTA PARENTEESIA?

Parenteesit, jotka vaikuttavat liian pitkiltä tai yksityiskohtaisilta, saavat minut usein lukiessani tuntemaan, että näytelmä on jäänyt kesken. Sama tapahtuu, jos en ymmärrä mitä tekemistä parenteeseilla on repliikkien kanssa. Tähän käsitykseen vaikuttaa se, mitä olen kuullut joidenkin kertovan kirjoitustavastaan: he lisäävät tekstin työversioihin parenteeseja muistiinpanoiksi, jotka voi poistaa sitten kun kaikki oleellinen asia on saatu repliikkeihin. Tämän kirjoitustavan tuntemisesta johtunee joidenkin teatterintekijöiden oletus siitä, että *kaikki* näytelmien parenteesit olisivat kirjailijan muistiinpanoja, joista muiden ei tarvitse välittää. Ehkä kirjoittajan olisikin tarpeen kertoa joka näytelmän alussa, ovatko juuri sen näytelmän parenteesit yhtä tärkeitä kuin muukin teksti vai onko niihin tarkoitus suhtautua vain suuntaviivoina tai lisähuomioina.

Kun yrittää arvioida parenteesien tarpeellisuutta jossakin näytelmässä, saataisi olla tarkoituksenmukaista pitää mielessä näytelmän kirjoitusajan tapa vastaanottaa tekstiä. Balme pitää parenteesien käytön runsauden ääripäänä 1800-luvun lopun realismia, esimerkiksi ”Henrik Ibsen tunnetaan siitä, että hän kuvasi yksityiskohtaisesti henkilöidensä asuttamia huoneita aina seinille sijoitettuja kuvia ja huonekalujen sijoittumista myöten”⁵⁶. Balme korostaa, etteivät ajan runsaat parenteesit liittyneet haluun määrittää esityksiä tekstillä

⁵⁶ Balme 2015, s. 169

vaan siihen, että ”näytelmäteksti mukautui yhä enemmän lukijan tarpeisiin”, ja kun ”näytelmät alkoivat kuvata henkilöiden ulkomuotoa ja mielialaa täsmällisin yksityiskohdin” se tapahtui ”uusien lukutottumusten soveltamiseksi ja aikaisempien tarkkojen eepin ja draamallisen lajin välisten erojen poistamiseksi.”⁵⁷ Tässä valossa voin yrittää ymmärtää aikansa tuotteena esimerkiksi 1863 julkaistun *Reviisorin* alussa olevia näyttelijöille suunnattuja ohjeita:

(numerot esimerkkien jälkeen viittaavat lähde-tekstin sivunumeroihin)

-- *Siiirtyy pelosta iloon, matelevuudesta kopeuteen, verraten jyrkästi, kuten yleensä raakasieluiset luonteet.* -- 4

-- *Osan esittäjän kasvoilla tulee olla koko ajan tärkeä ilme.* -- 5

-- *hänen äänensä on melkein aina tasainen, hänen keskustellessaan herransa kanssa se saa tylyn, kulmikkaan, ja hiukan raakankin sävyn* -- 5

-- *Muut osat eivät kaipaa erikoisia esittelyjä, niiden esikuvia on melkein aina nähtävissä.* -- 6

(Gogol: *Reviisori*)

Nämä parenteesit lienevät kuvailuja siitä, millainen mielikuva kirjoittajalla henkilöistä on eivätkä kirjaimellinen ohje siitä, miten henkilöt on luettava ja esitettävä. En kuitenkaan, kuten olen jo maininnut, täysin käsitä enkä hyväksy tällaista tapaa kirjoittaa näytelmää, koska minusta ei ole mieltä kirjoittaa parenteseja, jotka olisi mahdollista näyttämöllistä kirjaimellisesti, mutta joita ei ole tarkoitettu käytettäväksi niin. Ja sen lisäksi että ylläolevat ohjeet tuntuvat kovin rajoittavilta, vierastan sitä, miten Gogol olettaa lukijan ilman muuta jakavan hänen yleistyksensä. Pidän ohjeita niistä saatavaa huvia lukuun ottamatta käyttökelvottomina sekä lukijan että esiintyjän kannalta, koska en usko tavanneeni kuvattun kaltaisia henkilöitä muualla kuin kyseisissä parenteseissa, ja silti minun pitäisi niiden avulla löytää henkilöiden esikuvia omasta arjestaan ja ymmärtää sellaisia ilmauksia kuin ”yleensä raakasieluiset luonteet”.

Koska ennako-oletukseni on, että kaikki näytelmässä on merkityksellistä, tunnen itseni avuttomaksi, jos alkaa vaikuttaa siltä, ettei kaikki teksti olekaan

tärkeää. Usein tämä koskee parenteeseja. Tuntuu siltä kuin minun pitäisi osata päätellä jostain salaviehjeestä, että osa tekstistä on olennaisempaa kuin muu, ja vielä osata erottaa tärkeä epäolennaisesta. Esimerkiksi Tennessee Williamsin parenteesit saavat minut lähes epätoivoiseksi. Pitkät, kuvailevat alkuparenteesit pystyn vielä lukemaan rauhassa (riippumatta siitä, mitä saan niistä irti), sillä samaan aikaan niiden kanssa ei tarvitse kiinnittää huomiota muuhun. Kohtausten keskellä sijaitsevat parenteesit sen sijaan ovat vaikeita vastaanottaa, sillä yhtä aikaa niiden kanssa on aina käynnissä tilanne, jonka tärkein sisältö tuntuu olevan etäällä parenteeseista, ja molempia pitäisi pystyä seuraamaan. Repliikit ja parenteesit tuntuvat kertovan erillisen tarinan enkä ymmärrä parenteesien välittämää tarinaa. Esimerkiksi *Viettelyksen vaunun* ensimmäisen tilanteen lähdettyä käyntiin pysähdytään kuvailemaan, että asunnon peili on

(- - ”kiinnitetty taka-alalla, jääkaapin ja leposohvan välissä pitkin olohuoneen taka-seinää sijaitsevan matalan kaapin oven sisäpintaan” - -)

(Williams: *Viettelyksen vaunu*, suom. Auterinen ja Konsala, s. 2)

Minulla kestää hetki käsittää edes mitä tämä tarkoittaa, saati että osaisin hahmottaa sen yhteyttä muuhun tai painaa sen mieleeni, ja sillä aikaa käynnissä oleva ihmisten välinen tilanne hajoaa mielestäni. Ihmisten liikkeitä ja tekemisiä esineiden kanssa Williams kuvailee jopa konemaisen yksityiskohtaisesti:

(numerot esimerkkien jälkeen viittaavat lähdeteoksen sivunumeroihin)

(Stella siirtyy niin, että joutuu kierreportaiden oikealle puolelle, kasvot oikealle suunnattuna, ja nojaa portaiden kaiteeseen.) 29

(Nousee, menee vasemmalle, heittää kirjoittamansa paperin paperikoriin, joka on pukeutumispöydän takana, viskaa kynän pukeutumispöydälle.) 60

(Nojatuolin takana Eunicen tullessa huoneeseen ja kiertäessä hänet mennäkseen oikeassa etunurkassa olevan jakkaran luo.) 124

(Menee L:n muotoisen penkin luo.) 120

(Williams: *Viettelyksen vaunu*)

Williamsin näytelmät muodostuvat päässäni liikkuvien esineiden ja ihmisten kartaksi aivan kuin lukemistapahtuma olisi peli, jossa kuuluu yrittää hahmottaa, miten jokainen objekti sijaitsee milläkin hetkellä suhteessa toisiin objekteihin, esimerkiksi mitä huonekaluja henkilön tarvitsee väistää jos hän liikkuu tiettyyn ilmansuuntaan. Ja turhaudun, koska ymmärrän ettei niin monimutkaisia kuvia ole tarkoitus pitää mielessä. Miksi ne sitten on luotu? Nämä kaikki ovat tietenkin vain lukijan ja esityksen tekijöiden ongelmia, sillä esityksen yleisö näkee näyttämökuvan koko ajan ja voi valita, mihin yksityiskohtaan kiinnittää huomionsa.

Omista tähänastisista parenteseistani tarpeettomimpia ovat mielestäni olleet ohjeet siitä, kenelle jokin repliikki suunnataan. Niiden tarpeellisuutta on minusta poikkeuksellisen vaikea arvioida. Tuntuu että niitä tarvitaan usein tekstin selventämiseksi muttei välttämättä näyttämöllä toteutettaviksi; tämä on kuitenkin ristiriidassa sen kanssa, että haluan yleensä parenteesini vietävän näyttämölle sinällään. Näytelmässä *Miten kävi ja terveisiä* yritin ratkaista asiaa jonkinlaisella kompromissilla, jonka ilmaisen alkuparenteesissa näin:

Parenteesit on tarkoitettu näyttämöllä noudatettaviksi, paitsi *asteriskien väliin* merkityt, jotka vain ilmaisevat, kenelle jokin tekstin kohta voidaan esimerkiksi sanoa ja siten selventävät repliikkejä. (M)

Periaate on kenties selkeä, mutta näytelmään jäi perustelemattomia parenteseja kumpaakin lajia.

Joskus koen tarpeelliseksi kirjoittaa parenteesin näytelmään toistona ja korostuksena, vaikka asia tulisi tavallaan selväksi jo ilman sitäkin. Tässä *Kaikkivoisivat*-näytelmän kohdassa

SALAMAHATTU

Ylhäällä ei oo paljoo ollenkaan pilviä. Sinne näkee helposti. Tähdet näkyvät.

Tähdet näkyvät.

RAEJALKA

Ei kai Myrsky lennä liian korkeelle? (K)

halusin korostaa, että Salamahattu puhuu totta, että hän todella näkee tähdet sanoessaan sen, sillä ne eivät näy näytelmässä koko aikaa. Tähtien mainitsemisen parenteesissa saa aikaan myös sen, että esityksessä on ratkaistava jotenkin näkyvaikutelman välittäminen katsojalle. Lisäksi tähtien näkyminen muodostaa repliikkien väliin tauon, vaikka sitä ei kutsutakaan sillä nimellä, ja korvaa siis parenteesin ”tauko”, ”hiljaisuus” tms., jonka muuten olisin halunnut tähän.

Näytelmän *Seuraava pilvi seuraava pilvi* loppupuolella yksi henkilöistä muuttuu ihmiseksi, mitä kukaan joukosta ei ole aiemmin ollut, ja kuolee. Aiemmin henkilöille on ollut helppoa herätä henkiin, jos ovat kuolleet, mutta ihmiselle se on tietenkin mahdotonta. Muista henkilöistä koostuva joukko yrittää herättää ihmiseksi muuttunutta henkiin, muttei onnistu:

JOUKKO

Valosilmä hei, herää!

Yrittää herättää Valosilmää, ei onnistu. Ei onnistu.

Kuolleista nyt herättää lähes pelkällä hunajalla. Minä olen aina herännyt sillä.

Yritä itse.

Yrittää herättää Valosilmää, ei onnistu. Ei onnistu. Yritä sinä.

Ihmiset eivät näköjään herää kovin helposti.

Yrittää herättää Valosilmää, ei onnistu. Ei kannata. En tiennyt että noin voi käydä.

Tuollaisia ne ovat. Aina jotakin sattuu. (S)

Halusin mainita parenteesissa, että henkilöt todella yrittävät herättämistä eivätkä silti onnistu. Ilman parenteesia henkilöt voisivat puhua tyhjääkin, kohtausten sävy voisi olla useammanlainen, mutta halusin rajata tämän tulkinnan pois; minusta olisi kammottavaa, jos he eivät tosissaan yrittäisi herättää henkiin kuollutta toveriaan.

Sama dialogi voi joskus toimia parenteesien kanssa tai ilman. Shakespeare on jonkinlainen arkkityyppi kirjailijasta, joka käyttää kohtausten sisällä vain välttämättöimpiä henkilöiden saapumisia, poistumisia ja olotilan muutoksia koskevia näyttämöohjeita (kuten ”tulee”, ”menee” ja ”kuolee”). Näyttämöohjeita on saman näytelmän editioissa eri määriä ja suomennettaessa lienee siten valintakysymys, mitä parenteesia ottaa mukaan. Dialogi viittaa usein samaan asiaan, jota näyttämöohjeet ilmentävät, mutta vain epäsuorasti, joten riippuu

sekä dialogin suomennoksesta että parenteesien mukanaolosta, miten jotkin tilanteet voi ymmärtää. Esimerkiksi tästä *Romeon ja Julian* tilanteesta, jossa Romeo ja munkki Lorenzo ovat munkin kammiossa ja Julia tulee sinne

JULIA. Hyv' iltaa, hurskas isä!

LORENZO. Tyttäreni,
molempain puolesta sua sulhos kiittää.

JULIA. Hän saman saa, tai liian suur' on kiitos.

(Shakespeare: *Romeo ja Julia*, suom. Jylhä, s. 107)

en osaa lukea, mikä Romeon ja Julian ”kiitos” on. Se voi olla mikä tahansa ele, myös epäkonkreettinen, tai vain tyhjää puhetta, dialogin ei tarvitse viitata näyttämötapahtumiin. Romeo ei välttämättä esiinny toimijana ja Juliakin ehkä vain puhuu. Yrjö Jylhää ennen myös Paavo Cajander on jättänyt tilanteen parenteesit kääntämättä. Sen sijaan Marja-Leena Mikkola ja tässä Lauri Sipari ottavat ne mukaan:

Julia: Hyvää päivää, hengellinen isä.

veli Lorenzo: Romeo vastaa molempien puolesta.

(*Romeo suutelee Juliaa*)

Julia: En tahdo jäädä vastausta velkaa.

(*Julia suutelee Romeota*)

(Shakespeare: *Romeo ja Julia*, suom. Sipari, s. 74)

KUINKA KIRJOITTA YLEISÖSUHDE PARENTEESIIN?

Näytelmän *INKL.* / *EKSKL.* ensimmäinen tilanne alkaa näin:

Pimeään tottuminen vie aikansa. Alussa silmä on shokissa. Se yrittää järkeillä äkillisen valon loppumisen tihentymispistettä ja muodostaa siitä jonkun käsityksen: se upottaa pimeyttä itseensä niin, että ei pysty hetkeen aistimaan mitään muuta kuin pelkkää äkillistä loppumisen tunnetta. Vähitellen se antautuu. Mukautuu sävyttömään mustaan ja silmän solut järjestyvät uudelleen, näkemään joitakin epämääräisiä hahmoja. Silmä tajuaa tilan. - - Alkaa aistia paikkaa. - -

(Helminen: *INKL.* / *EKSKL.* s.11)

Näytelmän alussa on selvästi juuri tullut pimeä ja jokin silmä on nyt pimeässä paikassa. (Ensimmäinen virke kuvaa jonkun nimeämättömän tottumista pimeään, mutta toisessa puhutaan jo silmästä, jonka on totuttava.) Ei mainita kenen silmästä on kyse, mutta ei tunnu olevan muita vaihtoehtoja kuin lukija eli katsoja. Kyseessä voi tavallaan olla myös näytelmän henkilö, mutta siinä tapauksessa yleisö seuraa tapahtumia hänen näkökulmastaan. Myös lukija asetetaan parenteesilla saman tien esityksen yleisöksi, sillä pimeässä ei voi lukea tekstiä, lukija ei voi pysytellä vain siinä. Lisäksi parenteesi määrittelee paljon sitä mitä vastaanottajan silmälle tapahtuu, ja vaikka lähes kaikki kokisivat vastaavassa tilanteessa suunnilleen saman fyysisen reaktion, tuntuu melkein tunkeilevalta se, miten parenteesi heti määrää, että katsojan silmä ”on shokissa”, ”yrittää järkeillä”, ”antautuu”, ”tajuaa tilan”.

Kohta valo alkaa lisääntyä niin että hämärässä voi erottaa hahmoja, ja tilanteeseen tuodaan mukaan muita ihmisiä, esityksen muu yleisö tai sitten ihmisiä yleensä:

- - Ehkä joku katsookin tarkkaavaisesti. Ehkä joku luulee näkevänsä jotain aivan erityistä, ehkä joku toinen jotain pitkästyttävää. - -

(Helminen: *INKL.* / *EKSKL.* s.12)

ja viimein aletaan puhua myös ”meistä”, siis tekstiä lukevasta katsojasta ja muista katsojista, tai ”meistä ihmisistä” yleensä:

- - Kuva hahmottuu niin hitaasti, että joutuu epäilemään, nouseeko valo vai onko se vain silmän omaa keksintöä. Onko se valon syttymisen toiveen synnyttämä harha, jonka silmät valehtelevat aivoillemme. - -

(Helminen: *INKL. / ESKL. s.12*)

Tällainen vähitellen tarkentuva ja näin lähelle katsojaa tunkeutuva parenteesi on poikkeus lukemissani yleisösuhteissa, yleensä ne ovat yksinkertaisempia.

Ensimmäisissä näytelmissäni *Läntti* ja *Kaikkivoisivat* en ottanut teatteriesityksen yleisöä huomioon mitenkään. En osannut ajatella esitystilannetta tai sitä, miten yleisö siinä olisi läsnä. Opetuksessa tätä ei katsottu ongelmaksi vaan oltiin sitä mieltä, että ohjaaja on joka tapauksessa vastuussa yleisösuhteesta, varsinkin jos kirjailija ei ota siihen kantaa. Kenties pyrin ensimmäisissä näytelmissäni siihen, että lukijalla ja katsojalla olisi mahdollisuus uppoutua tarinaan itsensä unohtaen, ja pelkäsin yleisön läsnäolon rikkovan fiktion, jos käyttäisin sellaisia vieraannuttavia keinoja kuin henkilö puhumassa suoraan yleisölle. Arvelin myös yleisön määrittämisen rajoittavan esityksen tekijöiden työtä. Pelkäsin, että näytelmän suuntaaminen yleisölle, jo pelkkä yleisön mainitseminen parenteesissa, ankkuroisi näytelmän vain teatteriin ja sysäisi lukijan toisarvoiseen asemaan näytelmän vastaanottajana. Lisäksi ajattelin, että yleisön ottaminen näkyväksi osaksi näytelmää tekisi yleisöstä henkilön, enkä voisi käyttää yleisöä henkilönä, koska en voi tietää sen reaktioita; minusta olisi ollut röyhkeää yleistystä kirjoittaa yleisön puolesta, miten se muka esityksessä käyttäytyy.

Olin tietenkin nähnyt yleisölle suunnattua puhetta näyttämöllä, mutta silloin kun sitä saattoi verrata näytelmätekstiin, huomasin puheen yleisölle olevan usein ohjaajan ratkaisu, ei jo tekstissä oleva ohje. Lukemistani näytelmistä tuttua oli tämäntapainen puheen suuntaaminen:

TOLARI (*itseksseen*). Sittenkin se oli unta. (*Pyyhkii kirjaa.*) Anna anteeksi, katkismus. (*Maijalle.*) Kyllä minä taas paikkaan Maijan kengät rakkauden tähden.

(Pakkala: *Tukkijoella*, s. 77)

Tolari puhuu siis kirjalle ja Maijalle, mutta ensin itselleen. Tällä hetkellä minusta tuntuu, että tämäntyyppinen ”itseksseen”, ”syrjään” tai ”erikseen” puhuminen on esityksissä useimmiten yleisölle puhumista, sillä yleisö on valmiiksi paikalla kuuntelemassa ja siten puheen luonteva vastaanottaja. (Tietenkin aidosti yleisöstä piittaamattomia monologejaikin varmasti tehdään näyttämöllä.) Vielä *Länttiä* kirjoittaessani kuitenkin ajattelin olevan aivan tavallista, että näytelmän henkilö todella puhuu itseksseen muista välittämättä, että yleisöä ei ole hänelle olemassa, ja samalla tavalla tulkitsin Tolarin itseksseen puhumisen tapaiset kohdat muiden näytelmissä. Kirjoitinkin *Länttiin* yhdessä kohtauksessa esiintyvän Murtovarkaan, joka ei ota kontaktia muihin henkilöihin, ja toiset eivät saa kontaktia häneen, vaikka yrittävät. Kohtauksessa kaksi maalaria, Humi ja Romma, maalaavat taloa, kun

MURTOVARAS lähestyy taloa, Romma pudottaa vahingossa maalia hänen päälleen

HUMI

Tiputit maalia. *Murtovarkaalle* Hoi!

MURTOVARAS

itseksseen Oho, lintu kakkasi. Oranssia. En halua tietää mitä se on syönyt.

HUMI

Murtovarkaalle Olemme pahoillamme! - Ei tuo kyllä sen vaatteita enää pahenna.

MURTOVARAS

itseksseen Vielä pesulalasku. Ei näissä voi nyt keikkaa tehdä eikä ole muuta laadukasta. - - (L)

Parenteesit *itseksseen* ovat minulle tarpeen jokaisen Murtovarkaan repliikin yhteydessä, jotta olisi täysin selvää, että hän puhuu itselleen eivätkä repliikit ole esimerkiksi Rommalle ja Humille suunnattua ironiaa. Aina kun *Läntissä* puhutaan, paikalla on puhujan lisäksi vähintään yksi henkilö. En ota kantaa siihen,

kuulevatko maalarit Murtovarkaan puhetta enkä muissakaan vastaavissa tilanteissa ole ratkaissut asiaa vaan jättänyt sen auki. Kaikella tällä kiersin kirjoittaessani yleisöön liittyvät ajatukselliset ongelmat.

Kaikkivoisivat-näytelmässä on sitä vastoin kohta, jossa henkilö puhuu yksin, vieläpä pitkästi. En halunnut suunnata puhetta yleisölle, mutta arvelin näytelmän kestävän yhden itsekseenpuhumiskohtauksen. Monologissa Sadekorva valmistautuu kohtaamaan ihmisiä ensi kertaa elämässään ja valmistautuu kohtaamiseen kuvittelemalla sen jo etukäteen. Hän kuvittelee itselleen puhekumppaneita, mikä liudentaa yleisösuhteongelmaa, hän ei tavallaan olekaan yksin:

SADEKORVA

- - Ehkä ne puhuu oudosti. Mutta kyllähän minä puhun ja ymmärrän kaikkia kieliä.
 ”Hauska nähdä. Miten sujuu elämä?” Vähän tunkeilevaa, minähän oon ensin vieras.
 ”Mitä kuuluu? Voinko auttaa?” Ei kun: ”Sopiiko teille jos teen jotakin?” Ei mun tarvi kysellä - - (K)

Muissa tähänastisissa näytelmissäni olen pyrkinyt luomaan tilanteen myös tai jopa ennen kaikkea yleisön ja henkilön välille. *Vieraiden maisema* perustuu yleisösuhteelle ja tilasuhteelle. Näytelmässä on hyvin vähän parenteseja, lähinnä ilmoitetaan se, kenelle puhe on suunnattu, ja tämä tehdään, koska sillä on merkitystä yleisösuhteen kannalta. Näytelmä alkaa paikan määreellä ja jatkuu näin:

- - *LUKIJJA lukee kirjaa, ei kiinnitä huomiota yleisöön. KATSELIJA panee merkille tilan ja yleisön. Hän kokee, että tilassa tuulee. Aistii tuulta, sen voimaa, sen mukanaan tuomia hajuja ym. Ottaa kontaktin yleisöön.*

KATSELIJA

(Yleisölle) Tervetuloo – *(mieltii, päättää)* matkailijat. Ootte kaukana kotoonne mutta mikäs siinä. Istukaa vaan siinä aidalla, siinä on sammalta päällä. *(Vähitellen myös itselleen ja Lukijalle)* Tää on meidän talo. - - (V)

Näytelmässä määritellään siis ensin yleisön (ja tilan) kautta näytelmän molemmat henkilöt, ja sitten alkaa yleisön puhuttelu. Huomasin *Vieraiden maisema* kirjoittaessani, että kun en varonut suuntaamasta repliikkejä yleisölle, oli hel-

pompi kirjoittaa monologia kuin ennen. En ehkä ollut uskonut, että kovin pitkän repliikin yleisö voisi todella olla toinen henkilö. Oli ehkä tuntunut siltä, että pitkän monologin vastaanottajan on pakko olla esityksen yleisö (ja mahdollisesti sen lisäksi henkilö itse tai joku toinen henkilö), ja tällä hetkellä ajattelen edelleen niin.

Kun en enää ole arastellut ajatella yleisöä kollektiivisena henkilönä näytelmässä ja esityksessä, olen maininnut sen ja kuvaillut sen rooliakin kahden näytelmän henkilöluettelossa:

YLEISÖ, osittain omia itsejään ja samalla odottajia odotushuoneessa. (H)

-- Yleisö, joka katsoo. -- (KL)

Haluaisin säilyttää rikkumattomana sen leikin, että yleisö ja esiintyjät tai henkilöt muka toimivat yhteisymmärryksessä ja esityksen hetkellä, että esitys ei ole jotain etukäteen päätettyä, mitä yleisölle tarjoillaan. Tietenkin esitys tavallaan syntyy hetkessä, sehän on esitysten tekemisen idea, mutta kirjoitetussa näytelmässä vaihtoehtoja esityksen etenemisen tavoille on kuitenkin rajallisesti. Siksi yritän ottaa huomioon kirjoittaessani yleisön todennäköiset reaktiot ainakin yksinkertaisimmilla tasoilla, esimerkiksi sen, että yleisö saattaa vastata johonkin kysymykseen tai pysyä hiljaa. Tämä tuottaa joskus hieman monimutkaisia parenteseja, mutta olen kokenut tarvitsevani ne selvyiden vuoksi. Nämä esimerkit ovat näytelmiäni kohdista, joissa henkilö puhuu joko koko yleisölle tai jollekulle siellä:

-- Nyt ohjelmassamme: teloitus. Tulimme hoitamaan sen tähän teatterisaliin teidän eteenne, koska, jotta se toteutuisi lainvoimaisena, vähintään (sanoo yleisön määrän vähintään) ihmisen pitää olla läsnä. -- (M)

(ylimaallinen manipulaattori muuttaa päähenkilön äänen, joko konkreettisesti niin että yleisökin huomaa muutoksen, tai päähenkilön mielessä niin että yleisö huomaa hänen asenteensa muutoksen) (KL)

-- Mää en tiedä taikasanoja, tiedättekö te yhtään? (jos yleisöltä tulee ehdotuksia, voi kokeilla niitä, mutta ne eivät avaa ovea. kommentoi esim. ”Ei toiminu, harmi.”) -- (H)

-- Mikä sun nimi on? (*kyselee kunnes joku sanoo nimensä*) Joo, sen mun kaverin nimi oli kans X. -- (H)

-- Mää tarvisin matkaseuraa, voisitko sää lähtee mun kanssa? Ei mua tartte pelätä, en mää oo oikeesti tällanen. (*jos hlö ehdottomasti kieltää, menee jonkun toisen luo jne. kunnes joku ei pane vastaan*) -- (H)

Olen siis lähinnä puhuttanut yleisöä näytelmissä, ja paljon hankalampaa olisi-kin ohjata parenteesilla yleisön muita tekemistä. Kahdessa viimeisessä esimerkissä *Hymylästä* olen rohjennut olettaa, että lopulta löytyy joku, joka sanoo nimensä ja suostuu lähtemään kyseiset repliikit puhuvan Felix Ilari Karilaisen, Fikin, matkaseuraksi. *Hymylän* kantaesitykseen ohjaaja Antti Haikkala ja Fikin esittäjä Henri Tuominen sopivat sellaisen lisäyksen, että jos kukaan ei suostu ja tilanne uhkaa venyä pitkäksi, Fik sanoo lopulta jollekulle ”Sää lähdet mun kanssa.”

PARENTEESILLA RAJOITTAMISESTA

Näytelmiä lukiessa vain harva parenteesi saa minut tuntemaan, etten saa kaikkea tarpeellista tietoa tai että jotain puuttuu. Paljon useammin koen, että parenteesi rajoittaa liikaa ajatuksiani. Tämä tosin liittyyne siihen, että olemassa olevaa on aina helpompi arvostella kuin sellaista, mikä puuttuu ja mitä ei siis ole nähnyt. Niinpä ne parenteesit, joiden koen kertovan liian vähän, sisältävät yleensä sen auki sanomisen, että jokin asia jätetään niissä määrittelemättä. Esimerkiksi *Faustissa* taikojaan tekevä noita-akka

tekee kummallisia eleitä, vetäen piirin, mihin asettaa oudonnäköisiä esineitä. --

(Goethe: *Faust. Murhenäytelmän ensimmäinen osa*, s. 126)

Olisin vakuuttuneempi, jos hän vain vetäisi piirin ja asettaisi siihen esineitä; nyt tuntuu siltä kuin kirjoittaja ei olisi päättänyt mitä noita oikeastaan tekee. Ehkä tällainen parenteesi olisi ilmaisuvoimaisempi osana näytelmää, jossa kaikki on yleensä ”tavallista” ja ”normaalia”, ilman että näitäkään sanoja määritellään sen tarkemmin, ja sitten noita alkaisi tehdä taikoja.

Sekä luku- että esityksentekokokemusten perusteella haluan itse kirjoittaa parenteseja, jotka eivät tarpeettomasti rajoita lukijan mielikuvitusta tai näyttämöä. Tarpeellista rajoittamista on se, minkä avulla varmistan, että kaikki tärkeä välittyy vastaanottajille. Tässä tuntuu kuitenkin piilevän ansa. Ensinnäkään en välttämättä ymmärrä, mikä kaikki tulee esille ilman että sitä tarvitsee erikseen sanoa parenteesissa ja mitä on korostettava, ja toiseksi en osaa kuitenkaan kuvitella täysin fyysisen enkä lukijan pään sisällä olevan näyttämön mahdollisuuksia. Jos yritän ennen kaikkea olla kirjoittamatta rajoittavia parenteseja, saatan päätyä omituiseen tulokseen, joka ei ehkä kuitenkaan takaa liikumavaraa lukijalle eikä esityksen tekijälle. Toisaalta parenteesit, joissa jokin asia jää määrittelemättä, voivat olla näytelmälle eduksi: vastaanottaja voi keksiä paremman ajatuksen kuin mitä itse saisin aikaan silloin, jos yrittäisin päättää jotain vain päättämisen vuoksi.

Tässä neljä esimerkkiä tapauksista, joissa olen yrittänyt välttää lukijan, esityksen tekijöiden tai molempien rajoittamista omista näytelmissäni:

Paikalla on kerrallaan enimmillään viisi tekstissä mainittua henkilöä. (M)

Tämä on osa näytelmän alkuparenteesia. En määrittele montako esiintyjää esitykseen tarvittaisiin (ja henkilöluetteloa ei ole). Jos yksi esiintyjä esittää yhtä henkilöä kerrallaan, heitä tarvitaan vähintään viisi, mutta heitä voisi olla enemmänkin, tai vähemmän jos esiintyjä vaihtaa henkilöiden välillä edestakaisin esimerkiksi sen mukaan, milloin eri henkilöillä on repliikkejä. Tämä ei tuntuisi ainakaan näytelmän hengen vastaiselta, sillä henkilöillä on näytelmässä rooleja roolien sisällä. Tätä kirjoittaessani näytelmästä tehdään kantaesitystä, jossa on viisi esiintyjää.

TRIKKU

Jos kerran maalaa niin täytyy maalata kunnolla. *saa viestin* Jaha. Keskeyttäkääs työt. (L)

Vaikka näytelmä alkuparenteesin mukaan ”tapahtuu nykyaikana”, en halunnut määritellä tarkemmin ympäristöä ja esimerkiksi käytössä olevia tavaroita päätämällä, millä keinoin Trikku saa viestinsä. Kantaesityksessä hänelle soitettiin puhelimella.

(Puhelinkeskushuone. NEUVONTA, NUMEROPALVELU ja AUTTAVA PUHELIN aloittelemassa töitä.)

--

(Kello tulee tasatunnin. Neuvonnan, Numeropalvelun ja Auttavan puhelimen puhelimet soivat.) (M)

Tiettyyn tuntiin rajoitettu ohje vaatisi syyn sille, miksi henkilöt aloittavat työt juuri silloin, eikä ajalla minusta ole väliä. Myöskään lukijan tai esityksen yleisön ei tarvitse tietää paljonko kello tulee, riittää että he näkevät reaktion, jonka työajan alkaminen tuottaa henkilöissä ja heidän asiakkaissaan, jotka alkavat heti soittaa heille. Tietenkin olisin vain voinut mainita, että työaika alkaa, mutta kellosta puhuminen lisää mielestäni kireää tunnelmaa, jota tavoittelin kohtaukseen.

MUUT

-- *Ottavat pideltäväkseen Salamasuun rakennustarvikkeita.*

Jos pudottaisin tämän ja se putoaisi pilven läpi ja tarpeeksi pitkälle alas ja osuisi jonkun päähän, sen jonkun kävisi huonosti. *Pudottaa koneenosan.* Hupsis.

Vastuutonta.

Toivottavasti siellä ei ole ketään.

Ei ainakaan näy. (S)

En halunnut ottaa kantaa siihen pudottaako puhuja koneenosan vahingossa vai tahallaan tai tietäkö hän sitä itsekään. Kohtauksen yleissävy on ilman muuta melko välinpitämätön, mutta mielestäni kohtaus sisältää silti mahdollisuuden nopeisiin tunnelman vaihtumisiin ja huoli mahdollisesta uhrista, jonka päähän putoaisi jotain taivaalta, voi olla myös aivan aitoa.

Muutaman kerran olen aikonut jättää näytelmässä jonkin asian auki luullesani, että se helpottaisi esitysten tekemistä, mutta ilmeisesti vaikutus on ollut

päinvastainen, sillä minua on pyydetty määrittelemään kyseinen asia tarkemmin, ja olen sen sitten tehnyt. *Kaikkivoisivat*-näytelmän henkilöillä on käytössään valtikka, jota en halunnut nimetä tarkemmin. Ajattelin, että ainoa siltä vaadittava ominaisuus on, että jokaisen henkilön täytyy voida käyttää sitä, joten eräissä keskeneräisissä versioissa esittelen sen näin:

MYRSKYNNENÄ

Pilvenselälle (viittaa johonkin esineeseen, joka on mahdollista antaa henkilöltä toiselle) Hieno. Kenelläkään muulla ei ole tuollaista.

(keskeneräinen *Kaikkivoisivat*-näytelmän versio marraskuulta 2013)

Lopulta minun oli pakko päättää, että valtikka on ihmisen luu. Lopullisessa näytelmässä valtikasta keskustellaan, mutta se nimetään tarkasti vain parenteesissa:

PILVENSELKÄ

- - *Ottaa esiin ihmisen luun.*

MYRSKYNNENÄ

Minkä luu se on?

PILVENSELKÄ

Se on Maasta. Otin sen vaan mukaan kun tulin tänne. (K)

Väliin tuntuu siltä, että jätän rajoittamatta asioita, jotta minun ei tarvitsisi kuvitella tai tehdä päätöksiä. Koen usein, että jokaisella näytelmässä määritellyllä asialla pitäisi olla hyvä perustelu, ja se tekee pieneltäkin tuntuvista päätöksistä työläitä. Usein tämä päättämättömyys liittyy siihen, kuvaako parenteesi yhtä hetkeä vai laajempaa aikaa. Jos sijoitan parenteesin kuvaamaan yhtä hetkeä, minun on päätettävä tarkka aika, jolloin jotakin tapahtuu, vaikkapa se, milloin joku henkilö reagoi johonkin tai jokin toiminta alkaa. Epämääräisempi ajan ilmoittaminen kiertää tämän ongelman kätevästi, esimerkiksi näin:

(Hyvä tuttava on palannut.)

HYVÄ TUTTAVA
Antakaa tänne. -- (M)

Kohtauksessa Hyvä tuttava on siis käynyt välillä muualla, mutta palannut viimeistään repliikkiinsä mennessä. Henkilölle ei ole mitään tekstillistä syytä saapua tietyllä hetkellä, kohtauksen tilanne menee eteenpäin ilman häntäkin, joten en ole määritellyt saapumishetkeä vaan parenteesi on vasta juuri ennen repliikkiä. Esiintyjä saattaa välillä käydä näyttämöllä toisessa roolissa, ja esityksessä kuvittelisin olevan luontevaa, että Hyvä tuttava tulee paikalle jonkin tekstin ulkopuolisen näyttämöllisen tapahtuman ajoituksen perusteella tai kun esiintyjä on ehtinyt vaihtaa rooliin. Sisääntulosta olisi kuitenkin voinut saada jotain irti, jos sen olisi ajoittanut.

Seuraavassa parenteesissa rajoittamattomuus sekä toimii että ei toimi: *Kaikkivoisivat*-näytelmän Pilvenselkä on juuri muuttunut ihmiseksi, mitä kukaan henkilöistä ei ole vielä koskaan ollut. Muut ovat uteliaita, kyselevät miltä nyt tuntuu ja alkavat sitten tehdä hänelle jotain, mikä ilmenee vain parenteesista:

SADEKORVA
Ootko varmasti oikee ihminen?

RAEJALKA
Pystytkö nyt keksimään? Keksi joku tarina.

PILVENSELKÄ
En minä nyt jouda, pitää kohta lähtee. *Poutaotsalle* Hei!

POUTAOTSA
Ai sen huomasi. Sattuuko tällanen?

PILVENSELKÄ
Ei. *Myrskynnenälle* Sattuu! Päästä irti! (K)

Poutaotsa siis tekee ensin Pilvenselälle jotain mikä ei satu, Myrskynnenä sitten jotain mikä sattuu, tai sitten Pilvenselkä ei puhu totta. Koska henkilöillä ei ole kokemusta siitä, mikä saattaisi satuttaa ihmistä (he ovat tottuneet tappamaan

toisiaan ja heräilemään henkiin aina kun huvittaa) he saattavat todella tehdä Pilvenselälle mitä vain, ja olin tyytyväinen, ettei minun tarvinnut päättää mitä se olisi.

Tämä *Läntin* parenteesi on kohtauksen alussa oleva tiivistelmä kohtauksen tapahtumista:

”Trikku hyväksyy vastentahtoisesti sen, että ne, jotka eivät kiinnitä huomiota taloihin ympärillään, eivät näe maalareitakaan; ja karkottaa vandaalin.” (L)

Parenteesi tarvitaan, sillä lukijan on vaikea ymmärtää kohtauksen muun sisällön perusteella, että siinä tapahtuu ylläoleva asia. En ole kirjoittanut kohtaukseen tiettyä hetkeä, jossa Trikku-maalari tajuaa, ettei juuri kukaan näe häntä ja muita maalareita, ja nyt lukijana en osaa nimetä sellaista. Esimerkiksi mikään Trikkun repliikki ei viittaa suoraan asian tajuamiseen. En ole kohtauksen rakenteeseen tyytyväinen, koska se tarvitsee alkuun tuon selityksen, mutten silti ole vielä kukaan varma, pitäisikö tajuamisen hetki voida nimetä. Miksi sellaisten pitäisi olla löydettävissä tekstistä? Eikö tajuaminen voi tapahtua myös hitaasti? Eri asia on, milloin tajuamisen ilmaisee muille ja miten. Ehkä en vain pidä luontevana kaikissa tyylilajeissa sen tyyppistä tajuamista, jossa lamppu syttyy päähän ja henkilö avaa heti suunsa ja osaa kiteyttää asiansa. Ehkä näytelmiin voisi määrittää erikseen hetken sille, milloin henkilö tajuaa jotain ja sille, milloin hän ilmaisee sen muille, mutta tämä vasta rajoittavalta kuulostaakin.

EHDOTTAVA JA KOMMENTOIVA ÄÄNI PARENTEESSISSA

Mitä jos parenteesi on jotain muuta kuin selityksiä tapahtumista tai ohjeita siihen, kuinka asiat kuuluu käsittää ja näyttämöllistää? Mitä jos se kommentoi näytelmää, arvottaa, ehdottaa, esittää vaihtoehtoja, on epävarma ja kysyy? Ja mitä jos parenteesia ei ole tarkoitukseen yrittää näyttämöllistää tai kuvitella mieleessään? Tämäntapaiset parenteesit ovat minulle uutta. Tietenkin olen luenut niitä, mutta en ole juuri koskaan aktiivisesti ajatellut tai kirjoittanut niitä. Kysymykset siitä, miten käyttää niitä omassa työssä, ovat siis aivan alussa.

Paremmen puutteessa voisin luonnehtia tässä tarkoittamiani parenteeseja ehdottaviksi ja kommentoiviksi. Tällaiset parenteesit voivat sijoittua dialogin sisälle tai sen ulkopuolelle, olla näyttämöohjeita tai muuta parenteesia, koskea hetkeä tai laajempaa aikaa ja niiden näyttämöllistettävyyden aste vaihtelee. Niille tuntuu olevan yhteistä jonkinlainen ehdottaminen, siis välttämättömyyden tai ehdottomuuden puuttuminen. Usein niihin tuntuu kuuluvan myös näytelmän muista parenteeseista ja dialogista jollain tavalla erottuva ääni. Tämä toisen äänen mielikuva syntyy ainakin joissain tapauksissa ehdottavasta lausemuodosta ja joissain siitä, että parenteesi suunnataan eri vastaanottajalle kuin muu näytelmän teksti. En löydä tälle äänelle muuta puhujaa kuin kirjoittajan, ja ajatus parenteesista jonkinlaisesta kirjailijan äänenä onkin tunnettu, esimerkiksi Turusen mukaan kirjailija toimii näytelmän kertojana parenteesien kautta⁵⁸. Turunen huomauttaa myös, että parenteeseissa olevat epävarmat ja epäluotettavat toteamukset ”tuovat niille humaaneja piirteitä (tai kirjailijan henkilökohtaisen äänen paremmin esiin), jolloin kertojaa voi pitää ikään kuin yhtenä, näkymättömänä henkilöhahmona”⁵⁹. En silti halua määritellä toisen sävyn parenteesiin tuovaa ääntä kaikissa tapauksissa suoraan kirjailijan ääneksi, koska kaikki muukin näytelmässä on kirjoittajan sanoja.

Esimerkit toivottavasti selventävät asiaa. Tässä Tom Stoppardin *Arkadian* näyttämöohjeessa on mukana ehdollisuutta

(- - GUS ilmestyy oviaukkoon. Kestää hetken tajuta, ettei hän ole lordi Augustus; ehkä siihen asti, kunnes HANNAH näkee hänet.)

(Stoppard: *Arkadia*, s. 122)

Toinen virke, erityisesti sana ”ehkä” muuttaa sen mielikuvan, joka minulla parenteesin perusteella näytelmän todellisuudesta aluksi tulee. Kirjoittaja ei tiedä, miten kauan Gusin henkilöllisyyden tajuaminen kestää, mutta en koe, että se johtuisi päätösten väistämisestä tai huolimattomuudesta vaan teoksen maailma alkaa vaikuttaa minusta sellaiselta, ettei kirjoittaja voi enää täysin tuntea ja hallita sitä. Seuraavan parenteesin keskimmäinen virke

⁵⁸ Turunen 2009, s. 7

⁵⁹ Turunen 2009, s. 38

- - Hän ottaa esiin kaulahuivin ja kietoo sen MADELEINEn harteille.
Voisi vaikka ajatella illan hämärtyvän.
Naiset ovat toistensa lähellä. - -

(Duras: *Savannah Bay*, s. 25)

muodostaa ehdotuksen, mahdollisuuden, joka poikkeaa jyrkästi parenteesista ympärillään. Se tuntuu hyvin vapaalta: voisi ajatella tapahtuvan aivan jotain muutakin kuin illan hämärtyvän, ja vaikka ajattelisikin niin, se ei välttämättä toteudu. Vastaava on *INKL. / EKSKL.* -näytelmän alkuparenteesi, jossa ”Ehkä joku luulee näkevänsä jotain aivan erityistä, ehkä joku toinen jotain pitkästyttävää.”⁶⁰ Myös tämä johdattelleva kysymys

- - Jossakin korkealla lentokone hetken pari; lentokoneen varjoko? - -

(Handke: *Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*, s. 5)

tuntuu hyvin vapaalta. Ehkä se johtuu siitä, ettei minun lukijana tarvitse päättää, mitä näen. Lisäksi edellisissä esimerkeissä on epämääräisyyttä siinä, kuka toimii ja ajattelee ja kenelle parenteesi on suunnattu; se luo väljyyttä. Jos edelliset mahdollisesti hämärtyvä ilta ja mahdollinen lentokoneen varjo vietäisiin näyttämölle, esityksen tekijät saattaisivat joutua valitsemaan, mitkä vaihtoehdot toteutetaan, jotta jokin varmasti välittyisi. Silloin parenteesit muuttuisivat heille ehdottomiksi, mutta yleisölle ne voisivat jälleen näyttäytyä valoilmionä, joka saattaa olla hämärtyvä ilta ja hahmona, joka saattaa olla lentokoneen varjo, ja silloin yleisö olisi samassa asemassa kuin lukija.

Aivan päinvastainen, erittäin määräävä näkökulma on esimerkiksi näissä kommentteissa:

- - Tyttö menee heti huoneen perälle ja painautuu kiinni seinään. Valkoista pintaa vasten hän näyttää hyvin yksinäiseltä askeettisessa mustassa puvussa. - -

(Manner: *Poltettu oranssi*, s. 20)

⁶⁰ Helminen: *INKL. / EKSKL.* s. 12

(- - Hän valmistautuu kuuntelemaan aivan kuin kuunteleminen olisi jotakin itämaista taidetta.)

(Stoppard: *Arkadia*, s. 113)

Jonkinlainen toinen ääni on kuitenkin läsnä myös tällaisessa arvottamisessa, se päättää, mikä on ”viejättävää”, ”hyvin yksinäistä” ja ”askeettista” tai millainen mielikuva halutaan luoda itämaisesta taiteesta. Samaan tapaan toimii selittäminen,

- - Tohtori, joka näytetään nyt päättömänä - ilmiö saadaan aikaan valojen ja keltävän taustan avulla - kääntyy puoliksi häneen päin.

(Manner: *Poltettu oranssi*, s. 20)

ajatusviivoilla erotettu selittävä osa tuntuu muusta erilliseltä.

Parenteesi voi keskustella lukijan kanssa viittaamalla keinoihin, jotka olettaa lukijan ymmärtävän. Tässä *Arkadian* keskustelussa Hannah ja Bernard yrittävät kumpikin saada jonkinlaisen sanallisen yliotteen ja Bernard on tällä hetkellä vahvoilla, hän keskeyttää Hannahin näin:

BERNARD: Oliko kirje Thackeraylle?

HANNAH: (Keskeytettynä) En tiedä. Onko sillä väliä?

BERNARD: Ei. Anteeksi. (Mutta hänen jättämänsä aukot ovat näennäisiä - eikä HANNAH ole tarpeeksi nopea. Ja näin sitä mennään.) Mutta Thackeray toimitti - -

(Stoppard: *Arkadia*, s. 35)

Hannah ei siis pääse Bernardin puheen väliin. Ilmaus ”Ja näin sitä mennään.” vihjaa siihen, että parenteesissa kuvattu keskustelutapa olisi lukijalle hyvin tuttu.

Rechnitz (Tuhon enkeli) alkaa parenteesilla, joka on vuorotellen kuvailua, vuorotellen ohjeiden antamista. Ensimmäisellä kuvailulla tapahtumapaikkana olevaa

huonetta linnassa, sinne saapuvia sanansaattajia ja sitä miten he tulevat käyttäytymään näytelmän kestäessä, mutta yhtäkkiä kaiken keskellä puhutellaan hetki suoraan esityksen tekijöitä:

- - Kaikki ovat täysin ajanmukaisesti pukeutuneita. Olkaa kilttejä älkääkä viitatko menneisyyteen, korkeintaan pieniä viitteitä kampauksissa jne.! Kaksi sanansaattajaa tarkistaa pelkkiin alushousuihin (Calvin Kleinin tai Hugo Bossin) pukeutuneen miehen - -

(Jelinek: *Rechnitz (Tuhon enkeli)*, suom. Pajunen)

Sama jatkuu myöhemmin, mutta viitataan eri vastaanottajaan

- - Ainoastaan sanansaattajat puhuvat (ohjaaja päättäkään, onko puhujia yksi vai useampi). He yrittävät kukin joko pidätellä aseistettuja henkilöitä tai työntää heitä eteenpäin kohti ikkunaa, jotta nämä voisivat ampua ikkunasta. Kaiken voi tietysti tehdä myös aivan toisin, kuten aina minun tekstieni suhteen. - -

(Jelinek: *Rechnitz (Tuhon enkeli)*, suom. Pajunen)

Ensin siis on puhuteltu koko tekijäryhmää, sitten sanotaan, mitä ohjaajan pitää päättää ja lopulta yleisesti, että kaiken voi tehdä toisin. Tässä tapauksessa kommentoiva ääni kai on kirjailijan ääni, koska parenteesi puhuu suoraan ”minun teksteistäni”.

Anomaliassa on näytösten sisällä väliotsikoita, useat neutraaleja paikan- ja ajanmääreitä jotka ilmoittavat tapahtumaolosuhteiden vaihdoksen, mutta osa toimii toisin. Eräs tilanne otsikoidaan

**Helsinki-Vantaan
lentokenttä 2007**

(Gustafsson: *Anomalia*, s. 50)

Tilanteessa lentoemäntä ja hänen työtoverinsa keskustelevat (Samanaikaisesti on käynnissä myös toinen tilanne, mutta en käsittele sitä tässä.) Lentoemäntä

on raskaana ja kertoo toverilleen, että hänen sikiöllään on downin oireyhtymä ja että lääkäri on suositellut aborttia. Työtoveri kysyy, mitä mieltä lentoemäntä on. Lentoemäntä arvelee, että abortti olisi kai viisain valinta. Työtoveri sanoo, että se on murha ja ettei lentoemäntä saa antaa lääkärin tappaa lasta. Tämän jälkeen tulee uusi otsikko

Ei nyt kuitenkaan

(Gustafsson: *Anomalia*, s. 51)

Sitä seuraa kohta, jonka alku on täysin sama kuin edellisen, kunnes lentoemäntä kysyttäessä sanoo, että hänestä abortti tuntuu pahalta. Työtoveri sanoo, ettei lapsi voisi koskaan elää ihmisarvoista elämää ja vaatii lentoemäntää olemaan armelias ja tekemään abortin. Seuraa otsikko

Ei

(Gustafsson: *Anomalia*, s. 52)

Tässä versiossa alku on taas sama, mutta lentoemäntä ei tiedä, miten suhtautua aborttiin. Työtoveri ehdottaa, että hän voisi synnyttää lapsen ja antaa sen jonkun toisen kasvatettavaksi. Sen jälkeen siirrytään aivan eri tapahtumaan ja asia jää tavallaan auki, mutta viimeinen vaihtoehto tuntuu jäävän vahvimaksi osittain siksi, että otsikoissa kuuluva kommentoiva ääni ei kritisoi sitä kuten kahta edellistä vaihtoehtoa.

Omissa näytelmissäni minulla on joitakin harvoja parenteeseja, joihin voisin kuvitella sisältyvän kommentoivat äänen. Se on läsnä niin huomaamattomalla tavalla, ettei sitä välttämättä huomaa lopputuloksesta, mutta muistan sen itse kirjoitusprosessista. Näytelmässä *Miten kävi ja terveisiä* on kohta, jossa joukko henkilöitä on päättänyt laittaa hattuun ehdotuksia joita voi toteuttaa, nostaa niistä yhden ja toteuttaa sen. Sen jälkeen he

(Ovat haalineet jostakin lappuja ja kirjoittavat niihin tekoja.) (M)

Kohtauksen henkilöiden toiminta on lyhytjännitteistä ja epämääräistä ja halusin kirjoittaa parenteesin samantyylliseksi. Siksi parenteesissakin on samantekevää, mistä ja miten henkilöt ovat saaneet laput (”haalineet jostakin”) ja milloin (heillä on ne jo, kun edellinen käsiteltävä asia loppuu). Henkilöt ovat ulkona, puistossa, illalla, enkä tiedä ollenkaan mistä he äkkiä saavat papereita, mutta kirjoittaessa tuntui siltä, että koska sentapaiset asiat eivät ole heille ongelma, minunkin kuuluu oikeastaan olla piittaamatta niistä.

MILLAISIA PARENTEESEJA HALUAN KIRJOITTAA?

Tapani kirjoittaa parenteseja ei ole juuri muuttunut näinä muutamana vuotena, joina olen kirjoittanut näytelmiä. Enemmän on muuttunut suhtautumiseni parenteseihin toisten näytelmissä, mutta ehkä se alkaa hitaasti vaikuttaa myös omaan kirjoittamiseen. Olen suhtautunut parenteseihin kirjoittaessani niin, että niiden on hyvä olla mahdollisimman niukkoja ja neutraaleja, sillä olen ajatellut, että huomiotaherättävä kieli parenteesissa vain häiritsee repliikkeihin luotua kieltä ja ettei kieleltään vaihtelevien parenteesien sävyjä voisi kuitenkaan näyttämöllistää. En ole kaivannut parenteseja, jotka keskustelisivat lukijan tai repliikkien kanssa, vaan repliikkejä, jotka keskustelevat keskenään. Tällä hetkellä taas tuntuu siltä, että parenteesit voisivat muodostaa näytelmän maailmaa siinä kuin repliikitkin nimenomaan tyyllisesti. Minulle on uusi ajatus, että parenteesi voisi olla myös tunteellinen, puhekielinen, vieraskielinen, itsensä kumoava, epäuskoinen, epäolennaisuuksiin takertuva, epäluotettava ja jättää kertomatta kaiken ja samaan aikaan olla kuitenkin jotenkin näyttämöllistettävissä. Minua kiinnostaa myös parenteesien suuntaaminen erikseen esitysten tekijöille ja lukijalle niin että molemmat lukisivat myös ne parenteesit, joissa puhutellaan toisia; ehkä eri vastaanottajille voisi suunnata omat nimetyt kommenttinsa ja saada aikaan (ainakin kuvitteellista) keskustelua heidän välilleen. Haluaisin myös kirjoittaa samaan näytelmään laajamittaisesti kahdenlaisia parenteseja, sellaisia jotka on tarkoitettu sellaisinaan näyttämöllistettäväksi ja toisia, jotka ovat lisähuomioita ja kommentteja. Tämä antaisi liikkumavaraa molemmille kirjoitustavoille. Haluan vain jatkaa leikkimistä, mitäs muuta.

LÄHTEET

NÄYTELMÄT

Kauttaviivan jälkeen on tietoa näytelmien kirjoitus- tai suomennosajasta tai kantaesityksestä.

Cervantes Saaverda, Miguel de: *Daganzon kylänvanhimman vaalit*, suom. Arto Rintala. Teoksessa *Välinäytöksiä*. Faros-kustannus Oy: Turku, 2011. / Teos on valikoima 1615 julkaistusta alkuteoksesta *Ocho comedias y ocho entremeses nuevas, nunca representados*.

Cervantes Saaverda, Miguel de: *Trampagos eli Sutenöörin leskentunnit*, suom. Arto Rintala. Teoksessa *Välinäytöksiä*. Faros-kustannus Oy: Turku, 2011.

Duras, Marguerite: *Savannah Bay*, suom. Jukka Mannerkorpi. Moniste, 1986. / Alkuteoksen kantaesitys oli 1982.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Murhenäytelmän ensimmäinen osa*, suom. Valter Juva. Otava: Helsinki, 1981. / Näytelmä ilmestyi 1808. Tämä suomennos ilmestyi ensimmäisen kerran 1916 ja ensimmäisen kerran näytelmä ilmestyi suomeksi Kaarlo Forsmanin kääntämänä 1884.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Murhenäytelmän toinen osa*, suom. Otto Manninen. Otava: Helsinki, 1981. / Näytelmä ilmestyi 1832, suomennos ilmestyi ensimmäisen kerran 1934.

Gogol, Nikolai: *Reviisori*. suom. Eino ja Jalo Kalima. WSOY: Porvoo - Helsinki, 5. painos, 1975. / Alkuteoksen kantaesitys *Revisor* oli 1836.

Gustafsson, Laura: *Anomalia*. Kirja kerrallaan: Helsinki, 2012. / Näytelmän kantaesitystä esitettiin 2013.

Handke, Peter: *Hetki jolloin emme tienneet mitään toisistamme*, suom. Markku Mannila. Moniste, 1996. / Alkuteoksen kantaesitys *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel* oli 1992.

Helminen, Taija: *INKL. / EKSKL. Kuvaelma*. Kirja kerrallaan: Helsinki, 2012. / Näytelmän kantaesitys oli 2011.

Jarry, Alfred: *KUNINGAS UBU eli PUOLALAISET. VIISINÄYTÖKSINEN DRAAMA*, suom. Pentti Holappa ja Olli-Matti Ronimus. WSOY: Porvoo - Helsinki, 1967. / Alkuteoksen kantaesitys *Ubu Roi* oli 1896.

Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Tuhon enkeli)*, suom. Jukka-Pekka Pajunen, julkaisematon suomennos vuodelta 2015. / Alkuteoksen kantaesitys *Rechnitz (Der Würgeengel)* oli 2008.

Karhu, E. L.: *Prinsessa Hamlet. sarjakuvatragedia*. Teoksessa: Karhu, E. L.: *Prinsessa Hamlet ja muita näytelmiä*. Into Kustannus Oy: Helsinki, 2016. / Näytelmän kantaesitys oli 2017.

Klaus, Händl: (*VILLIT*) *Mies jolla on surulliset silmät*. suom. Linda Wallgren. Teoksessa: toim. Pajunen, Jukka-Pekka; Stang, Alexandra: *Peruskivet. Kuusi näytelmää saksankielisiltä näyttämöiltä*. Goethe Institut Finland: Helsinki, 2012. / Alkuteoksen kantaesitys (*WILDE*) *Mann mit traurigen Augen* oli 2003.

Loher, Dea: *Viattomuus*. suom. Emilia Pöyhönen. Teoksessa: toim. Pajunen, Jukka-Pekka; Stang, Alexandra: *Peruskivet. Kuusi näytelmää saksankielisiltä näyttämöiltä*. Goethe Institut Finland: Helsinki, 2012. / Alkuteoksen kantaesitys *Unschuld* oli 2003.

Manner, Eeva-Liisa: *Poltettu Oranssi - Balladi sanan ja veren ansoista*. Kirja kerrallaan: Helsinki, 2003. / Näytelmä ilmestyi 1968.

Pakkala, Teuvo: *Tukkijoella*. Otava: Helsinki, 1964. / Näytelmä ilmestyi 1899.

Sandqvist, Otto: *Celesten kauniit elämät ja haaveet*, suom. Laura Valkama, ei julkaistu painettuna, 2015. / Alkuteoksen *Celestes vackra drömmar och liv* ja suomennoksen kantaesitykset olivat 2015.

Shakespeare, William: *Henrik neljäs. edellinen osa*. Teoksessa: Shakespeare, William: *William Shakespearen kootut draamat VI. Kuningas Juhana, Kuningas Rikhard II, Kuningas Henrik IV. I. osa. Kuningas Henrik IV. 2. osa*. suom. Paavo Cajander. WSOY: Porvoo - Helsinki, 1958, 2. painos. / Alkuteoksen *Henry IV part I* kantaesitys oli 1590-luvun loppupuolella.

Shakespeare, William: *Macbeth*. suom. Matti Rossi. Love Kirjat: Helsinki, 1983. / Englanninkielinen alkuteksti *Macbeth. The Arden Edition*, 8. painos. Alkuteoksen kantaesitys oli mahdollisesti 1606.

Shakespeare, William: *Romeo ja Julia*. Teoksessa: Shakespeare, William: *William Shakespearen suuret draamat I. Romeo ja Julia. Kesäyön unelma. Macbeth*. suom. Yrjö Jylhä. Otava: Helsinki, 1955. / Alkuteoksen *Romeo and Juliet* kantaesitys oli noin 1595.

Shakespeare, William: *Romeo ja Julia*. suom. Lauri Sipari. WSOY: Helsinki, 2002. / Tämän suomennoksen kantaesitys oli 1980.

Shepard, Sam: *Tosi länsi*, suom. Rauno Ekholm. Moniste, 1982. / Alkuteoksen *True West* kantaesitys oli 1980.

Stoppard, Tom: *Arkadia*, suom. Rauno Ekholm. Moniste, 1993. / Alkuteos ilmestyi samana vuonna.

Tšehov, Anton: *Kirsikkatarha*, suom. Martti Anhava. Teoksessa: *Lokki / Vanja-eno / Kolme sisarta / Kirsikkatarha*. Otava: Helsinki, 2011. / Alkuteoksen *Višnevji sad* kantaesitys oli 1904.

Williams, Tennessee: *Viettelyksen vaunu (A Streetcar Named Desire)*. suom. Marjaliisa Auterinen ja Simo Konsala. moniste, 1979. / Näytelmän kantaesitys oli 1947.

Wuolijoki, Hella: *Niskavuoren naiset*. Lasipalatsi: Helsinki, 2001. / Näytelmän kantaesitys oli 1936.

OMAT NÄYTELMÄNI

Hymylä, 2016.

Kaikkien lajit, 2016.

Kaikkivoisivat, 2014, sekä sen keskeneräinen versio marraskuulta 2013.

Läntti, 2012.

Miten kävi ja terveisiä, 2017.

Seuraava pilvi seuraava pilvi, 2015.

Vieraiden maisema, 2015.

MUU KIRJALLISUUS

Aston, Elaine & Savona, George: *Theatre As Sign-System. A semiotics of text and performance*. Routledge: London - New York, 1991.

Balme, Christopher B.: *Johdatus teatteriin*. suom. Pirkko Koski. Like Kustannus Oy: Helsinki, 2015. / Alkuteos *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 2008.

Lehtinen, Saini: *Sivutekstin määrä, luonne ja funktio Eugene O'Neillin näytelmässä Long Day's Journey into Night*. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos, Yleisen kirjallisuustieteen yleinen linja, 1990.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Wilhelm Fink Verlag: München, 1977.

Pfister, Manfred: *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press: New York - New Rochelle - Melbourne - Sydney, 1988.

Pohjola, Riitta: *Näytelmäkirjallisuus - dramatiikka*. WSOY: Porvoo - Helsinki - Juva, 1992. Eripainos teoksesta Palmgren, Marja-Leena: *Johdatus kirjallisuustieteeseen*, 1986.

Turunen, Anne: *Draaman hiljainen kerronta. Parenteesit kommunikoivana elementtinä Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä Poltettu Oranssi*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuus, 2009.

Visapää, Laura: *Näyttämöohjeet ja dialogin tulkinta - lingvistin näkökulma*. Teoksessa: toim. Koivisto, Aino & Nykänen, Elise: *Dialogi kaunokirjallisuudessa* (s.183–209). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, 2013.

Witt, Mary Ann Frese: *Reading Modern Drama. Voice in the Didascalie*, teoksessa *Studies in the Literary Imagination* (s. 103–112), Spring92, vol 25, issue 1.

LIITE: NÄYTELMÄ *MITEN KÄVI JA TERVEISIÄ*

LAURA VALKAMA

MITEN KÄVI JA TERVEISIÄ

NÄYTELMÄ
toukokuu 2017

Joidenkin kohtausten tapahtumapaikka ”esitystila” tarkoittaa paikkaa, jossa tämän näytelmän esitys järjestetään.

Paikalla on kerrallaan enimmillään viisi tekstissä mainittua henkilöä.

Parenteesit on tarkoitettu näyttämöllä noudatettaviksi, paitsi *asteriskien väliin* merkityt, jotka vain ilmaisevat, kenelle jokin tekstin kohta voidaan esimerkiksi sanoa ja siten selventävät repliikkejä.

Sanat jotka alkavat mx- ja sx- tarkoittavat yksikön 1. ja 2. persoonapronominia eri muodoissaan. Niiden kohdalla käytetään niitä puhe- tai kirjakielisiä muotoja pronomineista mitä huvittaa, sijamuoto selviää sanasta ja lauseyhteydestä. Esimerkiksi sanan mxx kohdalla voi käyttää sanaa minä, mie, miä, mää, mä jne. ja sanan mxua kohdalla sanaa minua, mua, minnuu, miuta jne. Repliikit on muuten tarkoitettu sanottaviksi sellaisenaan, ne eivät ole olevinaan murretta eikä niitä kuulu puhekielistä.

Joitain tekstin osia on sisennetty selkeyden vuoksi. Eri kohtausten sisennetyt osat eivät liity toisiinsa.

PUISTOSSA

(Puisto, jossa puita ja pikku lammikko. Syksy, myöhä ilta. HYVÄ TUTTAVA, JÄRVINEN, OSSABUM, UNETON ja X paikalla.)

JÄRVINEN

Jos kaatais tästä tän puun.

X

Minkä takia?

JÄRVINEN

Tai tän puun.

X

Kaada jos jaksat.

JÄRVINEN

Mitä sxx tekisit tälle? Jos saisit päättää miten tää laitetaan, mitä tekisit?

HYVÄ TUTTAVA

Mxx en tekis mitään ettei tarvi myöhemmin vastata kysymyksiin. ”Miksi olette käpälöinyt kaupungin omaisuutta kaupungin puistossa?”

UNETON

(Katsoo taivaalle.) Tunnetteko ton tähden?

JÄRVINEN

Mxx en oo kauheesti kattellu ympärilleni viime vuosina.

UNETON

Noista kuvioista näkee että tulee kylmä yö. Ja sitten me varmaan jäädytään, me jäädytään, me tosi varmasti jäädytään. Nuesonda matakik e voro butsemeno, juum aumbi ailaa, itz uudil mokku mailaa.

HYVÄ TUTTAVA

Juostaan vähän. Järvinen, Uneton, Ossabum, X! Ottakaa kiinni!

(Hyvä tuttava, Järvinen, Uneton ja X ajavat toisiaan takaa. Lopettavat.)

X

Mxx en lähde tästä enää.

HYVÄ TUTTAVA

En oo ikinä juossu noin. Eikä silti tullu edes lämmin, huh huh.

(Järvinen on lähdössä.)

HYVÄ TUTTAVA

(Järviselle) Ja mihinkäs helvettiin sinä oot menossa?

JÄRVINEN

Pissalle. *(Menee.)*

HYVÄ TUTTAVA

Eikö sxun tuu kylmä, Ossabum? Mitä sxx teet?

OSSABUM

Kirjotan kirjettä.

X

Jos joku kusettaja pyöris täällä me voitais ryhtyä koiriks ja mennä sen kanssa kotiin ja sitten istuttas illat takan ääressä syömässä luuytimiä. Mutta täällä ei oikein liiku ketään.

(Myöhään töistä palaava KAPELLIMESTARI tulee hattu päässä.)

Hei kattokaa kuka toi on?

UNETON

Viedään siltä hattu.

(X ja Uneton ryöstävät Kapellimestarin hatun.)

KAPELLIMESTARI

Palauttakaa omaisuuteni!

X

(Antaa hatun jollekulle yleisöön.) Pidä toi.

KAPELLIMESTARI

Vastuuttomat ruojat! *(Menee.)*

HYVÄ TUTTAVA

Onko kellään vettä? Siis puhdasta. Tossa lammessa on varmana tosi saastasia bakteereja.

UNETON

No, mehän olemme hyviä tuttuja, meitähän ei haittaa jos vesi maistuu oudolta. Mxx ite ehkä kasvattaisin täällä kukkia. Jotain kauniimpia kun mitä niillä tossa kesällä oli.

HYVÄ TUTTAVA

Minkä takia?

UNETON

Kaikki tulevat toimeen keskenään ja ympäristön kanssa.

X

Jos oltais sisällä - - (*Keskeyttää ajatuksensa.*) - muttei me olla.

JÄRVINEN

(*On palannut.*) Nyt ei voi käyttää sähköjä.

UNETON

Te voitte nukkua ekana.

HYVÄ TUTTAVA

Mxx en pysty näin avoimessa paikassa. Täytyy mennä piiloon. (*Ei mene.*)

JÄRVINEN

Mxx en saa unta. Se on varmaan jo huono merkki.

X

Tulen ääressä tulee parempi olo. Missäs tikut?

JÄRVINEN

Mitkä niin tikut?

X

Tulitikut. Tulta! (*Sytyttää tulen.*) Meneekö jo paremmin?

JÄRVINEN

En tiedä.

HYVÄ TUTTAVA

Alan kohta toivoa liikoja, sama juttu joka kerta.

X

(*Järviselle*) Pelataan. Anna kaks tikkua. Kummasta kädestä?

JÄRVINEN

(*Saa tikun.*) Mitä tää ratkas?

X

Sxx voit kaivaa sillä hampaita. Pelataan vielä jotain toista peliä. Sellasta missä kaikki voittaa. Ootteko kaikki mukana, Järvinen, Uneton, Hyvä tuttava?

OSSABUM

(Kirjoittaa edelleen kirjettään.) On hyvin epäkohteliasta olla ottamatta lainkaan huomioon jotakuta läsnäolevaa henkilöä.

HYVÄ TUTTAVA

Kukaan meistä ei oo varmaan ennen tehny noin kauaa yhtä asiaa.

(Ossabum ei kirjoita enää.)

Joko kirje tuli valmiiks?

OSSABUM

Joo, ja sitten mxx heitin sen pois. Ei siinä ollu mitään tärkeitä. Eikä se lähteny vastaanottajalle. Meidän teot ei vaikuta mitään kuitenkaan. Koska yleinen mielipide mää-
rää ja tavat ja raha ja päättäjät ja vallanpitäjät ja laki ja laa la laa.

UNETON

Me sovittiin silloin kun muutettiin tänne ettei puhuta noista asioista, ettei lannistuta. Mutta nyt kyllä lannistuu.

HYVÄ TUTTAVA

Ei ikinä koskaan mitään.

X

Meillä oli se yks arvontapeli. Muistatteko sen mitä silloin pelattiin kun tutustuttiin?

(Toiset eivät muista.)

Se meni kuitenkin sillai että laitetaan hattuun ehdotuksia joita voi toteuttaa ja nostetaan yks, ja sitten tehdään se, eikä siitä saa luistaa eikä sitä saa keskeyttää ennen kun se on tehty.

OSSABUM

Mikä tahansa asia?

X

Joo. Ja sitten kun se joku asia on valittu, meillä on tekemistä,

(sulaa yhdeksi ajatukseksi)

HYVÄ TUTTAVA

eikä silti tarvi pohtia minkä takia jotain tekee

UNETON

mitä seuraa

OSSABUM
olisko pitäny toimia toisin

JÄRVINEN
löytyiskö muualta parempaa

HYVÄ TUTTAVA
onko tästä mitään hyötyä

OSSABUM
onko haittaa

JÄRVINEN
huomaako kukaan

UNETON
miten tulevat sukupolvet suhtautuu

X
koska me ollaan jo tehty valinnat eikä tarvi enää muuta kun osata noudattaa omia ohjeitaan.

(Ovat haalineet jostakin lappuja ja kirjoittavat niihin tekoja.)

JÄRVINEN
Lainaa kynää.

HYVÄ TUTTAVA
Hei tyypit, kymmenen sekkaa.

OSSABUM
Sitten hattu. Ei näy hattua missään.

HYVÄ TUTTAVA
Mxx voin etsiä jotain korvaavaa. *(Menee.)*

UNETON
Eikö meillä ollu joku hattu vähän aikaa sitten? *(X:lle)* Minne sxx laitoit sen?

X
En mxx muista. Jonnekin mistä sitä ei saa takasin. Tai sitten se tapahtui joskus kun olin lapsi niin nopeasti etten huomannut. Meidän täytyy saada uus. *(Jos yleisöstä tarjotaan hattua, ei ota sitä vastaan, mutta jos on pakko reagoida puheella, sanoo:)* Kii-tos, mutta me ei voida vielä ottaa tota vastaan.

(Työstä myöhään palaava KUKKAKAUPPIAS tulee hattu päässä.)

UNETON

No siinä kävelee korvaus.

(Kukkakauppiaalta ryöstetään hattu.)

KUKKAKAUPPIAS

Mitä! Siis mitä! *(Menee.)*

(Laittavat teot hattuun, ovat valmiit nostamaan yhden.)

JÄRVINEN

Nosta!

X

Nosta sxx.

(Järvinen nostaa lapun.)

Lue.

JÄRVINEN

Enkä lue. *(Ossabumille)* Lue sxx.

OSSABUM

En mxx.

X

Hän ei osaa lukea.

(Hyvä tuttava on palannut.)

HYVÄ TUTTAVA

Antakaa tänne. *(Lukee.)* ”Tee itse se maailma jossa elät.” Sxx sen vedit, Järvinen.

JÄRVINEN

Mutten kirjottanu, se on Unettoman käsialaa.

UNETON

Ei oo mxun.

OSSABUM

Vähät siitä. ”Tee itse se maailma jossa elät.”; siinä voi kestää. Riittää kai että yrittää. Jos yrittää ei tarvi saada aikaan mitään tiettyä. Mutta ei mxua huvittas. Sellanen työ ei lopu koskaan.

HYVÄ TUTTAVA

Kuule, Ossabum, ”tee itse”, tarkoittaa toimintaa, ei miettimistä.

OSSABUM

Onko toimintaehdotuksia?

UNETON

Tässä puistossa me ollaan tehty jo kaikki mitä voidaan. Kato, lehti. Meillä on paljon vaihtoehtoja kunhan vaan lähdetään täältä. Toteutetaan ne kaikki.

JÄRVINEN

Minua ei voi pysäyttää.

X

Mennään vaikka tonnepäin. *(Ei vielä lähde.)*

OSSABUM

Mxx en ehkä pysty tähän.

JÄRVINEN

Pelkäätte että teillekin nauretaan. No jääkää te. Pitäkää ruoho matalana.

OSSABUM

Mitä jos menisitte uimaan, tuossa on järvi lähellä.

UNETON

Ossabum, ei se oo vaikeeta. Lähdetään seuraavien kulkijoiden perään.

HYVÄ TUTTAVA

Lähdetään nyt heti.

X

Tonnepäin.

(Menevät.)

LIIKENTEESSÄ

(Kaupunki, vilkas liikenne, EMMU ja NANNA yrittävät tien yli.)

NANNA

Anteeks! Joo anteeks, me haluttas mennä tästä vaikkei tää ookaan suojatie, että päästäs koteihimme, anteeks!

(Pääsevät tielle ja Emmu istuu keskelle tietä.)

Älytöntä ettei ne ikinä tee tähän alikulkua. Emmu! Miten kävi?

EMMU

Mxx en lähde tästä enää.

NANNA

*(*autoilijalle*)* Joo anteeks, me tiedetään ettei tää oo kävelytie, me noustaan ihan just.
(Emmulle) Onko tää joku mielenosotus?

EMMU

Ehkä väsymyksenosotus. Paitsi ettei sitä oo osotettu kenellekään.

NANNA

Siinä just alko väsyttää.

EMMU

Kauan sitten jo. Mutta tässä kohtaa mxx pysähdyin ja tähän mxx jään odottamaan.
Älä mxusta huoli, noi autotkin väistää, kato.

NANNA

*(*autoilijalle*)* Anteeks! *(Emmulle)* Jos sxx et pysty olemaan kotonas niin tuu vaikka meille. Hei, mxx en jaksakaan kantaa sxua. Joku korjaa sxut kyllä siitä, etkö sxx haluais lähtee ite nyt kun vielä voit? Sxx tarvit taskulampun tänne jos aiot olla siinä koko yön. Ei mxulla oo. Mxx soitan tänne jotain apua. Mxun on pakko mennä. Mxx tuun aamulla tätä kautta. Mitä sxx sitten muka ootat? Mxx en oo kauheesti kattellu ympärilleni viime vuosina. Mitä sellasta sxx kuvittelet tapahtuvan mitä kannattaa odottaa?

(Kauempänä sattuu autokolari.)

EMMU

En tiedä.

NANNA

Pitää mennä kattomaan sattuko noihin. Sxun pitää tulla myös.

EMMU

Mxx palaaan kyllä vielä tähän.

(Menevät.)

BUTSEWANNA

(Iltakutsut kaupungintalolla, paljon toisilleen tuntematonta väkeä. Jutellaan ja liikutaan vapaasti, ehkä naurua. HELMIINPUKEUTUJA, KAISA ja TEODOR päätyvät lähelle toisiaan, samoin KAKSI MALJANNOSTAJAA.)

MALJANNOSTAJA

Kippis!

TOINEN MALJANNOSTAJA

Terveyksenne!

(Juovat.)

HELMIIINPUKEUTUJA

A shub i nemer klassi,
ui tenn bah nimur fatubassi.
Synnamen i ayr,
ab metyr hayr y bayr.

KAISA

(Ei ymmärrä.) Niinpä. *(Ei saa selitystä.)* Olikos se joku runo?

TEODOR

Toi on ite keksiny ton kielen, ja varmaan keksii tonkin ite mitä se sillä sanoo.

KAISA

(Helmiinpukeutujalle) Että oikein oma kieli! Kenen kanssa te puhutte sitä?

HELMIIINPUKEUTUJA

Aup heityn.

TEODOR

(Kaisalle) Ei kenenkään. Mxx tiedän, mxx oon nähny ton täällä monesti.

KAISA

(Helmiinpukeutujalle) Ymmärrättekö te mxua? Mxx oon Kaisa, mikä teidän nimi on?

HELMIIINPUKEUTUJA

Nappotokkelo tenkki.

KAISA

Nappo-anteeks-mikä?

HELMIIINPUKEUTUJA

Ka radsyvennor moskisak,
i vennor bullateskisak.

TEODOR

(*Kaisalle*) Mxxhän sanoin, ettei se puhu kenenkään kanssa. Älä tuhlaa siihen kohte-
liaisuuksia.

HELMIINPUKEUTUJA

Nemer sialan i vee,
e kapulon, oo, audatelee. Iiiiiiiiiiiii! Aaaaaaaa!

KAISA

Hei Nappo-ii! Miks sxx tuut juhlimaan, jos et edes kato mxua kun mxx puhun sxulle?
Sxx et oo täällä yksin.

TEODOR

On se. Mxx yritin kans joskus tota. Mutta huomasin nopeesti että toi ei kerro sen kie-
lestä mitään eikä tosta tyyplistä ei saa mitään tolkkua. Mxx en tiedä sen nimeekään
vieläkään.

HELMIINPUKEUTUJA

Butsewanna.

TEODOR

Niin varmaan. Kaisa, vai kuka sxx olit, lähetkö tanssimaan?

KAISA

Mxx haluan vielä kuunnella tota.

HELMIINPUKEUTUJA

(*yleisölle/yleisesti*) Venerak tson enkibekan, aup abutus tek- nyt simultaanikäännän
itseni: Jokaisella on maailmassa useita kieliä - kitelemen lano - joita hän ei ymmärrä.
Miksi juuri minun kieltäni libor-vatykia pitäisi ymmärtää? Ja on paljon hienoja kieliä,
joita puhuu vain muutama ihminen, miksi libor-vatykillä pitäisi olla monta puhujaa?
Miksemme me, minun kieleni ja minä, voi elää rauhassa keskenämme?

TEODOR

Ei sxun kieles elä jos sitä puhut vaan sxx.

HELMIINPUKEUTUJA

Olen jalostanut libor-vatykin muiden kielten parhaista puolista, hionut sen rakenteen
ja sanat vuosien kuluessa, kunnes viimein nyt minulla on käytössä maailman kaunein
ja toimivin kieli. Enkä anna kenenkään ulkopuolisen turmella sitä.

KAISA

Tuu istumaan tänne. Ei meidän tarvi puhua.

HELMIINPUKEUTUJA

Juum aumbi ailaa, itz uudil mokku mailaa.

KAISA

(Ei ymmärrä.) Niin.

HELMIINPUKEUTUJA

Ap hapop -

KAISA

(Ei ymmärrä.) Ehkä.

HELMIINPUKEUTUJA

- lesyvennor iskisak.

KAISA

Mee jo pois.

(Helmiinpukeutuja vetäytyy.)

TEODOR

Nyt se loukkaantu. Voi sanoo että nyt se ymmärsi. Sinne meni ihana kieli. No, kaikki ihastukset pitää joskus heittää pois.

KAISA

En mxx siihen kieleen ollu ihastunu vaan tyyppiin. Enkä mxx tiedä edes ton nimee.

HELMIINPUKEUTUJA

*(*yleisölle/yleisesti*)*

Nuesonda matakik

e voro butsemeno,

ailes seles vainor hantu-

reskisak,

um vener ippotuskisak.

(Runo päättyy.)

JOULUPUKKI

(Kesä. JOULUPUKKI, sarvet päässä ja mahdollisesti turkki päällä ja kontti selässä tulee ravintolaan tai baariin, jossa on BAARIMESTARI.)

BAARIMESTARI

Mikäs poromies te? Mitä saisi olla?

JOULUPUKKI

Ei mies eikä poro. Nämä ovat pukinsarvet. Olen joulupukki. Tältä joulupukki näyttää, tämä ei ole mainos, eikä yritys huijata teitä, tai polterabend. Tahtoisin heinää. Säkin kantamisessa tulee nälkä.

BAARIMESTARI

(*myös yleisölle*) Heinää baarista. Tällaiseen en ole varautunut. Mutta onneksi en pyöritä tätä paikkaa yksin. Hei!

(APULAINEN tulee tai on jo ollut paikalla.)

Tuo paali heinää, parasta laatua!

(Apulainen menee.)

JOULUPUKKI

Anteeksi. Teen teille epämukavan olon. Kyllä minä kohta lähden.

BAARIMESTARI

Teillä tässä näyttää olevan epämukavaa. Mitä jos ottaisitte sarvet päästä ja menisitte uimaan, tuossa on järvi lähellä.

JOULUPUKKI

En voi ottaa näitä pois. Haluatteko tietää miksi? Kerron teille. Naapurini, jota en ollut ikinä ennen edes nähnyt, tulee ja sanoo:

(Siirtyy kertomaan sitä, miten hänestä tuli joulupukki. NAAPURI tulee.)

NAAPURI

Olisi mahtavaa jos meille tulisi jouluaattona joulupukki. Suostuisitko sinä?

JOULUPUKKI

Joulu-pukki? Siis pukki? *(matkii pukin ääntä)* Määh?

NAAPURI

Niin, se joka tulee ihmisten koteihin ja jakaa lahjat. On lahjoja säkissä, joulupukki säkin kanssa sisään, antaa lahjat.

JOULUPUKKI

Sinähän hauska olet.

Mutta minä suostun, laitan puvun päälle, annan aattona lahjoja - parasta mitä olen eläessäni tehnyt.

NAAPURI

Kuule naapuri, tuo oli hieno juttu aikansa, mutta joulu meni.

JOULUPUKKI

Ei minulta. Minä olen nyt joulupukki. Aion antaa koko vuoden ja ensi vuoden ja kaikki vuodet lahjoja, sellaisia joita ihmiset tarvitsevat tai joista he ilahtuvat tai joiden takia heidän elämänsä muuttuu. Vasta nyt koettuani tämän tiedän että tätä minä olen odottanut koko ikäni. Ja sinä sait tämän aikaan. Ota lahja, se on myös kiitos. (*Antaa joululahjan Naapurille.*)

NAAPURI

Meillä on ikävä meidän entistä naapuria.

JOULUPUKKI

Ei varmasti ole.

NAAPURI

Ollaan silti huolissamme sinusta.

JOULUPUKKI

Teitä vaan nolottaa asua minun kanssani samassa talossa. Pelkäätte että teillekin nauretaan.

NAAPURI

Sinulle voi tulla hankaluuksia.

JOULUPUKKI

Älä sure. Minä muutan pois.

(Kertomus päättyy. Naapuri menee.)

Sen jälkeen olen ollut liikkeellä. Ja säkissä on todella lahjoja, hankin lisää aina kun voin.

BAARIMESTARI

Ehkä minä ymmärränkin teitä.

(Apulainen ja ASIAKAS tulevat. Apulainen menee heinät jätettyään.)

ASIAKAS

(On havainnut Joulupukin.) Minä olen asiakas. Ja minkään naamiaispuun seurassa minä en juo.

BAARIMESTARI

Hän on joulupukki.

ASIAKAS

Minä en täällä viihdy, lähden vaikka bussilla. *(Menee.)*

BAARIMESTARI

Heinänne. Mutta tiedän myös yhden rantaniityn, joka olisi varmasti teistä maukas. Voin viedä teidät sinne, jos huvittaa. Sielläpäin asuu ihmisiä, jotka eivät ole koskaan saaneet lahjaa.

JOULUPUKKI

Kiitos. *(Antaa joululahjan Baarimestarille. Menee tämän kanssa läheiselle niitylle yleisölle)* Minulla on teillekin lahjat. Älkää avatko ennen kuin kaikki ovat saaneet. Tässä – tässä – olkaa hyvä – olkaa hyvä -. *(Antaa lahjoja yleisöön, kaikille oman, tarvittaessa pyytää antamaan ketjussa eteenpäin tai muuten ohjailee, jotta lahjat saadaan koko katsomoon. Antaa merkin soittaa musiikkia, mahdollisesti jouluista. Kun kaikilla on lahja:)* Nyt saa avata. Olkaa hyvät.

(Yleisö mahdollisesti avaa lahjoja, joita on monenlaisia, esimerkiksi tyhjä pesupallo, muovikuorinen kuparilanganpätkä, puunpala, lasinpala, pala kuplamuovia, betonimöykky, naula, pahvirulla, kahvilan paperinen sokeriputkilo yhtä kuppia varten, pillimehun pilli muovikääreessään, käyttämätön laastari, pihlajanmarjaterttu, kivi, kastanja, pelinappula tai menneen vuoden verkonmerkki, kaikki selvästi joululahjoiksi valittuja, siistejä ja kauniisti pakattuja.)

Hyvää vuotta kaikille!

SOITTO

(Esitystila. Kuuluvat vain äänet joita tilasta ei saa pois, kuten mahdolliset koneiden hurinat, yleisöstä lähtevät vähäiset äänet ja ehkä liikenne.)

DELTEMPSCLAR

(tulee, joko tuo mukanaan jonkin soittimen tai tilassa on valmiiksi soitin, joka on niin iso tai painava, ettei hän voisi kuljettaa sitä. Kuulostelee, tyytyväinen siihen, että tila on verraten hiljainen. Panee merkille yleisön.) Mitä te täällä teette? Ei nyt oo mitään konserttia, huomenna vasta seuraava. Älkää vaan sanoko että te varaatte paikkoja. Tänne tulee siis Senna Äx Yy. No, jokainen saa tykätä mistä haluaa. Mxulle tää huone on ainoa paikka, jossa mxx voin melkein, siis melkein, sanoin siis melkein, päättää mitä kuuluu. Teistä ja mxusta lähtee ääntä vaikka yritettäis olla hiljaa, on nää näyttämökoneet, ja tuolta ulkoo tulee liikennemöykkiä, tää on selvää. Ei se mitään. Vaan se on väärin, että aina tuntuu olevan joku joka ei tajua, että ääni ei pysähdy sinne missä sen käyttäjä on vaan säteilee joka suuntaan niin että nekin joilla ei oo sen kanssa mitään tekemistä joutuu kuulemaan sen silti, joutuu kuuntelemaan ääntä jonka joku muu

on niille määränny. Mitä mxx nyt teen? Mxulla on vaan tää yks mahdollisuus viikossa. Mxx en saa teitä mitenkään pois täältä. Olkaa kuitenkin hiljaa. (*Alkaa soittaa.*)
Mxx arvostan sitä kun te ette puhu. (*Soittaa edelleen.*)

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

(*tulee, Deltempclarille*) Deltempclar! Deltempclar! Del, kuuntele!

DELTEMPSCALAR

Ei voi soittaa jos ei kuuntele. (*Soittaa edelleen, kuuntelee soittoaan.*)

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

Täällä pitäs nyt - täällä pitäs - Senna Äx Yy esiintyy täällä huomenna.

DELTEMPSCALAR

Ai kato, ja nyt ei oo huomenna.

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

Se haluaa ottaa tuntumaa tilaan jo nyt. Näyttämö pitää tyhjentää.

DELTEMPSCALAR

Ei ikinä koskaan mitään.

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

Sxx voit jäädä katsomoon.

DELTEMPSCALAR

Ja tehdä siellä mitä? Anna mxulle vartti. Kymmenen minuuttia.

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

Deltempclar, se kun sxx käyt täällä soittamassa ilman lupaa - aika moni on jo huomannu sen. Mxun on pakko huomata se. Tää oli viimeinen kerta.

DELTEMPSCALAR

(*Keskeyttää soittamisen.*) Luuletko sxx että mxulla on joku muu paikka?

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

Mee nyt äläkä tee tästä vaikeempaa.

DELTEMPSCALAR

Sxx et voi tehdä tätä mxulle enkä mxx lähde minnekään. Mxulta jäi kappaleen paras osa kesken.

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

Niin jäi.

DELTEMPSCALAR

Kaks minuuttia.

KONSERTTIJÄRJESTÄJÄ

Sen jälkeen sxulla on porttikielto. Koko rakennukseen. (*yleisölle*) Anteeks tää. Jääkää vaan jos haluatte, lämpö pidetään päällä koko yön ja vessa löytyy tuolta aulasta, kunhan ette tuu näyttämölle. (*Menee.*)

(*Deltempscar jatkaa äskeistä kappalettaan. Soittaa sen loppuun ja menee.*)

PUHELINAPU

(*Puhelinkeskushuone. NEUVONTA, NUMEROPALVELU ja AUTTAVA PUHELIN aloittelemassa töitä.*)

(*nopea keskustelu*)

NUMEROPALVELU

”Olette jonossa, odottakaa hetkinen.” Mutta ei vaan lopettanu jonottamista- ei löydy numero- sano etten mxx muka viitti vastata- kestää vuosi päästä läpi-

NEUVONTA

mxx oon liian hidas ja mumisen-

AUTTAVA PUHELIN

että mxx puhun mikrofonin ohi- siltä loppu akku ja se sano että mxx katkasin puhelun-

NUMEROPALVELU

ja miten kävi? Mitä mxulta haluttiin tietää- eikä se pystyny ees ite sanoon- soitti uudestaan ja valitti- siis täys urpo-

NEUVONTA

ja: ette te siellä ketään pysty auttamaan- ette ees halua-

AUTTAVA PUHELIN

Ei, siis -

NUMEROPALVELU
toi on törkeätä.

AUTTAVA PUHELIN
Ja se vit-

NEUVONTA
vitun

NUMEROPALVELU
vitun

AUTTAVA PUHELIN
vitun

NEUVONTA
vittupää-

NUMEROPALVELU
huus mxulle, viikko menee taas korvasäryssä-

NEUVONTA
ja Häätäkeskus oli ihan että ”siis MITÄ sxulle on tapahtunu” kun se näki mxut.

NUMEROPALVELU
Mxusta tuntuu että vois lopettaa hommat,

AUTTAVA PUHELIN
hei tyypit, kymmenen sekkaa.

(Kello tulee tasatunnin. Neuvonnan, Numeropalvelun ja Auttavan puhelimen puhelimet soivat.)

(nopeaa puhetta, repliikit voivat mennä päällekkäin)

NEUVONTA
(Vastaa puhelimeen.) Neuvonta.

NUMEROPALVELU
(Vastaa puhelimeen.) Numeropalvelu.

AUTTAVA PUHELIN
(Vastaa puhelimeen.) Auttava puhelin.

NEUVONTA
Voisitteko toistaa?

NUMEROPALVELU

Voisinko saada henkilötunnuksenne?

AUTTAVA PUHELIN

Voimme neuvoa teitä auttavasti mutta kiireiset hätätapaukset hoitaa Hätäkeskus.

Millaista apua tarvitsette?

LAPSETON

(Auttavalle puhelimelle puhelimessa) Mxun on pakko hankkia lapsi. Mxx oon luvannu suvulle että perimä ja periaatteet saadaan eteenpäin. Ettei edelliset polvet oo eläny turhaan. Mutta kumpikaan mxun kumppaneista ei tahdo lasta, ne ei luota tulevaisuuteen. Olisko sxulla ehdottaa mitään millä mxx saisin ne puhuttua mxun puolelle?

AUTTAVA PUHELIN

Voi olla haaste. Ehdottaisin että harkitsette jotakuta muuta kumppanienne tilalle. Se ei vaikuta teidän yhdyselämäänne, lapsenhan voi hankkia myös seurustelusuhteiden ulkopuolella. Voin tehdä tiedusteluja. *(yleisöön, ei puhelimeen)* Anteeksi, onko teillä lapsia, haluaisitteko saada? Entä te, haluaisitteko lapsen tai lisää lapsia? *(kommentoi lyhyesti jos yleisöstä vastataan, sanoo esim. ”hyvä”, ”hienoa” jne. myönteiseen ja ”hyvä on”, ”selvä on” jne. kielteiseen vastaukseen. Lapseton ei ole tässä tilanteessa läsnä. jälleen puhelimeen)* Saatoin jo löytää teille lapsia haluavan henkilön. Lähetän hänen puhelinnumeronsa.

LAPSETON

En mxx oo ehkä ihan varma sittenkään.

AUTTAVA PUHELIN

No mitä jos pohditte asiaa ja soitatte taas huomenna?

LAPSETON

Kai se on pakko. *(Lopettaa puhelun.)*

(Myös Neuvonnan ja Numeropalvelun puhelut loppuvat. Puhelimet soivat heti uudelleen.)

(nopeaa puhetta, repliikit voivat mennä päällekkäin)

AUTTAVA PUHELIN

(Vastaa puhelimeen.) Auttava puhelin.

NEUVONTA

(Vastaa puhelimeen.) Neuvonta.

NUMEROPALVELU

(Vastaa puhelimeen.) Numeropalvelu.

Mitä voin tehdä hyväksenne?

ESITTELIJÄ

(Numeropalvelulle puhelimessa) Kuunnelkaa. Tässä on nimittäin uusi innovaatiomme *(näyttää)*, se on soitin *(voi korvata soittimen nimellä)*. Te sanotte: tämä ei ole uusi keksintö. Eikä meidän mallimme sisällä mitään uusia toimintoja. Mutta te kysyttekin olennaisimman kysymyksen: mistä tämä on valmistettu? Ei mistään. - Kysyin kohteliaasti ja haluaisin samanarvoisen vastauksen. - Se on totuus, ei mistään! Kun tätä nimenomaista soitinta *(tai soittimen nimi)* ei ollut vielä, sen tilalla ei ollut mitään, ja nyt se on tässä eikä mistään muualta puutu mitään, mikä olisi otettu tähän. Käytääkö yhtiömme siis jonkinlaista kierrätysmateriaalia? Ei. Emme käytä materiaalia. Tämän soittimen *(tai soittimen nimi)* valmistamiseen ei ole tarvittu edes ilmaa. Tunnuslauseemme on: ”teemme sen ei mistään”. ”Se” on mitä te vain haluatte. Esineitä, järjestelmiä, ideoita. - Mutta tuo on mahdotonta. - Ei ole, me olemme jo tehneet sen. - Ihmiset tulevat hulluiksi, kun saavat tietää, se ei mahdu heidän päähänsä. - Kyllä ihmisen aina sopeutuu. - Tuo tuhoaa markkinat. - Hyvä. Jos tarvitsette mitä tahansa, otakaa yhteys meihin. Mites, montako soitinta *(tai soittimen nimi)* laitetaan tulemaan?

NUMEROPALVELU

Valitettavasti emme voi ottaa vastaan muuta kuin puheluita.

ESITTELIJÄ

Olisitte heti sanonut, olisi säästynyt aikaa. *(Lopettaa puhelun.)*

(Myös Neuvonnan ja Auttavan puhelimen puhelut loppuvat. Puhelimet soivat heti uudelleen.)

(nopeaa puhetta, repliikit voivat mennä päällekkäin)

NUMEROPALVELU

(Vastaa puhelimeen.) Numeropalv.

AUTTAVA PUHELIN

(Vastaa puhelimeen.) Auttava puh.

NEUVONTA

(Vastaa puhelimeen.) Neuvont. Neuvonta.

Anteeksi, oletteko vielä siellä?

VAIKUTTAJA

Vielä. Mutta en ole enää pitkään aikaan halunnut elää tässä maailmassa. Sitä täytyy siis muuttaa. Olen Vaikuttaja. Aatteni on: eriarvoisuus ja köyhyys pois, huomio rahasta maahan, veteen, energiaan, maailman todellisiin resursseihin. Ja suvaitsevaisuutta tarvitaan lisää.

NEUVONTA

Voinko auttaa siinä jotenkin?

VAIKUTTAJA

No jos tiedät ketään joka kuuntelisi minua.

NEUVONTA

Minä kuuntelen.

VAIKUTTAJA

Siis ketään, joka pystyy muuttamaan asioita. Kun en tiedä millä minä yksi ihminen selviydyn koko maailmasta. Tarvitsen jonkun minua vahvemman, johon voin turvata.

NEUVONTA

Voin tehdä tiedusteluja.

VAIKUTTAJA

Minä tarvitsen vastauksen nyt. En kestä enää hetkeäkään.

NEUVONTA

Näin monimutkaisen asian selvittämiseen minulta valitettavasti menee hetki.

VAIKUTTAJA

Onko se kovinkin pitkä? Minä ymmärsin että tämä oli palvelunumero. Oletteko te siellä vain nauraaksenne ihmisille heidän selkänsä takana?

NEUVONTA

Arvatkaa mitä: minä olen se joka pystyy tekemään mitä vain, mutta sxua mxx en enää kuuntele. (*Lopettaa puhelun.*)

(nopea keskustelu)

NUMEROPALVELU

(puhelimeen) Anteeksi, pikku hetki.

AUTTAVA PUHELIN

(puhelimeen) Anteeksi, pikku hetki. (*Neuvonnalle*) Neuvonta, mitä sxx teit?

NUMEROPALVELU

Sxx joudut vaikeuksiin-

AUTTAVA PUHELIN

me kaikki joudutaan-

NUMEROPALVELU

Ei siis ikinä voi-

AUTTAVA PUHELIN

ei voi sanoo asiakkaalle tollai- -

NEUVONTA

Nyt mxx sanoin. Ja kannatti. (*Menee tiedottomaksi.*)

NUMEROPALVELU

Kannatti vai? Soitetaanko Häätäkeskukselle?

AUTTAVA PUHELIN

(*Neuvonnalle*) Ootko vielä siellä, Neuvonta? Vastaa! (**Numeropalvelulle ja/tai yleisölle**) Se vaan pyörty. Mutta se tarvii hoitoo. Mxx vien sen, jää sxx päivystämään tänne.

NUMEROPALVELU

En mxx voi ottaa yksin vastuuta kolmesta puhelimesta. Laitetaan vastaaja päälle ja mxx tuun mukaan.

AUTTAVA PUHELIN

Ei. Saadaan vielä itekin tällanen sätky jos lähdetään kaikki täältä kesken päivän.

NUMEROPALVELU

Neuvonta tarvii apua. Sxx et jaksa enkä mxx jaksa eikä kumpikaan meistä jaksa kantaa sitä yksin.

(*Auttava puhelin laittaa puhelinvastaajan päälle.*)

PUHELINVASTAAJA

Pyydämme ystävällisesti kaikkia soittajia odottamaan hetken. Palaamme pian, ja silloin kaikki on ennallaan.

(*Numeropalvelu ja Auttava puhelin menevät kantaen Neuvontaa.*)

KAIVO

(*Kesä. Kaivolla maaseudulla aikana jolloin ei vielä ole vesijohtoja. TALONOMISTAJA huomaa kaivossa VALKONAAMAN.*)

TALONOMISTAJA

Kuka te olette? Mitä te siellä teette? Anteeksi, kysyin tyhmästi. Olettehan te kunnossa? En viivyttele enää, haen heti köyden.

VALKONAAMA

Älkää turhaan. (*Kiipeää ylös kaivosta.*)

TALONOMISTAJA

Kaivon tarkastukset pitäisi oikeastaan sopia minun kanssani.

VALKONAAMA

En ole mikään korjaaja vaan asukas.

TALONOMISTAJA

Asukas kaivossa. Te asutte kaivossa. Kuusi taloa, siis viisi, taloa, ottaa tästä juomavetensä, ja minä olen vastuussa kun tämä on minun maatani. Oletteko kuullut hygieniasta?

PAIMEN

(*Tulee.*) Onko näkynyt lehmää?

TALONOMISTAJA

Ei ole.

PAIMEN

Olen paimen. Lehmä hoi! (*Menee.*)

VALKONAAMA

Kärsin kovasti helteestä. Tuo on paras asunto, jota olen kokeillut. Maksaisin teille vuokraa.

TALONOMISTAJA

Mutta ei ei, ei voi, ei ole toista kaivoa ja kaivot ovat sitä varten että niistä saa hyvää, kylmää vettä, ei ole varaa leikkiin, ei tässä asiassa, jos vielä hyppäätte sinne nostan tästä kanteen vaikka minulta menisi maine.

VALKONAAMA

En minä sitä halua. Mutta voisitteko kysyä pitäjällä, olisiko joku suopeampi, jolle sopisi tällainen järjestely?

TALONOMISTAJA

Ei kukaan halua ajatella kuten te. Tälle asialle ei voi olla muuta loppua kuin että te muutatte sieltä. Ei kai teillä ole tavaroita? Onko teillä paikkaa mihin mennä?

VALKONAAMA

Totta kai, omistan tuon kukkulatalon.

TALONOMISTAJA

Peltosen talon. Tekö se olette, Peltonen? En ollut tuntea. Hipiänne on vaalennut.

PELTONEN

Varjossa ihminen vaalenee. Nyt vasta minäkin muistan teidät, Åkerblom, naapuri. Åkerblom, mehän olemme hyviä tuttuja, meitähän ei haittaa jos vesi maistuu oudolta.

ÅKERBLOM

Menkää naapuri nyt vain kotiinne, siis taloonne. Ottakaa tavaksi pitkä kylpy joka päivä, ja tulkaa oikein usein meille.

PELTONEN

(*yleisesti/yleisölle*) Koko sen maailman johon olen tottunut, hän ottaa minulta pois ja jättää minut kiertelemään tyhjyyteen. (*Åkerblomille*) Te olette niin kiltti, ettei edes haittaa vaikkette ymmärrä minua yhtään. Kyllä minä tulen käymään. Mistä te oikein paljon pitäisitte?

ÅKERBLOM

Musiikista.

PELTONEN

Minä heti huomenna sävellän teille ja tulen sitten laulamaan jotakin, jos saan tehdä.

AARTEENVARTIJAT

(Peikon talo. Paljon aarteita. PEIKKO ja VARTIJA.)

PEIKKO

Tervetuloa töihin. Pidä taloa silmällä. Täällä ei saa kärpänenkään väräyttää jalkaa. Et muuta mitään, et koske mihinkään etkä päästä ketään sisään. He (*yleisö*) ovat poikkeus, heidän kanssaan on asioista sovittu, he tietävät että minulla on täällä aarre eivätkä ole niin hölmöjä että yrittäisivät vohkia sen. He lähtekööt sitten kun haluavat. Mutta sinä et mene hetkeksikään ulos. Siinä on potta. Jos toimit väärin, teen sinusta patjantäytettä. Onko selvä?

VARTIJA

On.

PEIKKO

Minäpä lähden tästä juhlimaan. (*Menee.*)

VARTIJA

(On ehkä vähällä koskea johonkin.) Älä koske. Älä koske. Onko tämä liian vaikea työ minulle? En saanut muuta. Mitä minä teen jos joku tulee tänne? Silti paras työ, joka minulla on koskaan ollut.

(Esitystilan ulkopuolella eteisessä VAHTIMESTARI ja APULAISVAHTIMESTARI. Yleisö ja Vartija eivät näe heitä, mutta kuulevat.)

APULAISVAHTIMESTARI

Hei, olisiko nää tänne? Hei tännekö sxx halusit nää?

VAHTIMESTARI

Joo. Eiku ei siitä kun se ovi siinä vasemmalla.

APULAISVAHTIMESTARI

Tääkö ovi? Tästä?

VAHTIMESTARI

Joo siitä.

VARTIJA

Hetikö tänne joku yrittää? Mitä minä nyt? Odotan ja katson. *(Piiloutuu.)*

VAHTIMESTARI

Oota, pidetään vielä tauko. Täytyy vetää henkee. Ei huvittas raahata näitä. Mutta joku vois viedä nää tosta kadulta.

APULAISVAHTIMESTARI

Miks tänne ees hankitaan tämmöstä turhaa kamaa?

VAHTIMESTARI

Ei sitä kuulu miettiä vaan meidän tehtävä on varmistaa että nää kamat ja tää talo säilyy hyvässä kuosissa. Siks me ei voida jättää näitä ees tähän vaikka tässä on sateensuoja. Koska sitten joku kompastuu näihin ja me ollaan ne ketä syytetään. Tässä talossa pitäis olla varasto. Kaikki huoneet on mitä sattuu. Niin kun tää. Mitä sxx tekisit tälle? Jos saisit päättää miten tää laitetaan, mitä tekisit?

APULAISVAHTIMESTARI

Ai tälle eteiselle?

VAHTIMESTARI

Nii.

APULAISVAHTIMESTARI

No ei kai tätä voi muuttaa, tämmönehän tää on aina ollu.

VAHTIMESTARI

Mutta jos saisit päättää.

APULAISVAHTIMESTARI

No en mxx.

VAHTIMESTARI

Mxx ottasin eka seinät pois.

APULAISSVAHTIMESTARI

Ulkoseinät?

VAHTIMESTARI

Ei kun ton seinän tästä tän ja ton toisen huoneen väliltä. Etkö tajua? Kato, siis tän -

(Tulee ainakin puoliksi esitystilaan, viittaa sen oveen tai seinään.) - tän tästä kaatasin, heti mahtus paremmin olemaan kun ei olis tää seinä tiellä, äänikin kantaa täältä kun tyhjää vaan. *(yleisölle)* Iltaa. *(Apulaisvahtimestarille)* Hei, mees tonne huoneen perälle ja sano jotain.

APULAISSVAHTIMESTARI

Mee ite.

(Tulee esitystilaan, yleisölle) Iltaa.

VAHTIMESTARI

Mee tonne nurkkaan.

APULAISSVAHTIMESTARI

(Menee paikkaan, joka on kaukana sisääntuloväylästä.) Ei tänne ees mahdu.

VAHTIMESTARI

No sano jotain.

APULAISSVAHTIMESTARI

”Luen teille kirjeen, tuon parhaat terveiset, kerron kaiken heille sattuneen- -” Riittikö?

VAHTIMESTARI

Oota mxx meen vielä kauemmas.

APULAISSVAHTIMESTARI

(yleisölle) Anteeks.

VAHTIMESTARI

Älä pyytele anteeks!

(Menee ulkopuolelle asti.) Nyt!

APULAISSVAHTIMESTARI

”Ei pitänee he olostaan vaan karkas kauas kodostaan ja eli myrskyt, järjestykset, kauhut;

he seikkailuihin joutui, vaan henkiin jääneet lie - -”

VAHTIMESTARI

Hyvin kuuluu. En tiedä mitä ne aatteli jotka tän seinän suunnitteli. Tuu auttaan niin tuodaan kamat sisään.

(Apulaisvahtimestari menee esitystilan ulkopuolelle.)

VARTIJA

(Tulee piilostaan.) Minä ajattelin että ne lähtevät pian. Siksi en tehnyt mitään. Kaksi yhdellä kertaa on hankala. Jos ne olisivat yrittäneet varastaa jotain, olisin ruvennut kovistelemaan. Onneksi ne eivät muuttaneet mitään täällä.

APULAISVAHTIMESTARI

Kuule. Mxx en haluais mennä tonne enää. Noilla oli selvästi joku kesken tuolla ja me häirittiin.

VAHTIMESTARI

Ei voi mitään, ei toi tila noiden oo. Ota sxx etupää, yks, kaks, kolme –

(Apulaisvahtimestari ja Vahtimestari tulevat esitystilaan mukanaan isokokoinen esine, esimerkiksi soitin, jonka kantamiseen tarvitaan molempia. Mahdollisesti tuovat muutakin tavaraa.)

- oota, mahtuuks tää ovesta? Mxx sanoin ettei tätä seinää pitäs olla. Peruuta. Eiku eiks me mentäs mieluummin tohon nurkkaan.

APULAISVAHTIMESTARI

Ei sinne mahdu.

VAHTIMESTARI

Älä naarmuta lattiaa.

APULAISVAHTIMESTARI

(Huomaa Vartijan.) Kuka sxx oot?

VARTIJA

Tänne ei saa tuoda tavaraa. Lähtekää ja viekää tuo/nuo pois. Totelkaa tai joudun käyttämään väkivaltaa.

APULAISVAHTIMESTARI

Me ollaan täällä töissä. Sxun ei varmaan pitäs olla täällä.

VARTIJA

Pitääpä.

VAHTIMESTARI

Ootko sxx näiden *(yleisön)* porukkaa?

VARTIJA
Tavallaan.

VAHTIMESTARI
Jos et oo niin sitten se on semmonen homma että ulos. Tää ei oo mikään kaikille avoin talo.

VARTIJA
Ainakaan tämä ei ole teidän talonne. Minä vartioin tätä työnantajani puolesta ja hän on kuuluisa, pelottava peikko.

VAHTIMESTARI
Tää on joku teidän leikki. (*myös yleisön*)

VARTIJA
Minua ei naurata. Minä pyydän teitä lähtemään.

VAHTIMESTARI
Meidät on palkattu huolehtimaan tästä rakennuksesta ja kaikesta mitä täällä on.

VARTIJA
Minut on palkattu huolehtimaan tästä aarrekammiosta kokonaisuudessaan.

VAHTIMESTARI
Ei näin voi käydä.

(*HIISI tulee.*)

VARTIJA
Hei!

VAHTIMESTARI
Hei, mikä sxx oot! Pysähdy hei!

(*Hiisi menee.*)

APULAISVAHTIMESTARI
Jos lähdetään vaan ja annetaan tän jäädä tänne yöks.

VAHTIMESTARI
Ei. Me ollaan vastuussa siitä ettei täällä kuppaa sivullisia. Saatetaan hänet ystävällisesti matkoihinsa. Tää kuuluu toimenkuvaan. Ota sxx takapää.

VARTIJA
Jos on pakko tapella niin tapellaan sitten.

APULAISVAHTIMESTARI

Oottakaa. Meidän pitäis jakaa tää huone eikä puolustaa tätä toisiltamme. Jos mxx tekisin tässä talossa mitä haluan, mxx lähtisin tonne kadulle ja huutelisin ihmisille, että täällä on tilaa, tänne vaan kaikki, jos on joku jolla ei oo kotia, jolla ei oo maata, että tää voi olla niiden koti, niiden maa.

VAHTIMESTARI

No sxulta voi tommosta odotaakin. Mutta yleisesti se ei oo mahdollista.

APULAISVAHTIMESTARI

No eikö edes me voitais tehdä täällä mitä halutaan? Etteks te uskalla?

VARTIJA

Minä uskallan.

VAHTIMESTARI

Mxun puolesta sopii.

APULAISVAHTIMESTARI

Mxx ainakin siirtäsin tän muualle.

(Alkavat siirrellä tavaroita ja muuttaa tilassa aluksi ollutta järjestystä. Hiisi tulee takaisin, sieppaa muutamia esineitä ja menee. Muut saavat tilan mieleisekseen ja oleilevat.)

VAHTIMESTARI

”Ei pitäneet he olostaan vaan karkas kauas kodostaan ja eli myrskyt, järitykset, kauhut”. Mxx kyllä pidän olostani.

VARTIJA

Hyvä kaiku.

APULAISVAHTIMESTARI

Parantunu paljon.

VAHTIMESTARI

Meidän työaika loppuu.

APULAISVAHTIMESTARI

Nähdään joskus.

VARTIJA

Ette tarvitse yhtä työntekijää lisää?

VAHTIMESTARI

Ei oo meistä kiinni. Mutta nähdään.

(Vahtimestari ja Apulaisvahtimestari menevät.)

PEIKKO

(Palaa.) Olipa makoisat juhlat. Mitä tämä kaikki kama on? Mikä sotku täällä? Oletko poistunut välillä?

VARTIJA

En.

PEIKKO

Tämä kaikki siis tehtiin sillä aikaa kun olit täällä?

VARTIJA

Niin.

PEIKKO

Missä minun parhaat pikarini ovat, ja miekkani ja jalokivilippaani?

VARTIJA

Hiisi vei.

PEIKKO

Samperi. Saat potkut.

VARTIJA

Mutta miten minä sitten selviän talven yli? Minä kuolen nälkään ja kylmään ilman palkkaa.

PEIKKO

Ei liikuta minua, ulos.

(Vartija menee.)

PEIKKO

(Asettuu oleilemaan toisten tekemään sisutukseen.) Mikä tämä systeemi on? Jaha. *(Alkaa pian tuntea olonsa kotoisaksi.)* ”He seikkailuihin joutui, vaan henkiin jääneet lie, kun kyyhky heiltä kirjeen postiin vie.” Mistä se tuli?

EMIGRANTIT

(R ja M kadulla, ovat juuri saapuneet heille uuteen maahan ja kaupunkiin.)

R

Entäs tämä.

M

Vauraan näköistä. Laitettua. Minä kyllä pidän. Pidän paljonkin. Alan kohta toivoa liikoja, sama juttu joka kerta. Ei voi tietää koskisiko tämä kaikki rikkaus meitäkin, jos jäätäisiin, voidaan yrittää päästä juhliin mukaan, jos se maksaa vaivan, jos kaikki on sitä miltä näyttää, mutta milläs se tiedetään ennen kuin kokeillaan taas?

R

Kokeillaan sitten.

M

Petytään ehkä taas ja joudutaan lähtemään.

R

Minä viipyisin silti mielelläni hetken. Kyllä näin hienon näköinen kaupunki hetken menettelee, vaikka alla olisi mitä. Ei näy sotaa, ei tulvia, ei liikaa ihmisiä, ei hulluja koiria, ei ole liian kuumakaan.

M

Täällä on varmaan oikeasti turvallista. Tietysti noilla (*yleisöllä*) voi olla joku tauti. Mutta turha kysyä, ei kukaan koskaan kerro jos on sairas.

R

Kysytään mieluummin panevatko nuo pahakseen jos me jäädään.

M

Me jäädään, kun halutaan. Onkohan täällä taidetta missään?

R

Jos ei vielä ole, me voidaan tehdä sitä. Mitä muuta haluaisit?

M

Työtä. Taidetta tai muuta.

R

Mitä vielä?

M

Halpaa ruokaa. Yöpaikan. Hoitoa, jos sairastun. Paikan jota voi kuvailla sanalla luonto. Ja ettei kukaan uhkaile meitä. (*Löytää TONTUN.*) Oho, täältäähän löytyi tonttu. (*Heittää tontun menemään.*)

R

Siinäkö kaikki?

M
Mitä sinä haluat?

R
Paikan, jossa jokainen voi elää niin kuin itse haluaa ja kaikki tulevat toimeen keskenään ja ympäristön kanssa. En minä vähemmän vuoksi olisi lähtenyt.

M
Sellainen paikka on ehkä vain sinun kuvitelmissasi.

R
Se että lähdimme etsimään on jo parempi kuin olisi ollut jäädä kotiin.

(PAIKALLINEN asukas kulkee ohi menossa myymään kalaa.)

M
Katso, paikallinen, joka näyttää puhehaluiselta. Päivää. Elätkö te niin kuin itse haluatte?

PAIKALLINEN
Mmjoo.

M
Tuletteko toimeen muiden ihmisten ja ympäristön kanssa?

PAIKALLINEN
Mmjoo.

R
Eikö täällä ole missään mitään vikaa?

PAIKALLINEN
Esim?

R
(M:lle) Ehkä hän on vain hyväosainen eikä huomaa. Onko tässä kaupungissa taidetta, halpaa ruokaa, luontoa ja sairashoitoja-

PAIKALLINEN
Täällä on kaikkea hyvää ym. Mutta moni on jo tullut tänne sen takia. Ja he ovat muuttaneet kaupungin, tämä ei enää ole se paikka johon te halusitte. Ehkä kannattaa haluta jotain muuta.

M
Minä tahdon jäädä, oli tämä millainen paikka tahansa.

PAIKALLINEN

(R:lle) Voisitteko te taivutella hänet lähtemään?

R

Hän joutuisi taivuttelemaan minut.

PAIKALLINEN

Tervetuloa kai sitten. Jos ryhdytte kauppamaan kalaa tms. kehotan ensin hankkimaan luvat. Ja ne ovat isojen kivien alla. *(Menee.)*

SOPIMUS

(QUEQUEN perheen koti. QUEQUEN TÄTI ja PAUPAUPAUN SETÄ juovat kahvia, QUEQUE samassa tilassa heidän kanssaan.)

QUEQUEN TÄTI

Ottakaa toki lisää sokeria.

PAUPAUPAUN SETÄ

Ottakaa toki vastaan tämä vaatimaton malja.

QUEQUEN TÄTI

Tavattoman kaunis.

PAUPAUPAUN SETÄ

Kukkien malleina oli meidän liikkeemme valikoima. Ihastuttavaa sokeria.

QUEQUEN TÄTI

Meidän plantaaseiltamme.

QUEQUE

*(*yleisölle tai itsekseen*)* He ovat jatkaneet tuota jo kolme päivää.

PAUPAUPAUN SETÄ

Jos saan ehdottaa - -

QUEQUEN TÄTI

Niin?

QUEQUE

Niin?

QUEQUEN TÄTI
Ole sinä hiljaa.

PAUPAUPAUN SETÄ
Minun piti sanoa ennen kuin minut keskeytettiin,
siis piti sanoa ennen kuin ajatukseni siis keskeytettiin,

QUEQUE
(*yleisölle tai itsekseen*) Älä sano sitä.

PAUPAUPAUN SETÄ
että ehkä tämän teidän sukunne lahjoittaman sokerin voisi kaataa tähän meidän su-
kumme lahjoittamaan maljaan.

QUEQUEN TÄTI
Mitä te sanotte? Todella!

PAUPAUPAUN SETÄ
Todella! Minun veljenlapseni ja teidän sisarenne lapsi!

QUEQUE
Se olen minä.

QUEQUEN PERHEEN KOKKI
(*Tulee ruokaa laittamasta.*) Viimein se tapahtuu! Oi tätä riemun päivää! (*Menee.*)

QUEQUEN TÄTI
Queque! Kuulitko uutisen! Sinä pääset naimisiin! Nyt mene heti huoneeseesi ja ala
nyppiä kulmia että olet sitten ensi keväänä nätti.

PAUPAUPAUN SETÄ
(*Pitelee avioliittosopimusta.*) Nimi alle.

QUEQUEN TÄTI
(*Quequelle*) Ei sinun. (*Kirjoittaa nimen avioliittosopimukseen.*)

PAUPAUPAUN SETÄ
Minäpä tästä lähdenkin.

QUEQUEN TÄTI
Saatan teidät ovelle.

(*Paupaupaun setä ja Quequen täti menevät.*)

QUEQUE
(*yleisölle*) Oi miten olenkaan onneton. Minun on naitava inhottava kukkakauppi-
aanplanttu, jota en voi milloinkaan rakastaa. En edes tunne häntä, mutta vihaan häntä

silti. Vihaan koska minulta ei kysytä haluanko hänet vai jonkun muun. Ah, en halua ajatella häntä vielä tänään, kun voin vielä olla hänestä erossa. Mutta kolmen viikon kuluttua ovat häät, sitten se on menoa. Olen kuullut että on maita, joissa avioliitosta pääsee pois, jos toinen on hullu tai hakkaa, mutta se on varmasti vain satua. Ja sitten on vielä maa jossa - (*Keskeyttää ajatuksensa.*) - Ei. Mutta sellaisestakin maasta olen kuullut, jossa jokainen keksii itse, kenen kanssa menee naimisiin. Minä voisin keksiä puolison vaikka heti. Saisin olla naimisissa sillä tavalla kuin itse haluan. Kukaan ei pääsisi väliin. Miksei tullut mieleen aikaisemmin? Vielä ehtii. Unelmien puoliso. Täsähän hän onkin.

(*ITSE TEHTY PUOLISO on saapunut tai tuotu paikalle tai Queque tekee hänet nyt. Ihmisen ei tarvitse esittää häntä.*)

Hänet minä haluan. Rakastuneet mielemme sulavat yhdeksi. Sanomme tärkeimmät asiat joita milloinkaan olen kuullut: Uskotteko että ihminen voi tehdä itse oman maailmansa? ”Ehdottomasti.”

QUEQUEN TÄTI

(*Tulee.*) Tuleva puolisosi tahtoo tavata sinut salissa.

QUEQUE

Ei, hän on jo täällä. Tässä. (*itse tehty puoliso*) Menen naimisiin hänen kanssaan. Me nimme jo. Häät olivat eilen. Hän on kaunis, komea ja hyväskuinen. Hänellä on viisi kukkakauppaa ja kymmenen sokeriplantaasia.

QUEQUEN TÄTI

(**itselleen tai yleisölle**) Ei vitsaile eikä ole sekaisin. Luulee olevansa tosissaan. (*Quequelle*) Queque, sopimus on tehty ja sinun täytyy noudattaa sitä.

QUEQUE

Minä en allekirjoittanut sopimusta. (*itse tehdyille puolisolle*) Puolustakaa nyt minua.

PAUPAUPAU

(*Tulee. Ei pane merkille yleisöä.*) Rohkenin tulla sisään, kun teitä ei kuulunut. (*Quequelle*) Ah, vartenne kohoaa kuin sokeriruoko ja silmänne kimaltavat kuin kastepisarot hortensian terälehdillä. Jos suvaitsette - (*Antaa kukkia. Quequen tädille*) Julkean nyt kysyä, täti, saisimmeko olla kahden?

QUEQUEN TÄTI

Luotan teidän kunniallisuuteenne. Sitä paitsi he (*yleisö*) katsovat kyllä peräänne. Minä menenkin tästä huussiin. (*Menee.*)

QUEQUE

Emme ole kahden.

PAUPAUPAU

(*On nyt huomannut yleisön.*) Huomaan sen. Onpa teidän talossanne paljon väkeä.

QUEQUE

Tässä on myös puolisoni. (*itse tehty puoliso*)

PAUPAUPAU

(*On huomannut itse tehdyn puolison.*) Kuulkaa, meillä ei ole pakotietä. Emme voi tehdä muuta kuin yrittää tutustua. Saatamme vaikka alkaa pitää toisistamme.

QUEQUE

On hyvin epäkohteliasta olla ottamatta lainkaan huomioon jotakuta läsnäolevaa henkilöä.

PAUPAUPAU

Antakaa itsellenne ja minulle edes mahdollisuus.

QUEQUE

(*Keskustelee itse tehdyn puolison kanssa.*) Mitä sanotte hänestä? ”Ymmärtäisipä lähteä.” Tuskin vaan. Emme me hänestä niin helpolla pääse. Tehkää jotain. Motatkaa vaikka häntä. (*Itse tehty puoliso ei tee mitään.*)

PAUPAUPAU

(*Antaa juotavaa.*) Ottakaa tästä. Se on hyvää lääkettä. Rauhoitutte.

QUEQUE

Rauhoittukaa itse. Vaikka aina sitä vähän juoda voi. (*Aikoo juoda.*)

UIMAVAHTI

(*Tulee.*) Älä juo sitä! Älä hullu juo! Se on myrkkyä! (*Menee.*)

QUEQUE

Tekö aioitte myrkyttää minut!

PAUPAUPAU

Sitten minun ei olisi tarvinnut mennä kanssanne naimisiin, olisin voinut mennä vaikka vankilaan.

QUEQUE

(*itse tehdyille puolisolille*) Sama ongelma kuin minulla joskus oli, mutta en rupea hänelle kohtalotoveriksi. Minulla on teidät. Auttakaa minua. (*Ei saa vastausta. Paupaupaulle*) Auttakaa minua.

PAUPAUPAU

Mitä sanoisin, kun en voi auttaa edes itseäni?

QUEQUE

Minä kuulin kerran niin uskomattoman jutun etten tohtinut edes ajatella sitä. Ajattelen sen nyt. On muka olemassa maa, jossa ihmiset eivät ollenkaan mene naimisiin.

PAUPAUPAU

Kenen kanssa?

QUEQUE

Ei kenenkään. Paitsi jos haluavat.

PAUPAUPAU

Lähdetään heti sinne. Missä sellainen maa on?

QUEQUE

Ai karataan yhdessä jottei jouduttaisi yhteen?

PAUPAUPAU

Voi kai sen erikseenkin tehdä. Kartta. (*Saa kartan tai hänellä on sellainen.*) Myrkyttämisenkin on näin uhkarohkean suunnitelman rinnalla kuin siitepölyhiukkanen orki-dealaaksossa. Tässä: ”Maa jossa ei tarvitse mennä naimisiin”. Minusta kannattaa yrittää. Lähtekää mukaan.

QUEQUE

Minä en ole ikinä edes matkustanut.

PAUPAUPAU

Voittehan te ottaa hänet (*itse tehdyn puolison*) mukaan, jos täytyy.

QUEQUE

Jääköön tänne, suku saa naittaa hänet uudelleen. No minä tulen. Mutta omia teitäni.

PAUPAUPAU

Minä lähden jo tänään. Te rohkaisitte minua, te saitte tämän aikaan. Ehkä tapaamme vielä, vaikkapa sattumalta.

QUEQUE

Hyvästi ja hyvää matkaa.

(*Paupaupau menee.*)

(*itse tehdylle puolisolle*) Sinä et taida enää sanoa mitään.

(*Viikko on kulunut.*)

On jo viikko siitä, kun Paupaupau lähti. Hän todella lähti. Miksen minä lähtenyt, miksen lähde nyt kun vieläkin voisin? En uskonut hänen sanojaan. Ei hän valehdellut, mutta en usko hänen unelmaansa. Kuinka hän voisi sen toteuttaa? Vieraat maat ovat kaukana, matkalla hänet varmasti raiskataan ja tapetaan ja hän saa keripukin ja spitailin ja kuolee nälkään. Mutta minä voin koko ikäni ajatella, että hän vielä elää.

QUEQUEN TÄTI

(Tulee.) Mahdollisuudet liukenevat käsiin. Kaikki neuvottelut alusta, kun se mauton kepukka otti ja lähti. Ei ikinä enää tekemisiä kukkakauppiassukujen kanssa. Olen löytänyt sinulle uuden puolisoehdokkaan, tapamme hänen serkkunsa tänään, oletko valmis?

QUEQUE

Joo.

UKKONEN

(Esitystila. VAINIO tulee mukanaan tuntematon ase, jossa sähköjohto.)

VAINIO

Haluan ilmoittaa teille jotakin.

(ALUSVAATEMALLI tulee.)

Ja painu sinä vaikka sinne mistä tulit.

(Alusvaatemalli poistuu.)

Minä laitan nyt kaiken uusiksi. Minä hävitän tämän seudun nykyiset rakenteet ja aloitan alusta. Ei jää jäljelle taloja, ei koneita, ei järjestelmiä, vain tyhjää, ja sen päälle saa muodostua uusi maailma. Teen sen tällä laitteella, olen yhdistellyt tämän yksinkertaisemmista aseista, annoin tälle nimen, joka oikeastaan ilmentyy vain sähköimpulssina, mutta sen voi kääntää ”Tahto”. Tahdolla minä poistan sen, mistä en pidä. Tahto ei aiheuta tuhoa eikä kärsimystä, sen tieltä vain katoaa tyhjyyteen kaikki niin kuin sitä ei olisi koskaan ollutkaan. Minua ei voi pysäyttää. Jos joku teistä tulee liian lähelle, ammun lattian hänen altaan ja hän putoaa - pläts. Paljastan suunnitelmani teille näin etukäteen siksi että voitte varautua, ja jos niin haluatte, mikäli haluatte, jos siis haluatte, häippästä maasta ennen kuin minä ryhdyn toimeen. Tulen kyllä ulkomaillekin, mutta siellä ehtisitte elää valitsemallanne tavalla vielä hetken. Mutta jos jäätte, teitä ei uhkaa mikään, ihmisiä minä en aio tällä osoittaa. Kaikki saavat tulla uudessa maailmassa toimeen niin kuin parhaaksi näkevät. En ole vielä päättänyt mitä sinne tulee. Etenen askel kerrallaan, poistan tämän rakennuksen, sitten lähden katua alas ja poistan kadunkin, mutta pistorasia täytyy ensin löytää että saadaan virtaa; Tahdon heikkous on kieltämättä se että se toimii töpselisähköllä, en onnistunut rakentamaan siihen akkua, mutta lopputulos oli tärkein eikä minulla ollut varaa nipottaa tekniikassa, muuten en olisi ikinä päässyt loppuun. Sitten kun ei enää löydy johtoja, joista saisi sähköä, olen minäkin työni tehnyt. Missä pistorasia? Aah. *(Löytää pistorasian ja kytkee johdon siihen.)* Nyt nähdään kuinka Tahto toimii.

(Äkkipimeys ja mahdollisen sähköisesti toistetun äänen katkeaminen, joilla markkeeraataan sitä, että esitystilasta katkeaisivat sähköt. Vainiolle sähköjen katkeaminen on totta.)

Hei! Mitä tämä on? Sulakkeiden ei pitäisi palaa Tahdon takia, sille riittää sama virta kuin tavalliselle lampulle.

(Jyräys. Ankara ukkosmyrsky ulkona, Vainiolle se on totta (sen vuoksi sähköt menivät), kuulee jyrinää ja salamaääniä.)

Mikä tuo ääni on? Oletteko kuulleet tuollaista ennen? Ei pelota kuin vähän vaan. Minä tiedän, se on se ukkonen, mistä aina puhutaan. En ole kuullut tätä koskaan. Senhän voi nähdäkin. Anteeksi, täytyy mennä katsomaan.

(Jättää aseensa ja menee ulos koko rakennuksesta, jättää ovet auki. Tulee takaisin.)

Se on ukkonen. Uskokaa tai älkää. Nyt ei voi käyttää sähköjä. Tahto ei voi toteutua. Ei sen väliä. Kun on jotakin näin suurta. Täytyy mennä. *(Lähtee uudelleen ulos ukkoseen.)*

LÄHETIT

(PONK, HAWO ja AIBURI talossaan saarella, etäällä pääkaupungista. Ei musiikkia.)

AIBURI

*(*yleisesti/yleisölle*)* Meitä painaa koko kansakunnan suuronnettomuus, siis sota. Liian kammottavaa elää tällasena aikana. Taistelut on onneks kaukana, pääkaupungissa,

HAWO

älä sano onneks.

AIBURI

Mutta ei tätä meinaa kestää.

HAWO

Ei tätä kestä. Kaikki ystävät kaupungissa pommituksen keskellä eikä me voida mennä auttamaan koska jouduttas vaan ite vaaraan ja aiheutettas vaan lisää surua jos kuoltaisiin. Ja pääkaupunki on kaukana mantereella, me täällä saarella, eikä laivat kulje, ja kaikkia teitä vartioidaan ja meriteitä. Ja se että me ollaan

täällä syrjässä eikä meihin varmaan kukaan yritä osua ei helpota yhtään, päinvastoin on aikaa ajatella miten kauheeta kaupungissa täytyy olla. Jos edes tietäs mitä tapahtuu,

PONK
jos edes tietäs!

AIBURI
Mutta täällä ei oikein liiku ketään.

(Odottavat, mutta ketään ei kulje ohi.)

HAWO
Ja sähköjakelu on keskeytynyt. Tukiasemat ei toimi enää. Posti on lakkautettu. Lennätinlinjat purettu. Kirjekyyhkyt syöty. Kaukoputki myyty eikä se ollut tarpeeksi tehokas alun perinkään. Me ei osata soittaa alppitorvee. Eikä me voida pääkaupunkiin asti huutaakaan vaikka mxx oon niin raivona että pystyisin jo melkein tekemään sen.

PONK
Ei voi muuta kun odottaa.
Kohta saadaan kohta saadaan
hyvät uutiset,
hyvät, hyvät, hyvät, hyvät, hyvät, hyvät, hyvät.

Me puhuttas järkevämmin jos oltais lähempänä taistelujä, jos nähtäis tilanne, oltais ite tilanteessa. Mutta nyt me ei olla enää moneen kuukauteen sanottu mitään tähdellistä. Mxx väsyn jo toivomiseen ja noikin väsy, kattokaa, ihan sairaita odotuksesta. Jos ei kohta tapahdu jotain käy tosi huonosti. *(Keksii leikin jonka voisi toteuttaa.)*

*(*ei enää yleisölle vaan toisille*)*

Hei, Hawo ja Aiburi, mxua nukuttaa kamalasti.

AIBURI
Mehän nukutaan kuustoista tuntia päivässä.

PONK
Joo mutta mxua väsyttää silti. Huh, kylläpä alkokin nukuttaa. Alan kohta haukotella. Täytyy kai vetäytyä makuuhuoneeseen.

AIBURI
Mikä sxua vaivaa?

PONK
Ei mikään. Mxun vaan täytyy saada unta. Ehkä mxx uneksin siitä että me saatas tietoja kaupungista. Täytyy tästä mennä makuuhuoneeseen. *(Menee.)*

AIBURI

Pitäskö meidän tehdä Ponkin hyväks jotain? Hei, Hawo!

HAWO

Tä?

AIBURI

Mitä sxx mietit? Älä mieti pääkaupunkia. Parempi miettiä muuta.

HAWO

Heti kun vaan pystyn niin teen sen.

LÄHETTI

(ulkoa) Töttörötö!

HAWO

Aiburi!

AIBURI

Rauhassa vaan. *(ulos)* Kuka siellä?

LÄHETTI

Kirje Ponkille, Hawolle ja Aiburille. Läheisiltä pääkaupungista. Minä olen lähetti. Olen yksin enkä tahdo pahaa, minut vain ohjattiin tähän taloon, sanottiin että te asutte täällä.

HAWO

Valehtelee. Älä avaa. Vaikkei se tahtois pahaa, se voi tehdä mitä vaan.

LÄHETTI

Täällä sataa.

(Aiburi avaa oven. Lähetti tulee sisään. Aiburi ja Hawo näkevät selvästi että hän on Ponk, joka esittää roolia.)

AIBURI

Ai lähetti vai!

HAWO

Miks sxx ton teit? Annoit mxun pelästyä hengiltä!

AIBURI

No no, hänhän on sentään lähetti.

LÄHETTI

(Hawolle) Minusta se oli parasta mitä saatoin keksiä.

AIBURI

Tulkaa takan ääreen kuivattelemaan. Miten te pääsitte tänne?

LÄHETTI

Osaan uida. Ammatin perusvaatimuksia. (*Antaa kirjeen Aiburille.*) Se vähän kastui. Lisäksi omaisenne pyytävät sanomaan rakkaita terveisiä. Erityisesti sille Ponkille, joka on nukkumassa.

AIBURI

(**Hawolle**) Tästähän me saadaan tekemistä, kun luetaan tää.

HAWO

Sxx oot oikeessa. Hieno juttu. Lue ääneen.

AIBURI

(*lukee*) ”Kaikki tutut hengissä ja terveitä. Ruokaa riittänyt, sää leppeä. Mielenylen-nykseksemme kuunnelleet radiokonsertteja. Taistelut tauonneet ja saimme varman tiedon siitä että sota loppuu ensi viikolla - -” (*Ei pysty lukemaan enempää. lähettile*)
Hieno kirje. Teidän varmaan pitäis lähtee.

LÄHETTI

Ettekö halua lähettää vastausviestiä? Minä menen.

HAWO

Terveisiä!

(*Lähetti menee.*)

HAWO

Mitä nyt? Mxx luulin että toi oli sxusta hyvä idea.

AIBURI

Oli se aluks. Mutta kun lukee jotain mihin ei voi uskoo, rupee ajattelemaan miten asioiden on pakko oikeesti olla.

HAWO

Mxx pidin siitä kirjeestä. Ja pääasia että lähetti kävi. Ponk! Herää!

PONK

(*Palaa.*) Olipa hyvä uni. Kuuluuko uutta?

HAWO

Kävi lähetti mantereelta. (*Antaa kirjeen tai näyttää sitä.*) Siellä menee hyvin.

(**myös yleisölle**) Mxx jäin miettimään sitä kirjettä. Muutaman päivän päästä mxx oon keksiny mitä tehdä.

(*Ponkille ja Aiburille*) Kylläpä nukuttaa. Täytyy vetäytyä makuuhuoneeseen. Hyvää yötä.

AIBURI

Sinäkin vielä.

(Hawo menee.)

PONK

Hyvää yötä, Hawo!

AIBURI

Toivotko sxx lisää hyviä uutisia?

PONK

Jos en saa niin on mxulla ainakin tää yks kirje.

AIBURI

Valekirje.

PONK

Ei se oo valetta vaan siks että erikoishenkilö toi sen. Kannattaa kuvitella asiat parhain päin.

TOINEN LÄHETTI

(ulkoa) Hoi! Täällä lähetti.

(Aiburi päästää lähetin sisään. Hän ja Ponk näkevät selvästi että lähetti on Hawo, joka esittää roolia.)

Hyvää päivää, olen eri lähetti kuin se aikaisempi lähetti. Kirje teille. Ei ole edes märkä. Minä uin niin nopeasti, etten ehdi kastua.

PONK

Lähetettiinkö terveisiä?

TOINEN LÄHETTI

Öö, joo: että kirje pitää lukea ja sitä ei saa hukata.

AIBURI

Me luemme.

TOINEN LÄHETTI

Täytyy mennä. *(Menee.)*

PONK

(On katsonut kirjettä.) Mxx en pysty lukemaan tätä ääneen.

AIBURI

Mxx en halua tietää mitä siinä on.

PONK

Tää on nuotti. Missä meidän soitin (*voi korvata soittimen nimellä*) on? Onhan se vielä jäljellä. (*Alkaa soittaa jollain soittimella nuoteista, siirtyy ehkä muuhun.*)

HAWO

(*Palaa.*) Ihana herätys. Onko tapahtunu jotain?

AIBURI

Saatiin kirje, Ponk lukee sitä ääneen.

HAWO

Mxxkin haluan vilkasta sitä. (*Alkaa myös soittaa.*)

(**myös yleisölle**) Tää toimii. Muutama päivä menee näin. Mxun puolesta vois mennä monta kuukautta.

AIBURI

Mxun täytyy mennä. Nukkumaan.

(*Hawo ja Ponk lopettavat soittamisen.*)

HAWO

Hieno juttu, Aiburi.

AIBURI

Mxun on pakko.

PONK

Hyvä valinta.

HAWO

Hyvää yötä, Aiburi.

(*Aiburi menee.*)

PONK

Minkähänlainen lähetti meille tulee?

HAWO

Viipyy aika kauan. Se on varmaan oikeesti nukahtanu.

PONK

Aiburi? Aiburi, hei? (*Menee katsomaan. Palaa.*) Se on lähteny. Pääkaupunkiin, se on varma. Otti kaikki vaatteensa ja uimapuvun/uimahousut ja säilykkeitä, sinne meni.

HAWO

Jättikö mitään viestiä?

PONK

Kirjeen, mutta se on osotettu läheteille. Tässä lukee vaan: ”Turvallista elämää, kollegat.”

LOPULLINEN RATKAISU

(Esitystila. A. E. SARANPÄÄ ja Y. KUOPPA tulevat tai tuodaan, VIRKAILIJA tulee.)

VIRKAILIJA

*(*myös yleisölle*)* Töttöröö. Nyt ohjelmassamme: teloitus. Tulimme hoitamaan sen tähän teatterisaliin teidän eteenne, koska, jotta se toteutuisi lainvoimaisena, vähintään *(sanoo yleisön määrän vähintään)* ihmisen pitää olla läsnä. Jos joku ei hyväksy tätä, pyydän sulkemaan silmät ja tukkimaan korvat. Nämä tuomitut ovat kuitenkin vain fiktiohenkilöitä, eli tämä ei tarkoita sitä että ihmisiä alettaisiin täällä oikeasti tappaa. Olemmeko valmiit? *(A. E. Saranpäälle ja Y. Kuopalle)* Haluatteko vielä kuulla tuomion?

A. E. SARANPÄÄ

Mieluummin kyllä kuuntelisin jotakin muuta.

VIRKAILIJA

Kukapa ei. Teidät, A. E. Saranpää ja Y. Kuoppa, on tuomittu kuolemaan rikoksista yhteiskuntajärjestystä vastaan. Niitä ovat tulenteko ja liikenteen hidastaminen, salakielen käyttö julkisissa tilaisuuksissa, roskien jakelu kansalaisille, laittoman soitannon salliminen, lapsen haluaminen, työajalla pyörtyminen, asuminen toisen omistaman maan alla, riittämätön kyky väkivaltaan, muuttaminen, sukulaisten vastustaminen, luonnonilmiöistä vaikuttaminen, uiminen ja jatkuva kirjeiden kirjoittelu. Haluatteko valittaa?

Y. KUOPPA

Auttaako se?

(Vastaus on niin ilmeinen, että Virkailija ei sano sitä.)

Minä en halua kuristua.

VIRKAILIJA

Sitä ei voi verratakaan olosuhteisiin, joista olemme varmasti kaikki lukeneet.

A. E. SARANPÄÄ

(M. Kuopasta) Hän ei osaa lukea.

Y. KUOPPA

(*A. E. Saranpäälle*) Haittaako sinua kun kävi näin? Oltaisiin voitu jättää kokeilut tekemättä niin olisi käynyt paremmin.

A. E. SARANPÄÄ

Ei me sitä silloin tiedetty.

Y. KUOPPA

Tätä ei olisi tapahtunut jos oltaisiin annettu toisten päättää meidän puolesta.

A. E. SARANPÄÄ

No nythän ne toiset päättää. Haittaako sinua?

Y. KUOPPA

Varhaista sanoa ja liian myöhäistä harkita uudestaan.

VIRKAILIJA

Viimeiset toiveet. (*A. E. Saranpäälle*) Te halusitte kuunnella jotain muuta. Onko toivekappaletta?

(*KAKSI SOITTAJAA tulee.*)

ENSIMMÄINEN SOITTAJA

Me voidaan soittaa. (*Soittaa musiikkikappaleen, jossa ei ole sanoja ja josta kehtaa olettaa ettei se useimpien kuulijoiden mielessä assosioitu valmiiksi mihinkään, esimerkiksi jonkin oletettavasti monille tuntemattoman tai tämän näytelmän esitystä varten tehdyn kappaleen.*)

Y. KUOPPA

Tuossa oli tarpeeksi minullekin.

VIRKAILIJA

Teillä on oikeus myös viimeisiin sanoihin.

(*A. E. Saranpää ja Y. Kuoppa eivät sano mitään.*)

Vielä eräs seikka. Teloitettavien lukumäärää on tämän vuoden alusta lähtien pyritty vähentämään ja siksi annetuista tuomioista toteutetaan vain puolet. Kuolemaantuomitut tuodaan teloitukseen pareittain ja arpomalla ratkaistaan, kuka saa lähteä ja kuka ei saa enää mitään. Luulitteko että teidät tuotiin tänne yhtä aikaa vain siksi että olette pitkään tehneet rikoksia yhdessä? Vielä mitä. (*A. E. Saranpäälle*) Kruuna, niin te kuollette, (*Y. Kuopalle*) klaava, niin kuollette te.

A. E. SARANPÄÄ

En voi uskoa, että olen joutunut tällaiseen tilanteeseen.

VIRKAILIJA

Teidän pitäisi suhtautua vakavammin. (*Aikoo heittää kolikkoa.*)

A. E. SARANPÄÄ

Hetkinen stop seis! Minä en halua kuolla.

VIRKAILIJA

Olisitte ajatellut asiaa ennen kuin rikoitte yhteiskunnan kanssa tekemänne sopimuksen.

A. E. SARANPÄÄ

En ole koskaan sopinut mitään. Tai sitten se tapahtui joskus kun olin lapsi niin nopeasti etten huomannut.

VIRKAILIJA

Riitti että synnyitte. (*Aikoo heittää kolikkoa.*)

Y. KUOPPA

Minä aina ajattelin, ettei tämä kuolema nyt paljon mitään olisi, mutta kyllä se kuitenkin nyt vähän harmittaa. (*myös A. E. Saranpäälle*) Hyvästi.

VIRKAILIJA

(*Heittää kolikon.*) Onpa ainutlaatuinen raha. Siinä ei ole ollenkaan kruuna- eikä klaavapuuolta. Hyvin erikoinen tapaus. Teillä kävi tuuri. Kunhan ette uudestaan yritä samaa. Olkaa sitten kiltisti. No minäpä lähdän tästä vapaa-ajan rientoihin. (*Menee.*)

Y. KUOPPA

Minä taidan olla aikamoisen kyllästynyt tähän. Luulenpa ettei tee mieli edes jäädä henkiin tällaisilla ehdoilla. Minä menen hänen peräänsä ja kiskon hänen sanansa ylös hänen kurkkutorvestaan. Ja pakotan tekemään koko maailman alusta uudestaan niin että kaikki tulee oikein ja hyvin, äläkä sinä sano mitään, kyllä minä tiedän ettei niin voi tehdä.

A. E. SARANPÄÄ

Ota tästä. (*Tarjoaa soitinta.*)

Y. KUOPPA

Eikö sinullakaan ole antaa mitään parempaa?

A. E. SARANPÄÄ

Ei ole.

(*A. E. Saranpää ja Y. Kuoppa alkavat soittaa, muuttuvat SOITTAJIKSI. Kaikki neljä soittajaa soittavat.*)

TOINEN SOITTAJA

Hei, me tarvitaan vielä yksi soittaja!

VIIDES SOITTAJA

(Tulee. sille yleisön jäsenelle, jolla on ensimmäisessä kohtauksessa annettu hattu)

Voisinko saada sen hatun? *(Saatuaan hatun laittaa sen päähänsä.)*

(Kaikki viisi soittajaa soittavat yhdessä.)

NELJÄS SOITTAJA

Kiitos kun tulitte kuuntelemaan.