

Ekologisen surun poetiikkaa

KLAUS MAUNUKSELA

DRAMATURGIAN KOULUTUSOHJELMA

**EKOLOGISEN SURUN
POETIIKKA**

KLAUS MAUNUKSELA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 2.4.2018

TEKIJÄ Klaus Maunuksela		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Dramaturgian koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Ekologisen surun poetiikkaa		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 172 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Maanalainen päiväkirja (Klaus Maunuksela, Tytti Alli, Eric Barco, Mikko Kauppila, Ronja Louhivuori, Kristian Palmu, Susanna Pukkila, Sonja Silvander, Roosa Söderholm, Aleks Talve, Markus Tapio, ensiesitys 22.11.2017 Teatterikorkeakoulu). Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p><i>Ekologisen surun poetiikkaa</i> käsittelee sitä, miten ekologinen kriisi vaikuttaa näytelmien kirjoittamiseen, katsomiseen ja lukemiseen.</p> <p>Se lähestyy ekologista kriisiä ajattelun ja taiteen tekemisen kriisinä, joka tuo esiin kaikkien asioiden yhteenkytkeytyneisyyden. Siksi tekstin pyrkimyksenä on kyseenalaistaa kirjoittamisen, katsomisen ja ajattelun tottumuksia ja hyökätä hyötyyn pohjaavaa välineellisyyttä vastaan. Sen sijaan teksti puolustaa kokemusten yhteismitatonta arvoa sekä kielen ja ajattelun monimielisyyttä.</p> <p>Esseen lähtökohtana toimii ekologisen surun kokemus. Teksti pyrkii tuomaan suruun uuden näkökulman purkamalla yksilösubjektin ylivaltaa. Pyrkimyksenä on ymmärtää dramaturgian kysymyksiä ekologisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa ja lähestyä olemassaoloa ja yhteiskunnallista nykytodellisuutta näytelmän kirjoittamisen kysymysten läpi. Lähtökohtana toimii ajatus että ekologinen kriisi koskee kaikkea nykyään tehtävää taidetta, riippumatta siitä onko teoksen intentiona tuoda esiin ekologisia kysymyksiä vai ei.</p> <p>Tyyliltään <i>Ekologisen surun poetiikkaa</i> on filosofinen, mutta se ei myöskään kaihda kaunokirjallisia keinoja. Systemaattisen ja argumentoivan lähestymistavan sijaan se pyrkii lähestymään aiheitaan mielenliikkeiden, assosiaatioiden, sitaattien ja rinnastusten avulla. Viittaamalla kirjallisiin ja filosofisiin kirjoituksiin ja blogimerkintöihin teksti pyrkii kehittämään itsessään tekstienvälisyyttä yhtenä ekologian muotona.</p> <p>Essee rakentuu kahdeksasta luvusta ja niiden alaluvuista, minkä lisäksi liitteenä on näytelmä <i>Maanalainen päiväkirja</i>. Johdanto-osuus käsittelee ekologisen surun kokemusta. Siinä keskeinen löydös on ekologisen sensibiilitietin käsite, joka on olennaisesti poeettinen, kirjoittamista koskeva ja siitä ammentava ilmaisu kuvaamaan ei-tuhoavaa suhdetta asioiden välillä.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa pohdin kielen roolia nykykapitalismissa, jossa subjektiivisuuden tuotanto on keskeinen työn ja lisäarvon tuottamisen muoto. Toisessa käsittelen draaman asemaa Peter Szondin modernin draaman teorian valossa. Kolmas luku on kirjoitus kirjoittamisesta. Siinä ajatusta kirjoittamisen tekniikasta lähestytään subjektin kritiikin näkökulmasta.</p> <p>Neljäs luku on poikkeus kieltä ja kirjoitusta koskeviin alkulukuihin, ja siinä aiheeksi nousee dramaturginen katse. Luvussa esitetään muutamia ajatuksia esityksen ja katsojan välisestä suhteesta sekä esityksestä kirjoittamisesta. Viidennen luvun aiheena on näytelmän lukeminen pinnallisesti. Kuudes luku käsittelee kielen, näyttämön ja todellisuuden välisiä suhteita. Siinä lähestytään kysymystä näytelmien ja tekstiteatterin tekemisestä ekologisen kriisin aikakaudella. Viimeinen luku kysyy taiteen tekemisen edellytyksiä vallitsevassa todellisuudessa.</p> <p>Samalla se tulee esittäneeksi hypoteesin rakkaudesta.</p>			
ASIASANAT dramaturgia, draama, teatteri, näytelmäkirjallisuus, ekologia, kapitalismi, kieli, suru, rakkaus, katsominen, lukeminen, kirjoittaminen, kuolema			

” Ihmiset, joilla pelkästään on elämä, liikkuvat yleensä sakeassa nesteessä. Vain sillä tavoin he ylipäättään voivat elää elämäänsä. Heidän elämisensä on sen varassa, etteivät he näe. Mutta kun tämä neste haihtuu, paljastuu näkyviin sensuroimaton, löyhkäävä, kammottava alaelämä. Esiin ilmestyy kadonneita mantereita kantaen päällään tuhoon tuomittujen kaupunkien raunioita, kuolinkouristuksiinsa jäykistyneiden muinaisolentojen niukkalihaisia luurankoja, vertaansa vailla olevan julmuuden maisema. Luurangon ja hylätyt kaupungit voi armahtaa inhimillisinä. Mutta ei kadonnutta, epäinhimilliseksi käynyttä luontoa.”

- Susan Sontag (1987, 9)

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDATUS EKOLOGISEN SURUN KOKEMUKSEEN	9
<i>Ajanlasku kohti loppua</i>	9
<i>Suru olen minä</i>	11
<i>Muistikuva ilosta on enne</i>	14
<i>Ekologinen sensibiliateetti</i>	16

MUUTAMIA KURSORISIA AJATUKSIA KIELEN LUONTEESTA	17
<i>Kirjoitus, valta, kapitalismi</i>	17
<i>Kieli ja tuonpuoleisen läsnäolo</i>	19
<i>Repliikin politiikka</i>	20
<i>Puhutun väkivalta</i>	21
<i>Orfinen matka</i>	23

DRAAMAN KIRJOITTAMISESTA	25
<i>Draaman kehityksen erittäin lyhyt historia</i>	25
<i>Taiteenlajista elämänmuodoksi</i>	26
<i>Vanhoja säkeitä uusille ajatuksille</i>	28

MIKÄ NÄYTELMIÄMME KIRJOITTA	31
<i>Mikä on kirjoittaja?</i>	31
<i>Kirjoittajan luontosuhde</i>	34
<i>Dramaturginen viileys</i>	35

KATSOMISEN EKOLOGIAA	37
<i>Maiseman sisäisyys</i>	37
<i>Ammattikatsojuus ja dramaturginen katse</i>	39
<i>Istujaiset revisited</i>	41
<i>Dramaturgiopiskelijan mentaalinen ekologia</i>	44

NÄYTELMÄN LUKEMISESTA, PINNALLISESTI	48
TEKSTITEATTERIN APOLOGIA	53
<i>Tekstin ja kehon yhteenkytkeytymisestä</i>	53
<i>Tekstin ja näyttämön sopimus</i>	56
<i>Kipu jota myös runoudeksi kutsutaan</i>	58
<i>Se mille ei ole kuvaa</i>	60

<i>Kokemuksen meta</i>	62
<i>Kannibaaleja ja kentaureja</i>	64
<hr/>	
JOKAINEN MYÖHÄISKAPITALISMIN TUOTTAMA TEKSTI ON JÄLKIKIRJOITUS SILLE	66
<i>Mitä suru opettaa?</i>	66
<i>Hypoteesi rakkaudesta</i>	67
<i>Lopuksi uudelleen aloittamisesta</i>	69
<hr/>	
LÄHTEET	72
<i>Kirjalliset lähteet</i>	72
<i>Internet-lähteet</i>	74
<i>Muistiinpanot</i>	75
<i>Esitykset</i>	76
<i>Muut lähteet</i>	76
<i>Kuvat</i>	76
<hr/>	
LIITTEET	79
<i>Maanalainen päiväkirja</i>	79

JOHDATUS EKOLOGISEN SURUN KOKEMUKSEEN

Ajanlasku kohti loppua

Jokaisella meistä on oma pyhä tekstinsä, josta ajanlaskun voi katsoa alkaneen. Ajanlaskun kohti loppua.

Minulle se oli amerikkalaisen toimittajan Dahr Jamailin artikkeli ”Planeettamme on hätätilassa” joka julkaistiin suomeksi Revalvaatio.orgista tammikuussa 2014. Se on yksi niistä teksteistä, jotka selkeästi ja kiihkottomasti tieteelliseen tietoon vedoten tuovat ilmi tilanteen, jossa ihmiskuntana elämme. Nopeaa tahtia lämpenevä ilmasto, tuhoutuvat ekosysteemit ja etenevä joukkosukupuuutto, kaikki ne olivat minulle entuudestaan tuttuja ilmiöitä. Olin katsonut lapsena Al Goren tähdittämän dokumentin *Epämiellyttävä totuus*. Tiesin, että syypää maapallon ekologisen kantokyvyn horjumiseen oli fossiilienergiaan nojaava elämänmuotomme. Jamailin artikkelissa ei siis pitänyt olla mitään poikkeuksellista. Mutta juuri sillä hetkellä kaikkien muiden joukossa se tavoitti minut.

Siinä sivussa se vei minulta tulevaisuuden historian.

”Osa tutkijoista on vakuuttuneita siitä, että sukupuuttoon johtava prosessi voi toteutua paljon nopeammin kuin mitä yleisesti uskotaan – jopa muutaman seuraavan vuosikymmenen aikana.” (Jamail 2014)

Mitä varten opiskella dramaturgiaa, jos kaikki täällä kuolevat vuonna 2034?

Mitä varten tehdä yhtään mitään?

Tekstin lukemisen jälkeen kävelin tammikuun yössä sillä en saanut enää unen päästä kiinni. Tunsin fyysistä huimausta ja kuvotusta ajatellessani tyhjyyttä jonka yllä kiidimme. Oli järkyttävää tajuta, että elämä sellaisena kuin

sen tunsimme oli tulossa päätökseen, ja että myös minulla oli oma pieni roolini tuon päätöksen loppuunsaattamisessa. Että kuolema on murha, eikä mikä tahansa murha, vaan itsemurha.

Me olimme hitaasti tappamassa itsemme ja minä olin hyväksynyt sen täysin.

Kului muutama päivä. Pahin järkytys alkoi laskeutua. Lopulta tuli se ilta jolloin kävelin ystävän kanssa länsiturkulaisella pellolla. Katselimme taivaan peittäviä tähtiä ja puhuimme elämästä jota elimme. Uskouduin hänelle ajatuksista joiden valtaan olin joutunut luettuani Jamailin artikkelin. En tiedä mitä odotin. En kuitenkaan tätä.

Ystäväni ymmärsi minua täysin.

Hän eli saman kauhun vallassa vaikka emme olleet koskaan puhuneet siitä suoraan. Tämä oli minulle merkki siitä, miten ekologinen kriisi vaikutti tietoisuudessamme. Kumpikin meistä kuvitteli olevansa yksin, että kipu ja kauhu jota tunsimme oli anomalia, jotain yksityistä. Sen tajuaaminen, ettei yhteiskunta joka ympärillämme jatkoi toimimistaan kuten ennenkin, ollut täysin rehellinen itselleen, niille kauhun ja ahdistuksen näyille joita ilmastotiede meille paljasti, tuotti yllättävää vapautumisen tunnetta: järjen painajaiset joista kärsimme, kuuluivat meille kaikille.

Tämän jälkeen kauhu oli muuttu muotoa. Se alkoi saada uusia sävyjä. Kävelimme jäisen lumen täplittämällä pellolla ja haaveilimme elämästä kapitalismin jälkeen. Asuisimme kommuunissa maalla, eläinten ja viljelysten keskellä. Juurisimme nauriita ja katselisimme saunan jälkeen suolla orastavaa kuuta.

Miellyttävä fantasia. Kuitenkin se oli fantasia, yksi kertomus muiden joukossa, ja tuona iltana sen oli tarkoitus rauhoittaa meidän irti ryöstäytynyt kauhunne.

Tämä ekologisen tietoisuuteni syntytarina on nimenomaan kertomus yksilöstä joka antautuu kertomukselle. Se on osoitus siitä miten määrättyssä tilanteessa

kertomus voi horjuttaa ihmisen käsitystä itsestään, saada hänet kyseenalaistamaan elämän sellaisena kuin hän on sen kuvitellut.

Kertomusten voimaa ei voi aliarvioida. Ekologisen kauhun kohdalla kertomuksen voima on viskeraalisuuteen asti konkreettista: se leviää kehoon heikotuksena ja vapinana, pakonomaisena tarpeena liikkua tai kyvyttömyytenä nousta ylös, hengenahdistuksena ja paikantumattomana kipuna.

Nämä fyysiset oireilut ovat omanlaisiaan ilmaisuja sille, mitä meidän tajunnassamme on tapahtumassa. Länsimaisten teollisuusyhteiskuntien asukkaina elämme pääosin elämää, jossa luonnonympäristöjen tuhoutuminen ei ole joka päivä silmien alla. Siitä huolimatta Indonesian metsäpalot ja Siperian metaanikuopat tulevat luoksemme kuvien ja tekstien välityksellä. Siksi kysymys ilmastonmuutoksesta on olennaisesti myös kysymys niistä narratiivisista, kielellisistä ja *dramaturgisista* tavoista joilla ekologisia tietoisuuksia synnytetään.

Tämän vuoksi se on myös kysymys joka koskettaa olennaisella tavalla ihmistä jonka pääasiallinen tapansa jäsentää todellisuutta on kirjoittaminen.

Suru olen minä

Tosiaan, miksi käyttää elämästään useita vuosia teatterin opiskelemiseen jos ihmiskunta kuolee sukupuuttoon kahdenkymmenen vuoden kuluttua?

Jamailin artikkelin lukeminen synnytti minussa itsetutkiskelun vaiheen. Siihen liittyvistä kausiluonteisista paluu luontoon-, omavaraistumis- ja erakoitumisfantasioista ja -suunnitelmista huolimatta jatkoin sen tekemistä mitä olin tehnyt ennen artikkelin lukemista.

Siis kirjoitin. Valmistin osana dramaturgian opintojani kaksi pidempää näytelmää, *Antagonistin* (2015) ja *Maanalaisen päiväkirjan* (2017). Kumpikin näytelmä kumpusi ekologisen kriisin herättämästä kauhusta vaikka ne eivät käsitelleetkään aihetta suoraan. Taideteosten yhteys ekologiseen kriisiin ei suinkaan ohene vaikka ne eivät ilmaisisi itseään ekologiseksi tunnistettavalla

kuvastolla. Pikemminkin juuri epäsuoruus voi tuoda näkyviin sen, miten ekologinen kriisi ei ole jotain pistemäistä ja sellaisena teosmuotoon asettuvaa, vaan päinvastoin jotain mikä luonnehtii kaikkea tällä aikakaudella valmistettavaa taidetta.

Ylipäätään, jos hyväksytään ajatus että ekologinen kriisi koskee koko elämänmuotoa, silloin sen vaikutus meihin tulee näkyviin juuri siellä minkä ei ole perinteisesti käsitetty kuuluvaksi (ympäristö)ekologian piiriin. Tällaisia alueita ovat esimerkiksi ihmissuhteet, tunteet tai kirjoittamisen kaltainen pitkälle erikoistunut työ. Siellä missä luulee olevansa turvallisen etäisyyden päässä kriisin aktuaalisesta keskuksesta, kenties tajuaa selkeimmin sen että välittömyydestään huolimatta ekologisella kriisillä ei ole keskusta. Ehkä juuri yritykset ottaa ekologinen kriisi käsitteellisesti haltuun muuttamalla se informaatioksi, kustannusarvioiksi tai yhteiskunnallisesti kantaaottavaksi taiteeksi ovat tehokkain tapa väistää kriisin vaikutus inhimilliseen subjektiin rationaalisen ja ratkaisukeskeisen toiminnan takana.

Kaikki taide nykyään syntyy ekologisesta kriisistä. Se on todellisuus joka ympäröi meitä ja määrittää sitä miten taide asettuu koettavaksi. Samalla ekologinen kriisi on läsnä jokaisessa yksittäisessä esteettisessä ratkaisussa, ikään kuin imeytyneenä teoksiin ja niiden tekijöihin mikroskooppisena värinä ymmärryskyvyn rajalla. Tätä voi ajatella analogisena sille miten länsimainen teollinen elämänmuoto on vaikuttanut peruuttamattomalla tavalla niin kaikkeen elolliseen elämään kuin myös maapallon geologisiin kerrostumiin.¹

Ekologista kriisiä ei siis pääse pakoon. Yksilön tunne-elämässä se tulee näkyviin tunnekirjona, jonka yleissävy muistuttaa Spinozan kuvaamia surullisia passioita: ”(...) ensin suru itse, sitten viha, vastenmielisyys, pilkallisuus, pelko, epätoivo, *morsus conscientiae*, sääli, närkästys, kateus, lannistuneisuus, katumus, itsehalveksunta, häpeä, kaipuu, suuttumus, kostonhimo, julmuus...” (Spinoza Deleuze 2012, 37)

¹ Antroposeenin käsitteestä, mm. Vadén 2017.

Yhteistä näille tunteille on se että vievät huomion pois maailmasta ja muista olennoista. Suhde kanssaolentoihin määrittyy itsen kautta. Tällöin vieraantuneisuuden ja irrallisuuden tunteet voimistavat sitä katkosta joka on niiden aiheuttaja: yhteyden heikentymistä toisiin ja sitä myötä olemassaolon laajempaan kokemiseen. Juuri vieraantuneisuus ja irrallisuus tekevät puolustuskyvyttömäksi vallankäytön kohteeksi. Kuten Gilles Deleuze kirjoittaa Spinozan *Etiikan* pohjalta:

”Mitä [surulliset passiot] ovatkaan, miten tahansa ne oikeuttavatkaan itsensä, ne edustavat aina kykymme kaikkein alinta astetta: hetkeä, jolloin olemme kaikkein täydellisimmän erotettuja kyvystämme toimia, kaikkein eniten vieraantuneita, taikauskon haamujen ja tyrannin mystifikaatioiden armoilla.” (Deleuze, 2012, 39)

Niinpä kaikkein yksityisimmät tunteet ovat yhteisesti jaettuja ja syntyvät valtasuhteissa joissa elämme. Ekologisen surun muodot ovat yhtä vaihtelevia kuin ihmisten sijainnit valtasuhteiden verkostoissa: ne voivat ilmetä haluttomuutena tunnustaa ekologisen tuhon todellisuutta tai sitten maailmantuskana vailla selkeää kohdetta, välinpitämättömyytenä toisten kärsimyksiä kohtaan, moralistisena ylenkatseena ja jatkuvana syyllisyudentunteena. Mutta yhtäläillä hyväntuulinen optimismi, mukavuudenhalu ja luottamus teknologiaan kykyyn ratkaista ongelmamme ovat samojen surullisten passioiden ilmentymiä:

”[Spinozan] analyysi menee niin pitkälle, että hän löytää myös *toivosta* ja *turvallisuudesta* surun jyvän, joka tekee niistä orjien tunteita.” (Deleuze 2012, 37)

Miten kohdata ekologinen suru itsessään ilman että se tekee meistä uhreja itselleen?

”Ihmiset kysyvät aina, missä on toivo. Se on kristillinen kysymys. Antiikin kreikkalaiset eivät sitä peränneet: ihmiset eivät eläneet toivoen tai epätoivossa. He elivät.” (Müller 1992, 259)

Tässä kirjallisessa opinnäytteessä yksi tavoitteeni on reflektoida taiteellista ajatteluani antamatta surun ja toivon vaikuttaa liikaa tapaani kirjoittaa. Siksi ajatukset joista puhun, eivät ole tarkalleen ottaen omiani. Ne ovat muotoiluja ajattelun virtaukselle, joka saa alkunsa kirjoitetusta ja luetusta eivätkä palaudu Klaus Maunukselaan porvarillisena subjektina. Koska jos ekologisella kriisillä on jotain positiivista annettavaa meille, sen täytyy olla tavassa jolla se kyseenalaistaa yksilöllisyyden ihmisenä olemisen kategoriana.

Ekologinen suru on yksilön tapa reagoida kriisiin. Kriisi sinänsä on luonteeltaan yliyksilöllinen, jopa esiyksilöllinen, yksilön syntyä edeltävä. Siksi ekologisen surun ylittäminen vaatii myös yksilön ylittämistä kokemusta keinotekoisesti rajaavana ja aitaavana konstruktiona. Ennen kaikkea haluan kyseenalaistaa ällöttävän kehitysnarratiivin jossa koulutuksen läpikäyminen palvelee opiskelijan kasvua ihmisenä. Vaikuttaa pikemminkin siltä että oppimisen ja henkisen kasvun kannalta kiinnostavimpia ovat virheet, epäonnistumiset ja pitkiksi venähtäneet harharetket – eivät siksi että ne auttaisivat kehittymään ja kypsymään ajattelussa, vaan koska ne muodostavat radikaalin katkoksen kaikkeen minän narratiivisuuteen. Sellaisina ne kyseenalaistavat kiinteän minän olemassaolon ja koko sen yhteiskunnan joka tuottaa meistä ahdistuneita ja toisistamme erillisiä yksilöitä.

On vääjäämätöntä että koulutuksen läpikäyminen muuttaa ihmistä ja tekee hänestä sen mikä hän on. Siksi tuntuu tarpeelliselta hahmottaa niitä historiallisia ja ideologisia olosuhteita joissa on kasvanut ja muodostanut käsityksiä maailmasta, itsestään ja taiteesta – ei niinkään siksi että voisi löytää todellisen minänsä vaan voidakseen muuttua kokonaan toiseksi. Sillä kuten Octavio Paz sanoo: ”Olemme oma itsemme vain mikäli kykenemme olemaan joku toinen.” (Tervo Paz 2017)

Muistikuva ilosta on enne

Tunnistan yhdeksi ajatteluani hedelmöittäväksi voimaksi utooppisuuden, joka on nykyhetken tuolle puolen sijoittuva kuvittelun tila. Juuri

mielikuvituksen ja luovan kyvyn keskeisyys yhdistää taiteen tekemistä ja poliittisia muutosliikkeitä. Itselleni kuvittelu ja omien ongelmien transponoiminen kirjoittamisen ongelmiksi on osa pyrkimystä vähentää surullisten passioiden vaikutusta omaan elämään. Yhteiskunnallisen vapautumisen täytyy lähteä ihmisen oman toimintakyvyn vahvistumisesta: ”Välttääkäämme suruun ihastumista ja eläkäämme ilolla saavuttaaksemme kykyjemme koko mitan; on paettava luovuttamista, huonoa omaatuntoa, syyllisyyttä ja kaikkia muita surun vaikutuksia, joita papit, tuomarit ja psykoanalyytikot käyttävät hyväkseen.” (Tenhunen Parnet 2015) Vaikka koen surua ekologisesta kriisistä, vaikka surullisuus on vallitseva säätö sisälläni, minulla on muistijälkiä voimakkaasta ilosta. Se on hengittämisen ja kytketymisen iloa, moneuden ja erilaisuuden iloa joka vapauttaa siitä surullisesta ja eristäytyneestä minästä joka luulen olevani.

Taiteellisen työskentelyn vaikeudet, koulutuksen problemaattisuus ja prekaari asema työmarkkinoilla eivät vähennä niiden kokemusten arvoa, joiden vuoksi olen alun alkaen ajautunut taiteen ja teatterin pariin. Luultavasti kaikki riippuu tällaisten kokemusten voimasta, joka epäonnistumisen tavoin kieltäytyy asettumasta kertomuksen osaksi tai perustaa uuden kertomuksen vanhan tilalle. Parhaimmillaan näkemäni esitykset ovat ottaneet minut valtaansa kuin Jamailin artikkeli, vain päinvastoin: täyttämällä minut elämänvoimalla, jota en tiennyt voivani tuntea. Se on äärimmilleen herkistynyttä tietoisuutta ympärillä istuvien ihmisten läheisyydestä, kehoista näyttämöllä jotka tunkeutuvat Peterinä, Janena, Edmundina ja Lucyna yhä syvemmälle vaatekaapin läpi ihmeelliseen rinnakkaistodellisuuteen. Tällaisissa kokemuksissa näyttäytyy voimauttava, affirmatiivinen puoli siitä, mistä Antti Salminen käyttää ilmausta merkitysenergia. Se tekee merkityksen kokemuksesta ekologisen kysymyksen, sillä taiteen tekemistä ja kokemista ja ei-inhimillistä luontoa yhdistää se, että ne eivät täysin tunnistaudu laskennalliseen ajattelutapaan vaan koko laskennallisuuden mielekkyys perustuu kokonaisuudessaan sitä edeltävään ei-laskennalliseen merkitysenergiaan jonka ilmenemismuotoja taideteokset ja luontokokemukset ovat (Salminen 2015, 17).

Ekologinen sensibiliateetti

Tämän kaunokirjallisen esseen tarkoituksena on kääntyä tutkimaan dramaturgista ajattelua ekologisen kriisin aikakaudella. Esseitä luonnehtii mielenliikkeiden, assosiaatioiden ja intertekstuaalisten ja teoreettisten viittausten yhteenlimittyminen Montaignen esseiden hengessä. Se pyrkii esittämään ajatteluni niissä yhteyksissä joista se on syntynyt: suhteessa lukemiini filosofisiin, teoreettisiin ja kaunokirjallisiin teksteihin, käymiini keskusteluihin ja näkemiini elokuvaan ja esityksiin, sekä elettyyn kokemukseen, ystävyYTEEN ja kamppailussa muodostuneisiin yhteisöihin. Ekologisen eetoksen mukaisesti pidän liukumia aiheista toisiin kiinnostavampana kuin järjestelmällistä etenemistä. Käytän kirjallista opinnäytettä alustana, jolta käsin pyrin harottamaan kohti jotakin, mitä voisin nimittää ekologiseksi sensibiliateetiksi. Se on nimitykseni sellaiselle laatuudelle joka yhdistää toisiinsa kirjoittamista ja lukemista, solidaarisuutta, rinnakkaineloa ja ajattelun liikettä. Näiden välisen yhteyden esiintuominen on välttämätöntä, sillä kiihtyvällä vauhdilla etenevä ekologinen kriisi tuo hyvässä ja pahassa esiin kaiken olevan peruuttamattoman yhteenkytkeytyneisyyden. Siksi myös taiteen tekemistä täytyy pyrkiä ymmärtämään poikittaisten yhteyksien kautta. Kirjoittamisen edellyttämä kärsivällisyys ja hienovaraisuus ovat minulle esimerkki herkkyydestä, jolla meidän tulisi suhtautua kaikkeen minkä käsitämme ei-inhimilliseksi ja itsemme ulkopuoliseksi – kaikkeen siihen minkä olemme sulkeneet pois näkyvistä, pois itsestämme.

MUUTAMIA KURSORISIA AJATUKSIA KIELEN LUONTEESTA

Kirjoitus, valta, kapitalismi

Saavuin teatterin pariin kirjoittajana. Se on edelleen määrittävin näkökulmani esitysten tekemiseen tai ajatteluun yleensä, sillä kirjoituksen työstämisen menetelmät ovat ajattelussani toimivia tietoisia ja esitietoisia malleja. Tämä palautuu vuosina 2000-2009 läpikäymääni peruskouluun, jossa kielellis-analyttinen ajattelu nostettiin ruumiillisen ja aistillisen tiedon edelle. Koulun penkillä lapsuudelle ominainen kielten ja ilmaisutapojen sekatekniikka vaihtui merkkipäälleisyyden monokulttuuriksi, mihin liittyi niin tukahduttavia kuin nautinnollisiakin puolia. Nautinnollisuus liittyy omalla kohdallani siihen, että kieli tarjoaa kielellisesti orientoituneelle yksilölle loputtomasti mahdollisuuksia luovia tilanteissa antamatta niiden koskettaa itseä. Sittemmin historiani kirjoittamisen kanssa on tuottanut pitkäjäisiä kamppailuja sen ymmärtämiseksi, mihin kaikkeen oppimaani kieltä on mahdollista tai mielekästä käyttää.

Mikä on kielellisen ilmaisun rooli nykyisessä yhteiskunnassa?

Mitä valta haluaa kielelläni sanoa?

Kirjassaan ”Uprising – On Poetry and Finance” (2012) Franco ”Bifo” Berardi kirjoittaa kapitalismin nykyisestä muodosta, jota luonnehtivat yhtäältä kaoottisuus, arvaamattomuus ja jatkuva kiihtyminen, sekä toisaalta talouden, teknologian ja kielen automatisoituminen. Tämä näkyy hyvin finanssitaloudessa, jossa arvoa syntyy sitä enemmän mitä nopeammin informaatio virtaa. Siksi informaation virtausta hidastavat merkitykset, kehot, ympäristö ja muut fyysiseen ”tosimaailmaan” kuuluvat elementit täytyy abstrahoida, muuttaa osaksi finanssipääoman kiertoa (Berardi 2012, 105). Tämä näkyy työn luonteen muuttumisena: eniten lisäarvoa tuottava työ ei perustu enää fyysiseen työhön, vaan lisäarvo syntyy subjektiivisuuden

tuotannon alueella. Esimerkiksi iPhonen arvosta alle 5 prosenttia syntyy Kiinassa jossa puhelimet valmistetaan, ja leijonaosa sen arvosta syntyy brändistä (Viren & Vähämäki 2015, 44).

Tälle nykyiselle ”semiokapitalismille” siis on ominaista se ettei taloudellinen arvonmuodostus ole riippuvaista työn ja konkreettisten, materiaalien asioiden suhteesta. Päinvastoin arvon tuotanto on parhenogeneettinen, ”suvuttomasti lisääntyvä”, alati kiihtyvä prosessi jossa digitalisaatio ja virtualisoituminen erottavat työn tekijänsä ruumiista ja aisteista, konkreettisista kohtaamisista (Berardi 2012, 105-106). Tämä vaikuttaa ihmisten yleisiin kognitiivisiin prosesseihin asti:

”Digital abstraction, and the virtualization of social communication in general, has so deeply transformed the social environment that the cognitive processes of learning, speaking, imagining and memorizing are affected” (Berardi 2012, 106-107).

Jos kommunikaatio muuttuu merkkivälitteiseksi taloudelliseksi toiminnaksi, silloin alkaa rapautua se aistillinen herkkyys jota tarvitaan kaiken sen tulkitsemiseen mikä olentojen välisessä kanssakäymisessä ei ole sanottavissa suoraan, muutettavissa merkeiksi. Siksi kysymys kielen roolista semiokapitalismissa on myös kysymys suhteestamme ei-kielelliseen.

Tähän nähden teatteri on kiinnostava saareke digitaalisen semiokapitalismin keskellä, sillä esitystapahtumassa kielelliset, teknologiset ja ruumiilliset käytännöt leikkaavat toisensa. Kiinnittymällä livetilanteeseen ja puheeseen teatteri luo kytkentöjä kehojen ja ajatusten välille ja synnyttää ainakin potentiaalisesti tiloja ja kokemuksia, jotka eivät tyhjene niitä kuvaaviksi merkeiksi. Teatterissa onkin kiinnostavaa miten se samanaikaisesti tuntuu analogisen todellisuuden arkaaiselta jäänteeltä ja toisaalta paikkana, jossa fyysisestä työstä vapautunut moderni ihmiskeho palvoo itseään ruumiillisena olentona – samalla tavalla kuin vasta teollinen vallankumous teki mahdolliseksi uudenlaisen, romanttisen luonnon ihannoimisen.

Hengittävä, puhuva, näkyvä ja kuuluva keho on semioottisten merkkien virrassa sekä vastarintaa huokuva että virtaa ja kytkentöjä katalysoiva elementti. Juuri yhdistäessään kehoa ja tekstiä teatterin perinne on hyvin

omalaatuinen: se on tuhansia vuosia vanhempi kuin kapitalismi ja kantaa mukanaan valtavaa kokemusten muistia joka on periaatteessa milloin hyvänsä herätettävissä henkiin ja tuotavissa aistillisen kokemuksen piiriin.

Kieli ja tuonpuoleisen läsnäolo

Lukijana ja katsojana nautin eniten hetkistä, jotka rikkovat teoksen kieliopin ja pakottaa harkitsemaan uudelleen tekemiään tulkintoja. Kirjassaan *Transcendental Style in Film* (1972) Paul Schrader kirjoittaa Bressonin, Yasujiro Ozun ja joidenkin Carl Th. Dreyerin elokuvien transsendentaalisesta tyylistä, jossa elokuvan keinot tuottavat normaalista poikkeavaa aistikokemusta joka ilmaisee pyhää ja tuonpuoleista (Schrader 1972, 5-6).

Esimerkiksi Robert Bressonin elokuvissa tämä näkyy toistona ja pelkistämisenä, jotka virittävät katsojan kokemuksen tavalla johon konventionaalinen elokuvakerronta ei kykene sillä se pyrkii jatkuvasti stimuloimaan katsojaa, siinä missä Bressonin elokuvat toimivat pikemminkin aistideprivaation logiikalla.

Bressonin estetiikka ammentaa visuaalisesti bysanttilaisesta ikonitaiteesta, maailmankuvallisesti se taas nojaa Bressonin omalaatuisesti tulkitsemaan jansenistiseen teologiaan jossa ihmisen kohtalo on määrätty ennalta. Voisiko transsendentaalisuuden käsittää myös ei-fatalistisesti, rakoina ja halkeamina jotka tuovat arkiseen havaintotodellisuuteen häivähdyksiä utooppisesta tulevaisuudesta?

Tällaisen vaikutuksen tavoittelemisen kielen avulla voi tuntua äkkiseltään ajateltuna paradoksaaliselta. Toisaalta juuri pyrkimys kielen tuolle puolen pakottaa kielen toimimaan omaa selittävää luonnettaan vastaan: silloin kieli voi ainakin hetkellisesti vapautua teknologisesta ja arkisesta käytöstään ja muuttua informaation neutraalista välittäjästä osaksi selittämätöntä kokemusta.

Repliikin politiikka

Kysymys kielen mahdollisuuksista kulminoituu jo yksittäisessä repliikissä. Autenttisen puhetilanteen illuusion pyrkivässä teatterikäsitksessä pyritään korostamaan näyttämöllistä tilannetta sen ilmeisen seikan kustannuksella, että repliikki useimmissa tapauksissa on kirjoitettu teksti, johon ajatuksellinen ja kielellinen työstäminen on jättänyt oman jälkensä. Repliikin lausumisen luontevuus, vaikutelma puheen spontaanista syntymisestä, on vähintäänkin odotushorisontti jota vasten kirjoitettu repliikki näyttäytyy uskottavana tai epäuskottavana.

Kun suurin osa suomalaisesta puheteatterista perustuu tällaiselle dynamiikalle, voidaan kysyä millainen vastaavuus teatterin illuusiolla on sen kanssa, miten tärkeä koskematon mökkiluonto on osana geneeristä nykysuomalaista maailmankuvaa. Tuhoisaa elämäntapaa ylläpidetään sen ajatuksen turvin, että kaikesta huolimatta luonto on yhä ”siellä jossakin”, rajautuneena suojavaöhykkeenä ja taustamaisemana jonka ääreen voi vetäytyä uusintamaan omaa työvoimaansa. Samalla tavalla kaipuuta päästä teatterin kautta osalliseksi suurista tunne-elämyksistä voi ajatella pakona pois vieraantuneesta ja ahdistuksen täyttämästä arkitodellisuudesta, ja tämän mahdollistavat ennen kaikkea taidokkaat ja näkymättömiksi tekeytyvät näytelmätekstit.

Puhutun väkivalta



Harjoitteessa kaksi ihmistä katsoo toisiaan. He ovat sopineet, kumpi katsoo ja kumpi on katsottavana. Katsominen kestää 10 minuuttia, joiden aikana katsoja tuottaa improvisoitua puhetta katsomisen tapahtumasta.

Osallistuin harjoitteeseen produktiossa *Voyeur* (2017). Katsomista käsittelevässä esityksessä kokeiltiin puheentuottamisharjoitteita, jotka jäivät pois lopullisesta esityksestä. Kun harjoitetta purettiin jälkikäteen, toiset osallistujista toivat esiin kokemuksen katsottuna olemisen väkivaltaisuudesta. Se muistutti heitä katseen historiasta ja tietävän opettajan katseesta tietämättömään oppilaaseen. Samalla se osoitti kielen vallan tulkita nähtyä.

”Aistisen jako siis kertoo, miten yhteinen asia jaetaan. Ennen kuin tämä on mahdollista pitää kuitenkin määrittää, kuka ylipäänsä voi osallistua tähän jakamiseen ja kuka ei, ja tämä tapahtuu ensimmäisenä estetiikan piirissä: estetiikka nimittäin määrittää, mikä on näkyvää ja mikä näkymätöntä, mikä on puhetta ja mikä melua, mitä on aika ja tila joka jaetaan. Tällainen estetiikka on politiikan ehto eikä sen väline.” (Lindberg 2017, 172).

Harjoitteessa kohtasivat puhuva ja mykkä keho. Se kielsi katsotulta mahdollisuuden vastata ja aloittaa keskustelu. Siten se toi näkyviin jotain ihmisten ja olioiden välisiin suhteisiin liittyvää, jota voisi pitää Žižekin termein ”objektiivisena väkivaltana”.

”Subjektiiivista ja objektiivista väkivaltaa ei voida havaita samasta näkökulmasta: subjektiivinen väkivalta voidaan tunnistaa vasta väkivallan nollatasoa vasten. Se koetaan vain jonakin häiriötekijänä, joka rikkoo ’normaalin’, rauhanomaisen olotilan. Objektiivinen väkivalta on taas näkymätöntä, koska juuri se pitää yllä väkivallan nolla-tasoa, jota vasten jokin vasta koetaan subjektiiviseksi väkivallaksi. Järjestelmään kuuluva väkivalta on siis hieman kuin fysiikan pahamaineinen ’pimeä aine’, liian näkyvän subjektiivisen väkivallan näkymätön vastinpari.” (Žižek 2013, 8)

Harjoitteen tekeminen teki tietoiseksi vastuusta joka kielenkäyttöön liittyy näyttämön tilassa jossa sanoilla on erityistä painoarvoa merkitystä luovana elementtinä. Miten repliikki voi nimeämisen sijaan purkaa puhetilannetta? Onko näyttämöpuheen kirjoitetusta historiasta löydettävissä keinoja joiden avulla puhuja ja katsoja voivat vapautua historiallisista valta-asemistaan?

Puhua, katsoa itsensä ulos.

Ei sillä, etteikö useimmiten teatterin katsomisen nautinto liittyisi juuri siihen, että se ei vaadi kuulijaltaan muuta kuin vaikuttumista ja tulkintaa. Juuri teatterillisuudessaan teatteri tarjoaa turvapaikan arkisen puheen hienojakoiselta väkivallalta. ”Ne ovat vain sanoja.” Kuitenkin katsoessani esityksiä saan itseni kiinni toiveesta, että puhuttu tuottaisi yhtä syvältä stimuloivan vaikutuksen kuin lukeminen tiettyinä hetkinä.

”Oi kieli, ole välitöntä kokemusta! Päästä minut lävitsesi asioiden tosiasialliseen olemukseen! Paljasta maailma silmieni edessä niin ettei mikään palaa enää entiselleen!”

Kun näin ei toiveistani huolimatta tapahdu, on seurauksena pettymys.

Universalisoimalla tämän pettymyksen kokemuksen voin väittää, että juuri siitä ammentavat utopistiset liikkeet jotka haluavat siirtyä pysyvästi kielen tuolle puolen.

Orfinen matka

Opinnäytteeni taiteellisessa osuudessa kirjoitin ja ohjasin näytelmän Maanalainen päiväkirja. Ne tavat, joilla pyrin esittämään kysymyksiä, ajatuskulkuja ja ongelmia liittyen teatteriin ja kirjoittamiseen ovat prosessin aikana muotoutuneita ja olennaisella tavalla tulevat teatterin perinteen sisältä ja kirjoittamisen kokemuksesta, vaikka niissä on avoimena myös kysymys repliikkien kirjoittamisen ja koko teatterin hylkäämisestä. Tosiaan, miksi kirjoittaa repliikkejä? Perustuuko repliikin vetovoima lupaukseen yhteydestä, jonka se luo kirjoittajan, puhujan ja katsojan välille? Onko yhteys jotain elävää ja todellista vai onko repliikki puheen jäätynyt artefakti? Jos, niin jääkö kirjoittajalle muuta tehtävää kuin kirjoittaa repliikkejä jotka eivät ole kaikkein ilmeisimpiä, tuhat kertaa kirjoitettuja ja kuultuja, jotta ne voisivat tuottaa edes minimaalisen määrän nyrjäyttävää kitkaa näkemisen ja kuuntelemisen tapahtumaan?

Taloudellisen hyödyntavoittelun ohella länsimaiseen luontosuhteeseen kuuluu tendenssi nähdä luonto söpönä ja hellyttävänä. Disneyn elokuvat ja tehotuotanto, ovat kumpikin ihmiskeskeisen ajattelun tuotoksia. Kuitenkin jo antroposentrisyyden ajatus on antroposentrinen, kuten Timothy Morton kirjoittaa:

”Here that we run into one of the greatest obstacles to the ecological thought, the sign saying, “No anthro-centrism.” It’s a dead end. The danger in political and philosophical thinking is to reckon that we have seen beyond ideology, that we can stand out-side, say, “humanist” reality. This idea is itself humanism. Anthropocentrism assumes an “anthro” that is “centric.” The problem resides not so much in the content as it does in the attitude that comes bundled with the accusation. The idea of

anthropocentrism is that the “human” occupies a privileged nonplace, simultaneously within and outside the mesh. One accuses others of anthropocentrism from that place.” (Morton 2010, 75-76).

Samalla tavalla repliikin kirjoittaminen on orfinen matka, jossa täytyy laskeutua tuonelaan jotta voi nousta uudelleen hengittämään maanpäällistä ilmaa, eikä lopputulos ole silloinkaan taattu. Kokemus ja havainto muuttuvat sanoiksi muuttuakseen teoiksi. Siksi repliikkiä kirjoittaessa ei ole ei-paikkaa josta käsin tarkastella yhteyden, kommunikaation ja uuden syntymisen nousua tai vesittymistä: kirjoittaminen, siinä missä puhuminen ja katsominenkin, ovat peruuttamattomasti monisuuntaisia ja vyyhteytyneitä prosesseja kuten Mortonin ”mesh”. Ainutkertaisuutensa vuoksi yhteyden tapahtumalla on luvuttomasti tapoja ilmetä. Siksi poeettiseksi kohottuneella repliikillä tai puhekieltä imitoivalla repliikillä, saati sitten näyttämöpuheen muilla, ei-draamallisilla ja puhujaansa palautumattomilla varianteilla ei ole etumatkaa kamppailussa jota repliikki käy artefaktiksi muuttumistaan vastaan.

Maanalaisessa päiväkirjassa halusin nähdä, millaisen suhteen voin ottaa repliikkien ja henkilöhahmojen kirjoittamisen traditioon – tai pikemminkin, millainen tuo suhteeni on, subjektiivisista haluistani ja ylevistä pyrkimyksistäni riippumatta.

Kirkasnäköisenä ja sokeana ajauduin tekemisiin draaman kanssa, joka on kaikista teatterin muodoista eniten kuolleeksi huhutuin.

DRAAMAN KIRJOITTAMISESTA

Draaman kehityksen erittäin lyhyt historia

Unkarinsaksalainen kirjallisuudentutkija Peter Szondi kirjoittaa kirjassaan *Theory of the Modern Drama* (1956) modernin draaman historiallisesta taustasta. Szondin mukaan draama kehittyi modernissa muodossaan alun perin 1500-luvun Englannissa ja jalostui edelleen 1600-luvun ranskalaisessa ja saksalaisessa klassismissa. Historiallisesti se syntyi siis murroskohdassa, jossa feodalismiin päättännyt talonpoikaikapinoiden kausi tuotti uudenlaisen yhteiskunnallisen järjestyksen, kapitalismin. Ajan tieteelliset ja yhteiskunnalliset muutokset tuottivat uudenlaisen kuvan ihmisestä porvarillisena yksilönä. Szondin mukaan draama perustuukin henkilöhahmojen välisiin suhteisiin. Siten se sulkee näkyvistään kaiken mitä ei voi ilmaista henkilöhahmojen välisten tilanteiden ja heidän käymänsä dialogin avulla (Szondi 1987, 7-8). Hän on hetkellisesti vapautunut antiikin näytelmien kohtalonomaisista voimista ja ”seisoo yksin omilla jaloillaan”, Flaubertin lausetta mukaillen (Yourcenar 1986, 7).

Moderni draama ajautui kuitenkin perustavanlaatuisen kriisiin 1800-luvun lopulla. Tuon ajan näytelmäkirjailijat löysivät itsensä tilanteesta, jossa draaman keinovalikoima ei enää taipunut kuvaamaan aiheita joita aikakauden yhteiskunnalliset, teknologiset ja kulttuuriset murrokset saivat aikaan ihmiskuvassa ja ihmisten välisistä suhteista. Esimerkkinä tästä Szondi nostaa esiin muun muassa Ibsenin näytelmät, joiden pääasiallinen aihe on yksilöiden sisäinen kätkeyty elämä. Samalla ne pyrkivät olemaan muodollisesti päteviä draamoja, joissa yksilön sisäisyys tulee esille dialogin kautta. Tällöin näytelmäkirjailijan tehtävänä on pakottaa henkilöt tilanteisiin, joissa heidän on puhuttava siitä mitä he kantavat sisällään, ja samalla tuo esiin kaivaminen tuhoaa sen salaisen ja hahmottoman sisäisyyden joka on puheen aihe.

Szondin sanoin Ibsen siis tuhoaa henkilöhahmojen salaisen elämän. Se on osoitus siitä, miten ”draamalle vihamielisinä aikoina draaman kirjoittajasta tulee luomiensa olentojen murhaaja” (Szondi 1987, 18).

Draamassa katsoja sai seurata ikään kuin ulkopuolisena intersubjektiviisiä tilanteita joissa aatteet ja henkilöhahmot ottivat mittaa toisistaan. Sen sijaan Strindbergin näytelmissä subjektiivinen, yksilöllinen ja yksilön sisäinen näkökulma syrjäyttää intersubjektiviisyyteen sisältyvän ajatuksen katseen ulkopuolisuudesta suhteessa näyttämöön.

Strindbergin pysäkkidraamoissa valtaosa hahmoista muuttuu itsenäisistä toimijoista päähenkilön sisäisen draaman projisaatiopinnoiksi, minkä voi ymmärtää merkkinä siitä, että olemme kiinni omassa kokemusmaailmassamme, että todellisuus ympärillämme välittyy meille muistojen, unien ja tulkintojen kautta, epäpuhtaana ja epäobjektiivisena.

Toisin sanoen draaman kriisissä yhteiskunnalliset muutokset kriisiyttivät draaman. Muodon ja sisällön välinen ristiriita muuttui rakenteelliseksi. Kriisi suisti näytelmäkirjallisuuden epätasapainon tilaan, jonka vasta eepinen teatteri 1900-luvulla saattoi hallitsemattomaan tasapainotilaan jossa muodon ja sisällön ristiriitoja ei voi erottaa yhteiskunnallisista ristiriidoista.

Taiteenlajista elämänmuodoksi

Historiallisen draaman kriisi ajoittuu samaan aikakauteen kuin öljyn hyödyntämisen aloittaminen, fossiilisen moderniteetin alku. Vertailun vuoksi: ensimmäinen kaupallinen öljynporaustorni Pennsylvaniassa avattiin vuonna 1859 (Salminen & Vadén 2013, 26), Ibsenin *Brand* ilmestyi vuonna 1866, Strindbergin *Tie Damaskokseen* 1898, Tsehovin *Lokki* 1895. Se mitä draamalle tapahtui kriisiytymisensä jälkeen, on kehityskulkuna analoginen luonnonympäristöjen fragmentoitumisen ja tuhoutumisen kanssa.

Jos hyväksytään, ettei ekologinen kriisi ole vain ympäristön tai ”luonnon” kriisi vaan myös yksilön, sosiaalisten suhteiden, ihmiskäsityksen ja

olemassaolon perustan kriisi, myös draaman keinot problematisoituvat. Missä määrin draama perustuu toksiselle ihmiskeskeisyydelle, sulkee ulos ei-inhimilliset toimijat, perustuu kausaalisuhteille ja vetoaa rationaalisuuteen? Missä määrin draama nojaa rakentumistavassaan, kestossaan ja kielellisessä kompositiossaan konventioihin, jotka ovat lopultakin valtasuhteiden läpäisemiä ja rakentavat osaltaan käsitystämme siitä mikä ansaitsee tulla nähdyksi ylipäätään?

Samalla tavalla kuin fantasia koskemattomasta luonnosta on käynyt mahdottomaksi, draama taiteenlajina on joutunut outoon kaksoisvalotukseen. Toisaalta fossiilinen energia on tarjonnut ihmiselle keinon erottautua luonnonympäristöistä, toisaalta ekologinen kriisi pakottaa näkemään ihmisen moninkertaisessa sukulaisuus- ja riippuvuussuhteessa ei-inhimilliseksi käsitettyihin olentoihin: samalla tavalla draama on sekä kriisiytynyt että yleistynyt. Nykyinen länsimainen elämänmuoto onkin esityksellisten ja draamallisten muotojen läpäisemä, ja sosiaaliset teknologiat ovat tehneet jokaisesta yksilöstä enemmän tai vähemmän draamallisen subjektin. Vaikka draamaa ei enää tavatakaan puhtaassa, klassisessa muodossaan tai sen merkitys sellaisena on trivialisoitunut, draamalliset tarinallistamisen teknologiat ovat levinneet politiikkaan, talouteen ja ihmisten välisiin suhteisiin, joissa ne auttavat järjestämään ihmiselämän kokemuksiksi ja tarinoiksi joiden avulla voidaan rakentaa identiteettejä, luoda subjektiivisuutta ja ympäristöjä kuluttamiselle. Draaman jälkeisen tilanteen voisi nähdä myös niin, että draama on itsenäistynyt teatterista. Nykyisessä tietotaloudessa kaikki perustuu subjektiivisuuden tuotantoon ihmisten välisissä suhteissa ja esimerkiksi Facebookin kaltaisissa ympäristöissä elämä perustuukin ihmisten välisiin, intersubjektiivisiin verkostoihin joille on ominaista sulkea ulkopuolelleen kaikki mitä ei voi ilmaista kuva- ja merkkivälitteisen ”dialogin” välityksellä.

Tällöin draaman kirjoittamista teatterin kontekstissa voisi ajatella sen kysymisenä mitä sanottavaa draamalla on omaan kehitykseensä taiteenlajista elämänmuodoksi.

Vanhoja säkeitä uusille ajatuksille

Kirjoittaessani Maanalaista päiväkirjaa en juuri ajatellut draamaa lajina. Itseasiassa en ajatellut teatteria kovin paljon. Katselin vanhoja elokuvia, etupäässä Bressonia, Fassbinderia ja Bergmania. Lisäksi luin ja kirjoitin runoja. Varsinaista näytelmätekstin kirjoittamista edelsi materiaalin kerääminen keskeneräisten ajatusten ja tekstipätkien muodostamaksi kantatekstiksi, josta voi prosessin edetessä irrottaa osasia ja muokata niitä tarkoituksenmukaisiksi. Tällaista kirjoittamisen prosessia voisi luonnehtia retrogardistiseksi harhailuksi vanhojen muotojen romuttamalla, jossa oleellista oli pitää silmät auki siltä varalta että vastaan tulisi jotain hylättyä joka vaatii vain vähän virittämistä.

Tässä mielessä näytelmän kirjoittaminen oli kirjoittamista apokalypsin jälkeisessä tilassa. Se oli toimintaa perityssä tilanteessa, jossa draaman traditio on perintöäni kirjoittajana joka on päätenyt tekemisiin näyttämön kanssa. Perintöön kuuluu myös kaikki taiteen tekemisestä sanottu ja tehty, jonka pohjalle itseymmärrykseni on rakentunut. Siten myös halu irtisanoutua draaman traditiosta on historiallisesti muodostunut, ja yksipuolisen irtisanoutumisen sijaan epäilykseni draamaa kohtaan ilmenee pikemminkin sitkeänä ja vaivihkaisena haluttomuutena luoda mitään eheää ja oikeaoppista, mitä ei voi perustella useammalla kuin yhdellä tavalla. Siksi näytelmä ei ole vain teatteria tai vain kirjallisuutta, eivätkä draamahenkilöt palaudu yksilöllisiksi yksilöiksi vaikka ne eivät myöskään ole vain ihmistyyppien representaatioita – eivätkä repliikit ole vain sanomisen välineitä, vaikka ne eivät kieltäytyisi sanomasta asioita.

Maanalaisen päiväkirjan kohdalla kysymys tekstin lajista muotoutui kirjoittamisen myötä, ei lähtökohtana sille. Samalla tavalla pyrin välttämään aiheen ja teeman kaltaisia rajauksia: halusin pitää kiinni kauhun, masennuksen ja vieraantumisen tunteiden moninaisista ja ambivalenteista tavoista ilmetä kokemusmaailmassani. Ne ovat jotain, mitä kokeva minä ei voi täysin ymmärtää ja siksi niissä näyttäytyy jotain tärkeää siitä, miten ekologinen katastrofi vaikuttaa ihmisen kuvaan itsestään – katastrofi, jonka

kertova minä voi jälkikäteen nimetä mutta jota se ei voi itse kokea, sillä katastrofi ilmenee juuri kyvyttömyytenä puhua, kyvyttömyytenä järjestää asioita kausaalisiin ketjuihin ja loogisiin yhtälöihin.

Näytelmänä *Maanalainen päiväkirja* on ja oli kriisin draamaa koska siinä kriisin kokemus on näkyvillä oirehdintana, ei diagnoosina. Tekstin kirjoittaminen draamaksi perustui huonoon uskoon vastarinnan muotona. Tekijyyden tasolla se oli vetäytymistä draaman raunioihin jotta voisi välttyä nykyhetkessä ja kontekstissani paljon vetovoimaisempien ja sitä kautta vaarallisempien myyttien vaikutukselta. Yksi sellainen myytti on ajatus minuudesta performanssina jossa tekijyys itsessään muuttuu teokseksi, toinen tapa jolla sosiaaliset suhteet organisoidaan tuotantosuhteiksi juuri sosiaalisina suhteina, kolmas näkemys taiteen tekijästä ammattilaisena jonka suhde teokseen on korosteisen tekninen tai älyllinen. Tähän nähden draamanäytelmän kirjoittaminen ja tekstiteatteriesityksen tekeminen tuntuivat epäajanmukaisilta valinnoilta, sillä draaman kirjoittamisessa ja puheteatterissa on jotain kaunokirjallista, ajan henkeen nähden rustiikkista: fiktio on fiktiota, jonka suhde todellisuuteen on tietoisesti viisto; työn organisoiminen tapahtuu rooleissa ja hierarkiassa, jotka eivät väitä olevansa muuta; teos ei ole hiottu keinojensa summa vaan kokoelma langanpätkiä, joiden ei ole pakko motivoitua osana esitystä, vaan laajempaa kirjallista avaruutta.

Toisaalta kapitalistinen subjektiivisuus lävistää meidät kaikki, halusimme tai emme, ymmärsimme sen tai emme. Ehkä pettävin teatterin illuusioista on juuri se että teatterin tekeminen olisi jotenkin sivussa tai jäljessä kapitalismin kehityksestä. Silloin kun teatterin lavalla puhutaan kapitalismista, kapitalismi tekee työtään kehoissamme ja mielissämme. Juuri se puhuu suullamme kun kaipaamme työryhmään ”hyviä tyyppejä” ja pidämme näkemäämme esitystä vanhanaikaisena. Ehkä teatterin puolustuskykyisimmät linnakkeet ovat juuri sen kömpelyys, hitaus ja nuhrisuus. Ehkä kapitalistisen subjektivaation paine näkyy havainnollisimmin siellä, missä sitä ei verhoa toinen toistaan seuraavien innovaatioiden luoma fantasmaattinen säteily, vaan teatterikieli on

tunnistettavissa teatterin omaksi, siksi samaksi kuin ennenkin, vain erilaiseksi kuin ennen.

MIKÄ NÄYTELMIÄMME KIRJOITTA

Mikä on kirjoittaja?

”Riittää että seuraa vastasyntyneen ihmisen avuttomuutta ja aikaa, jonka hän tarvitsee oppiakseen kävelemään ja puhumaan, jotta voi huomata ettei ihmisen suhde maailmaan ole ulkoapäin annettu, vaan pitkän kehityksen tulos. Koska suhde ei ole luonnostaan syntynyt, ihmiselämä on välttämättä luonteeltaan osittain keinotekoista – teknistä, kuten kreikaksi sanottaisiin. (...) Tekniikoita ei voi palauttaa identtisten välineiden joukoksi, josta Ihminen voi valita omansa ilman että se muuttaisi hänen omaa olemustaan. Jokainen väline luo omanlaisena suhteen maailmaan, eivätkä näin muodostuneet maailmat ole yhteismitallisia sen enempää kuin niitä asuttavat ihmisetkään.” (Näkymätön komitea 2015)

Kirjoittamisen tekniikkaa voi ajatella suhteena maailmaan. Se on tuottava suhde jossa maailma syntyy yhdessä kirjoittajan kanssa. Siksi kirjoittamisen tekniikka on olennaisesti kirjoittamisen poetiikkaa, po(i)eettista toimintaa. Sitä ei voi erottaa kirjoittajansa kokemusmaailmasta, ruumiillisuudesta ja historiasta eikä kahta kirjoittajaa kirjoittamisen poetiikkaa voi asettaa arvottavaan vertailuun muuta kuin tekemällä väkivaltaa kirjoituksessa syntyvälle todellisuudelle.

Tarve arvottaa ja luoda teoksien ja tekijyyksien tai tekemisten välille jakoja ja hierarkioita ei nouse niiden singulaarisista maailmoista vaan vallitsevista vallan ja maun muodostelmista. Nykyään kritiikin yhteiskunnallista roolia on pyritty purkamaan ja kritiikin tehtävänä on nähty teosten elävöittäminen ja sen erityispiirteiden löytäminen ja tulkitseminen, pyrkimys ”aukikirjoittaa teoksen arvot katseen yksilöllisestä tulkinnasta käsin” (Hallikainen 2015). Siten kirjoittaminen, kirjoitetun katsominen sekä katsotusta ja kirjoitetusta

kirjoittaminen muodostavat poeettisen ekosysteemin, jossa teoksia ei voi irrottaa niiden vastaanotosta eivätkä teoksellisuuden ja tekijyyden vertikaaliset periaatteet ole niin kaikkivoipaisia kuin ajatellaan, vaan valtasuhteiden kauttaaltaan läpäisemiä.

Jos kirjoittamista pyrkii ymmärtämään vallan näkökulman ohi, ympäristönä, pitäisi kirjoittamisesta puhua monikossa, kirjoittamisina. Jos kirjoittamiset eivät ole purettavissa toisiinsa verrannollisiksi teknisiksi kokoonpanoiksi, ainoa mielekäs näkökulma pyrkiä ymmärtämään kirjoittamisen tekniikkaa on lähestyä sitä kirjoittamisen kokemuksen sisällä, muodostaen siihen muuttuvia, ristiriitaisia ja dynaamisia suhteita. Siis kirjoittamisten poliittinen, ei tekninen kokoonpano.

Näin, koska kirjoittamisen poetiikan takana ei ole yhtä kiinteää kirjoittajaa, vaan monia toisiinsa kietoutuneita ja keskenään kamppailevia kirjoittajuuksia, kirjoittajuuksien moneus jota kirjoittaminen purkaa, jäsentää ja katalysoi. Toisin sanoen kirjoittaminen on tapahtuma, akti. Se tuottaa nautintoa ja kipua jotka syntyvät jatkuvasta tulemisen ja toiseksi muuttumisen prosessista. Linaan Deleuzea:

”Kirjoittamisen päämäärä ei ole siinä itsessään juuri siksi, että elämä ei ole mitään henkilökohtaista. Kirjoittamisen päämääränä on pikemminkin tehdä elämästä persoonaton voima.”

”Kirjoittamisella ei ole mitään muuta tehtävää kuin olla virta, joka yhdistyy muihin virtoihin.”

”Kirjoitus toimii yhdistämällä ja muuntelemalla virtoja, minkä ansiosta elämä kykenee välttämään yksilöiden, yhteisöjen ja valtakuntien kaunan.”

*”En tiedä tärkeämpää, salavihkaisempaa tai suurenmoisempaa kirjaa kuin Kerouacin *The Subterraneans*. Hän ei kysy ”Mitä kirjoittaminen on?” koska hänellä on sen välttämättömyys, mahdottomuus tehdä muuta, mistä kirjoittaminen nimenomaan muodostuu, sillä ehdolla että kirjoittaminen on vuorostaan hänelle jo toinen muutos tai tulee jostakin toisesta muutoksesta. Kirjoittaminen on keino hankkia jokin muu kuin henkilökohtainen elämä sen sijaan, että elämä olisi sellaisen kirjoittamisen kurja salaisuus, jolla ei ole muuta päämäärää kuin itsensä.” (Deleuze 2005, 152-153)*

Luultavasti aloin kirjoittaa, sillä halusin vapautua omasta itsestäni. Kirjoittaessani subjektiivisuuteni keventyy, antaa toisaalle. Tämä on parhaimmillaan päihdyttävä, pitkäkestoista iloa aiheuttava tila. Sellaisena se kuuluu pikemminkin huumausaineiden ja erotiikan alalle, ei työn ja taiteen alueille joissa yksilöt toteuttavat itseään vaatteet päällä, päivänvalossa. Nautinnon ohella kirjoittamista yhdistää huumeisiin ja seksiin sen erinomainen addiktoivuus. Sillä nykyisin jokainen transgression ele tapahtuu kapitalistisen halun taloudessa.

Kuten Antti Salminen kirjoittaa Georges Bataillen yleistä ja rajattua taloutta koskevien ajatusten pohjalta, kapitalismia luonnehtii ”järkevä irrationaalisuus” jossa tuho ja tuhlaavuus yhdistyvät subjektin haluun säilyä (Salminen 2015, 42-43). Tämä näkyy siinä miten silmitön resurssien tuho tähtää modernin länsimaalaisen yksilön elämänlaadun parantamiseen vaikka se samalla tarkoittaisi koko ihmislajin vaarantumista puhumattakaan ei-inhimillisten olioiden osasta tässä yhtälössä. Ammattikirjoittaminen tuottaa tekstejä, joissa kirjoittamisen nautinto suhteellistuu lopputuotteeksi, valmiiksi tekstiksi. Toisin sanoen kirjoittajan kokemuksella kirjoittamisesta ei ole arvoa kokemuksena ellei se ole määrällistä, jälkikäteistä ”kokeneisuutta” joka näkyy lopputuloksessa. Ei sillä, että tämä päämäärähakuisuus tunkeutuisi kirjoittamiseen ulkopuolelta – päinvastoin, se tulee olennaisilta osin kirjoittajan sisältä, sillä kuten sanottu, kirjoittaja on kimppu keskenään ristiriitaisia kirjoittajanaaniä. Siksi jokaisen tekstin ja jokaisen repliikin kohdalla tapahtuu se, mitä Deleuze ja Guattari pitävät kapitalismin skitsofreenisyytenä: pääoma purkaa omat rajansa asettaakseen ne uudelleen eri tasolla. Koko kapitalistinen yhteiskunta perustuu tähän vapautuksen ja kiinnioton kaksoisliikkeeseen (Purokuru 2014, 19).

Sama skitsofreenisyys luonnehtii kirjoittajaa, joka sekä vapauttaa halunsa että rajaa ne, ylittää kirjoitusprosessin ristiriidat siirtämällä ne luettavaksi tarkoitettuun tekstiin. Jokainen teksti on siis osa ”taistelujen topografiaa” ja jokaisesta tekstistä on luettavissa esiin työn ja pääoman välinen ristiriita.

Sillä nautinnon ohella kirjoittamista luonnehtii työ. Kirjoittaminen *on* työ. Omassa kirjoittamisen poetiikassani tämä näkyy siinä ristiriidassa, joka erottaa toisistaan tekstimateriaalin tuottamista ja materiaalin editoimista. Niiden välinen nautinnon ja kurin dialektiikka tuottaa sen kirjoittajan (sic) joka olen. Se minä on tulos prosessista, jossa keskenään temmeltävien kirjoittajanäänien moneus on veistoksellistunut Omaksi ääneksi – sen porvarillisen subjektin ääneksi, joka on päätenyt tekemään kirjoittamisesta ei vain yksityisen nautinnon asian, vaan myös projektin ja ”työn”. Kirjoittamisen melankolia piilee juuri siinä, että kirjoittamisen nyt-hetkinen nautinto on elämää vapauden valtakunnassa, mutta tuon vapauden mahdollistaa vain sen sitominen osaksi työtä elämän ajan ja tilan läpäisevänä prekaarina olosuhteena.

Kirjoittajan luontosuhde

Nykyinen käsitys ihmisen kyvyistä ja mahdollisuuksista perustuu ihmisen kykyyn hyödyntää fossiilisia energianlähteitä, minkä kääntöpuolena on massiivinen lajien sukupuutto ja luonnonympäristöjen tuhoutuminen. Kuvatessaan tätä ristiriitaa Pauli Pylkön, Tere Vadénin ja Antti Salmisen kaltaiset luontoajattelijat ovat kaikki omista näkökulmistaan purkaneet subjektin ongelmaa, jossa tulee näkyviin länsimaisen, resurssipohjaisen ja valistuksesta kumpuavan ajattelun kriisi.

Antti Salmisen fossiilisubjektin kritiikissä mahdollinen ulospääsy fossiilisubjektin tragediasta on lähestyminen asubjektiivista tilaa, joka muuttaa minän kokemusta itsestään: *”Se, mikä toimii ja hengittää, on tiukkarajaisen minän sijaan ylyksilöllisten voimien, kokemusten, merkitysten ja lihan monimutkainen ja elävä kudelman.”* (Salminen 2015, 54)

Bataillelle samanlainen termi on ”sisäinen kokemus” jota luonnehtii kokemuksen ja merkityksen äkillistä tyhjentyä, elämänvoiman raukeamista tai äärimmäistä vahvistumista. Miten monta kertaa tekstin

äärellä tuntee ”elämänvoimansa raukeavan”? Ja kuitenkin palaa kirjoituksen ääreen yhä uudelleen kokemaan elämänvoimansa äärimmäisen vahvistumisen riemua. Tämä riemu on usein likaista ja yksityistä. Ammatillisuuden diskurssissa kirjoittamisen riemu kuuluukin harrastelijoille ja romantikoille (nykyajan kerettiläisiä) jotka puhuvat teoksesta kuin omasta lapsestaan. Tällainen suhde kirjoittamiseen voi parhaimmillaan tukea kirjoittamisen prosessia, jota uhkaa aggressiivinen ja kaikelle hitaalle ja hienovaraiselle vihamielinen yhteiskunnallinen ympäristö. Toisaalta sentimentaalinen puhe kirjoittamisesta mahdollistaa sen, että kirjoittaminen nähdään kutsumustyönä josta ei tarvitse maksaa palkkaa, ja kaupan päälle hellyydellä hoivattu teksti (tekijänsä esikoinen!) voi vaatia kirjoittajaansa riistämään itseään kahta kauheammalla tavalla, pistämään peliin yksityisimmät ajatuksensa, mielenliikkeensä, muistonsa ja sen mitä ihmissuhteista on tässä vaiheessa enää jäljellä.

Sentimentalisuus ja ammattimaisuus, hempeys ja viileys. Kirjoittamisessa ovat liikkeellä samat voimat kuin ihmisen ja luonnon suhteessa, jossa söpöjen luontokappaleiden inhimillistäminen yhdistyy suomalaisen metsäteollisuuden viileän kolonialistiseen luontosuhteeseen.

Miten sitten murtaa ”järkevä”, resurssiperustainen, hyödyllistävä ja välineellistävä luontosuhde? Miten haastamme itsessämme sen kolonisoijan viileän luontosuhteen, joka meillä on itseemme, muistoihimme, aikaan, ihmissuhteisiin ja kaikkeen, mikä toimii resurssina taiteen tekemiselle prekaarin työn muotona?

Dramaturginen viileys

Sama skitsoidi logiikka joka luonnehtii fossiilista subjektia, joka on samaan aikaan sokea ja järkevä, tuottava ja tuhlaava, koskee myös näytelmätekstin dramaturgista työstämistä. Kirjoittava minä muistaa edelleen aistillisen yhteyden joka sillä on tuottamaansa tekstiin, kun taas dramaturgiminä

silmäilee tekstiä materiaalina, potentiaalina ja dynamiikkoina joista uuttaa esiin toinen teksti, se joka viipyy latenttina potentiaalina tekstin hahmossa.

Kuten Salmisen analyysin pohjalta voi ajatella, ongelmallisinta järkevyydessä on juuri sen muuttuminen homogenisoimiseksi. Milloin juuri dramaturgia toimii homogenisoiden, tasapäistäen teoksen lähtökohtana olevia materiaaleja ja kokemuksia? Onko tämä se paikka joka dramaturgille produktioissa pedataan: kuin dramaturgi olisi yleisen maun takuumies, joka haistaa ja paikantaa ”ongelmat” jotka estävät teoksen konseptuimista ytimekkääksi paketiksi. Juuri tähän perustuu on Bojana Kunstin esittämä kritiikki dramaturgin työnkuvaa kohtaan: onko dramaturgi manageri, jonka perimmäinen rooli on myydä teos kapitalisteille? (Kunst, 18.11.2016)

Toisaalta dramaturgisen viileyden voisi käsittää myös ei-kolonialistisesti, ei-homogeenisesti. *Sensibiliteettinä*. Tällöin dramaturgian ehkä pitäisi luopua selitysvoimastaan, kyvystään hahmottaa rakenteita, toimia sulkevana ja kokoavana voimana. Sen sijaan dramaturgian tulisi lähestyä sitä mitä ei voi kuvitella, mitä ei kyetä tunnistamaan, mikä on paremman sanan puutteessa *mystistä*.

Ehkä tällöin dramaturgia, kuten Walter Benjamin on jossain sanonut, voi auttaa meitä kulkemaan ”kaikkein synkimmälläkin hetkellä strategisina ja neuvokkaina”, pelkoa tuntematta.

KATSOMISEN EKOLOGIAA

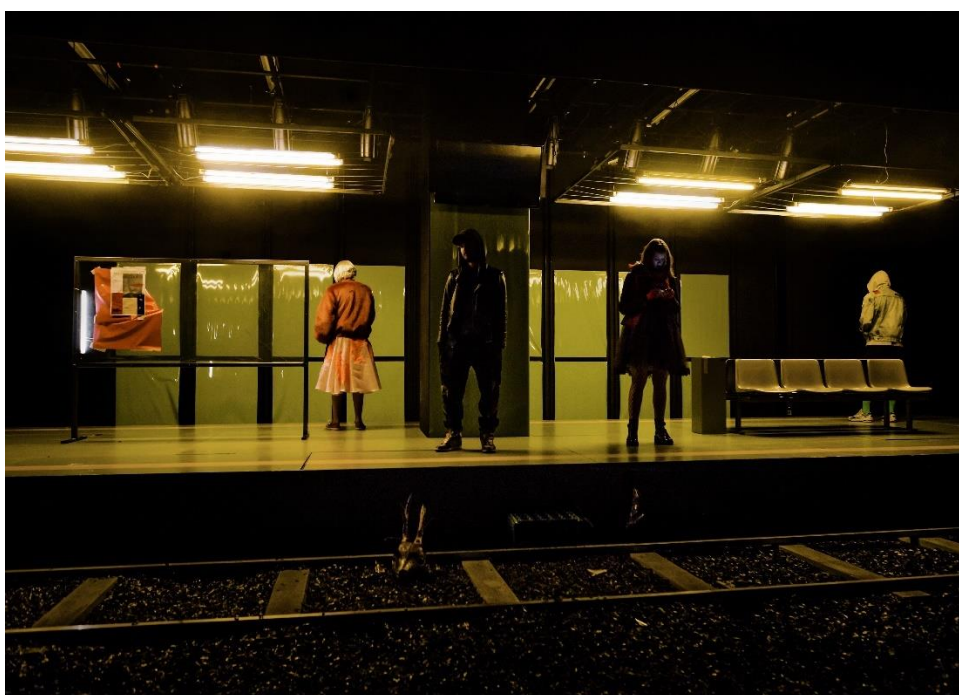


Maiseman sisäisyys

Bela Tarrin ja Ágnes Hranitzkyn elokuva *Torinon hevonen* (2011) on ehkä voimakkaimpia apokalyptin kuvauksia joita muistan nähneeni. Elokuvan voima perustuu sen tapaan kertoa hiljaisuudella ja kestolla. Se on mustavalkoinen ja suurin osa siitä tapahtuu äänettömyydessä. Elokuvasssa hevonen, hiekkamyrsky, isä ja tytär muodostavat voimakkaasti latautuneen symbolisen kentän, jossa ollaan etäännytty kauas arkisen rationaalisuuden alueesta.

Tällainen osin alitajuinen, osin fantasmaattinen mielenympäristö on sukua shamanististen perinteiden käsityksille alisesta. Siinä saavutetaan yhteys kulttuurin myyttiseen pohjavirtaan joka myötäilee mielen rakenteiden rikkonaista rantaviivaa.

Esityksessä *Maanalainen päiväkirja* Kristian Palmun lavastus ja valosuunnittelu ammensivat metrolaiturituloista Lissabonissa, Berliinissä ja erilaisissa elokuvissa.



Tyylittelyn kautta havainnot transponoituivat näyttämölliseksi tilaksi, jossa esimerkiksi valoa heijastavan valon liikkeellä oli aktiivinen tilaa luova rooli osana henkilöhahmojen unikuvia. Tällä tavalla näyttämö tilana voi luoda mielenympäristöä, jossa ihmisen sisäisyys ja ulkoisuus eivät ole jäännöksittä erotettavissa toisistaan.

Sisäisyyden ja ulkoisuuden liukeneminen luonnehtii myös ekologista kriisiä, jossa tarkka raja ihmisen sisäisyyden ja ympäristön ulkoisuuden välillä lakkaa olemasta mielekäs jäsenyys. Ympäristö ei ole vain ihmisen projisaatiopinta jossa nähdään puhtautta, rauhaa tai villiä ja murhanhimoista eläimellisyyttä jota rationaalinen ihmissubjekti voi tarkkailla ja johon hän voi halutessaan palata inspiroitumaan. Se ei ylipäätään ole jotain tarkasti ottaen ulkoista, sillä kuten Paul Cézannen sanotaan sanoneen: ”Maisema ajattelee itseään minussa ja minä olen sen tietoisuus” (Merleau-Ponty 2012, 131).

Ammattikatsojuus ja dramaturginen katse

Cézannen lauseen voisi muuntaa myös muotoon: ”Esitys ajattelee itseään minussa ja minä olen sen tietoisuus.” Katsojaa ja teosta ei voi erottaa toisistaan. Tekstin ja esityksen kohdalla vastaanoton tapa vaikuttaa kuitenkin olennaisesti siihen miten katsoja/lukija ja teos muodostuvat. Esityksessä tämä tulemisen prosessi on sidottu esityksen aikaan ja paikkaan. Sen sijaan kirjoitettu teksti säilyy ilman lukijoita pitkiäkin aikoja. Silloinkin kun teksti ei löydä lukijoita, sen voi ajatella odottavan ideaalista lukijaa joka lukee sitä tavalla jolla sitä ei nykyhetkessä osata lukea. Esityksen kohdalla katsojan täytyy löytää ihanteellinen katsomisasento ennen kuin esitys päättyy, sillä esityksen päättyttyä kokemuksen välittömyys korvautuu muiston välitteisyydellä.

Jos esityksiä ajattelee sosiaalisen ekologian näkökulmasta, niiden erityislaatua voisi ajatella juuri sen kautta, miten eri tavoin ne kytkeytyvät katsojien kokemuksiin. Esseessään *Vapautunut katsoja* Jacques Rancière kirjoittaa kriittisesti käsityksestä jonka mukaan se mitä katsoja kokee, tuntee tai ymmärtää on taiteilijan esityksellään tai sen dramaturgialla tuottamaa.

Hänen mukaansa käsitys perustuu katsojan ja taiteilijan väliselle hierarkkiselle etäisyydelle ja kätkee toisaalta sen etäisyyden, mikä taiteilijalla ja katsojalla on esitykseen, jonka merkitys ei ole kenenkään hallussa (Rancière 2016, 22).

Tässä mielessä esitys on aidosti neuvottelu. Tämä vaatii dramaturgista katsetta purkamaan esityksen ohella myös itseään, sillä ilman itsekritiikkiä ammattimainen, purkava ja analyttinen katse alistaa esityksen omille dramaturgisialle rakenteille koskevalle teoretisoinnilleen ja tulee esitystä purkaessaan kertoneeksi enemmän itsestään kuin esityksestä.

Ammattikatsojuus perustuu katsojuuksien hierarkiaan. Se nojaa ajatukseen, jonka mukaan mitä enemmän esityksiä näkee, mitä enemmän lukee aiheesta kirjallisuutta ja osallistuu esityksistä käytävään keskusteluun, sitä tarkkanäköisemmin osaa katsoa esitystä. Vaarana on kuitenkin että tällöin ammattikatsojuus tuottaa esityksiä, joiden arvo palautuu niiden vaihtoarvoon osana nähtyjen esitysten määrää, käsittelyä alan kirjallisuudessa tai osana aikalaiskeskustelua. Älyllinen seikkailu sekin – kuitenkin älyllinen seikkailu jonka tekee mahdolliseksi erikoistumisen hierarkioiden historia ja elävä käytäntö, jossa pääsy tietoon ja vaikuttavuuteen suljetaan vuosien koulutuksen ja haalitun kulttuurisen pääoman taakse.

Vaihtoehtoisesti voisi esittää, että esitysten arvo ei palaudu niiden arvoon kulttuurisen pääoman yksikkönä tai jonkin dramaturgisen mallin maanpäällisenä ilmentymänä vaan että ne ovat radikaalisti uusia kokemuksia, joissa katsominen on aktiivinen teko. Kuten Alain Badioun tapahtuman filosofiassa, jossa ”tapahtuma avaa kuilun asioiden totuttuun kulkuun, heittää ihmisen sivuun selviytymisen strategiastaan ja osoittaa tilanteen äkillisesti uudessa valossa”, esityksessä ”tapahtuma tekee sen todistajasta subjektin, jonka haaste on pysyä uskollisena tapahtumassa aavistetulle totuudelle, sittenkin kun tapahtuma ajallisesti etäännyy, tilanne alkaa tasoittaa siihen repeytyntä kuilua ja totuuden aavistus muuttuu epäröinniksi” (Kangaskoski 2017).

Ehkä tietämistä ja analysointia kiireellisempää onkin pysyä uskollisena ja epäröidä.



Istujaiset revisited

Tehdessäni alustusta Ronja Louhivuoren ja Anna Kankilan esityksestä *Istujaiset* (2017) kävin katsomassa esityksen kolme kertaa. Ensimmäisellä kerralla katsomisviritykseni oli sosiaalinen sillä olin tullut katsomaan ystäväni ensi-iltaa; toisella kerralla katsoin esitystä omista muistoistani ja tunteistani käsin; kolmannella kerralla kirjoitin taukoamatta vihkooni muistiinpanoja purkaen esityksen kohtaukset ja elementit paperille.

Alustuksen näkökulmasta kolmas katselukerta oli varmastikin hyödyllisin. On kuitenkin selvää että jälkimmäisellä kerralla en suoranaisesti edes katsonut teosta, mikäli katsomisella tarkoitetaan jotain muutakin kuin visuaalisten ärsykkeiden rekisteröimistä. Alustuksessani purkamani tosiasiat olivat varmasti syntyneet havaintoina kolmannella katselukerralla, mutta ilman kahta aiempaa katselukertaa ne eivät olisi kuvanneet esitystä kuin hyvin

ulkokohtaisessa mielessä. Koska juuri tunteellisen koskettumisen kautta minulle oli syntynyt orastava ymmärrys siitä, mitä kyseinen esitys merkitsi – tai esitykset, sillä esitykset yleisöineen poikkesivat kaikki toisistaan. Toisaalta juuri sulautuminen nähtyyn tekee esityksestä puhumisen hauraaksi, pakottaa sen problematisoimaan omaa todistusvoimaansa. *Istujaisten* kohdalla tätä voimisti tapa, jolla esitys toi näkyviin sukupuolittuneen kokemuksen kehosta ja katseesta.

*”Esiintyjät alkavat kuvata tapoja, joilla istuvat. Käytetty kieli on anatomista ja puhdistettua. Se riisuu ruumiillisuutta kuvaavat sanat lihallisista konnotaatioistaan, vai miten eroottisina pidätte sanoja ”suoliluu” tai ”hauisliha”? Puheesta alkaa nousta esiin se, mikä normaalisti halutaan kätkeä, ja mikä näin aukipuhuttuna nousee esiin: leuan, kylkien, rintojen laskokset, hienhaju, mustat karvat. Tulee ilmi suhde kehoon, joka on katseen määrittämä, kehoon, joka haluaa peittää itsensä katseelta, jotta tulisi nähdäksi tietynlaisena.” (Alustus esityksestä *Istujaiset*, 5.3.2017)*

Miten puhua kokemuksesta joka puhuessaan itsestään viittaa jatkuvasti omaan paikalliseen ja erityiseen luonteeseensa, sijaintiinsa näkyvän rajalla, marginaalissa?

”Katseeni on miehen katse, ja se tulee tyttöyden kokemuksen ulkopuolelta, siinä missä esitys itse nousee tyttöyden kokemuksesta ja puhuttelee muita jotka jakavat kokemuksen kasvamisesta naiseksi sukupuolittavassa ja seksistisessä ympäristössä. Voin lähestyä esitystä vain omasta näkökulmastani, joka on jännitteinen suhteessa miehen positioon, mutta en pääse mihinkään siitä etteikö se määrittäisi minua katsojana. Valittavakseni jää, miten suhtaudun tähän lähtökohtaan, etuoikeutetun miehen positioon, ja millaisena näen sen vaikutuksen omaan katsojuuteeni sekä katsojuuteni ja esityksen välisen suhteen.”

Esitys tapahtuu samaan aikaan vallitsevien hierarkioiden kautta ja niiden vaikutuksen muovaamana, ja kuitenkin se avaa tilan ja pistää liikkeeseen arkisen järjen jähmettämät kategoriat. Istujaisissa eräs polttopiste tälle oli kissapehmolelulla esitetty Jackin hahmo, joka ihailun varjolla alistaa katseensa kohdetta, joka on tyttö, kukkanen ja hiiri jolle ei tarvitse puhua kuin aikuiselle ihmiselle.

”Ensimmäisellä katselukerrallani Jack puhutteli vain naisoletettuja katsojia sanalla ”beautiful” ja miesoletettuja miehille osoitetuilla kysymyksillä: ”sorry dude, can I talk to her?”. Tällöin koin voimakkaammin, että Jackin hahmo oli peili jota esiintyjä piteli minun, mieskatsojan edessä.

Muilla esittämiskerroilla, jolloin katsojat otettiin enemmän mukaan leikkiin, ja miehiä puhuteltiin sanalla ”beautiful” tai kahdelta mieheltä kysyttiin ”are you a couple?”, katsojat olivat yhdenmukaisemmassa asemassa esiintyjien kanssa. Tuleeko tyttöyden kokemus näin lähemmäs, tarjoaako esitys simuloitun kokemuksen siitä miltä tuntuu tulla nähdyksi tyttönä seksistisessä ympäristössä?”

Samastuminen tapahtuu samaan aikaan usealla tasolla, tahtomattakin. Vaikka esitys puheessaan kieltäisi tai asettaisi kyseenalaiseksi sukupuolitetun kokemuksen asettumisen avonaiseksi miehille katseelle, kinesteettisen empatian kaltaiset liukumukset toiseen, ruumiillisen olemisen mimeettisyys vaikuttaa monikanavaisesti esityksen tilassa. Ehkäpä feminististä katsojuutta voisi jäljittää tavasta, jolla katsojien ja esiintyjien kokemusten minooriset, näkymättömät ja marginaaliset puolet voivat verkottua keskenään ja muodostaa hybridisiä katsoja-esiintyjä-voimakenttiä jotka puhuvat jäätyneiden identiteettikategorioiden ja valmiiksi piirrettyjen poliittisten jakolinjojen ali ja ohi?

Tämä vaatii etuoikeuksien analyysiä ja purkamista, mutta purkutyön ulottamista myös porvarilliseen subjektiin etuoikeuksien takana, sillä subjektia ei ole olemassa ilman siitä väkivaltaisesti erotettua likaa, materiaa ja moneutta.

Dramaturgiopiskelijan mentaalinen ekologia

Dramaturgian opiskelijana olen tuntenut painetta painottaa kriittistä, analyttistä ja teknistä katsojuutta yli samastuvan, affektiivisen ja haaveellisen.

Sama paine liittyy taiteen tekemiseen. Dramaturgian koulutuksessa olen aistinnut tiettyä jännitettä sen välillä, miten dramaturgian mahdollisuuksista puhutaan ja miten ne käytännön tasolla käsitetään. Tietyt toistuvat fraasit opintojen aikana (”Puhelinluettelonkin voi dramatisoida”, ”Esitys voi olla tunti tekijänsä ajattelua”, ”Kahvimukistakin voi kiinnostua”) ja erilaiset aloitteet näytelmän rajojen uudelleenmäärittelyksi, lajirajojen rikkomisen ja nuoriin tekijöihin latautunut toive kokeilunhalusta ja innovatiivisuudesta suhteellistuvat usein ideaaleihin, jotka kaikuvat tavasta puhua teoksista.

Nämä ideaalit voisi jäsentää pieneksi maksimien sarjaksi:

1. *Onnistuneella teoksella (esityksellä) on yksi keskeinen aihe.*
2. *Se käsittelee aihetta eri näkökulmista ja tuo kaikilla esityksen tasoilla aiheeseen uuden näkökulman.*
3. *Teos on sitä täysipainoisempi, mitä täydellisemmin se lunastaa sisältämänsä potentiaalin.*
4. *Teos rajaa tulkintojen mahdollisuutta antamalla selkeän lukuohjeen katsojalle, mutta sisältää kuitenkin enemmän kuin yhden tavan ymmärtää itseään.*
5. *Teos on teknisesti hiottu kokonaisuus jonka suhde ympäröivään maailmaan on jäsentynyt ja harkittu.*

Tämäntyyppiselle ideaalille voisi löytää lukemattomia variaatioita eri painotuksineen. Se heijastelee sitä, miten taide ja estetiikka on käsitetty länsimaisessa taidehistoriassa vuosisatojen ajan. Jos tästä historiasta ei voi astua ulkopuolelle, kenties sen omia arvoja voi tarkastella käyttäen apunaan juuri niitä työkaluja joilla nuo arvot perustellaan. Haluaisinkin soveltaa

kriittistä, analyttistä ja teknistä ajattelua kriittisyyteen, analyttisyyteen ja teknisyyteen itseensä. Niissä on nähdäkseni kaksi ongelmaa:

1. Kuten teknologian kohdassa, ongelma ei ole tekniikan välitön hyödyllisyys vaan sen yleistyminen homogeeniseksi periaatteeksi. Samalla tavalla analyttinen, kriittinen ja tekninen ajattelutapa on relevantti rajatuissa tilanteissa, joissa kriittinen ja analyttinen subjekti lähestyy tarkastelun kohdetta punniten ja arvioiden sitä yhteismitallisten kriteerien pohjalta, joita ilman kahta asiaa ei voisi tyydyttävästi verrata toisiinsa. Niiden todistusvoima on sidottu tarkastelutavan ja tilanteen rajoihin.
2. Jotta voisi uskoa tekniseen kehitykseen, täytyy olettaa ero teknisesti kehittyneemmän ja vähemmän kehittyneen välillä. Samalla tavalla kriittisyys ja analyttisyys synnyttävät käsityksen epäkriittisyydestä ja epäanalyttisyydestä. Nämä erottelut perustuvat ajatukseen laadullisesta hierarkiasta näiden kahden dikotomisen vastaparin välillä.

Kuitenkin juuri ekologinen kriisi on muistuttanut minua näiden lähestymistapojen rajallisuudesta. Ne ovat juuri niitä keinoja, joilla valistuksen jälkeinen moderni ihminen on oman itseymmärryksensä mukaisesti alistanut kaiken itsensä ulkopuolisen omaksi hyödyntämisalueeksi. Kuten Félix Guattarin *Kolmen ekologian* (2008) pohjalta voisi ajatella, ekologinen kriisi ei jätä myöskään ihmistä koskematta vaan kriisi ilmenee myös mentaalisen ekologian tasolla. Se on järkipärisen subjektin kriisi. Näin ollen ihmisyyden kyvyttömyys tekniseen, analyttiseen tai kriittiseen ajatteluun on rakenteellista: itseasiassa ihminen suhteutuu näihin ideaaleihin juuri oman puutteellisuutensa ja epäpuhtautensa kautta. Itsenäistyneinä periaatteina teknisyys, analyttisyys ja kriittisyys luonnehtivat juuri datan virtausta, jossa mikään mikä ei ole muutettavissa käsiteltäväksi tiedoksi ei ole olemassa.

Tähän nähden myöskään ajatus teoksesta yhden aiheen ympärille keskittyvänä, kompaktina kompositiona on rajallinen ja vetoaa minuun lähinnä teknisen kauneutensa puolesta, kriittisen ja analyttisen katseen läpi

nähtynä. Sen sijaan ekologisen kriisin huojuttama subjektiivisuuteni etsii taideteoksista ympäristöjä, joissa merkitykset voivat kehkeytyä, muuntua ja liueta ja joissa niistä saa otteen vain hetkittäin ja silloinkin kenties vain katoamisen hetkellä.

Maanalaisen päiväkirjan kohdalla kävin keskusteluja katsojien kanssa, jotka olivat peilanneet esityksen kautta omaa elämäänsä. Oli kiinnostavaa että pohjoishelsinkiläinen luokanopettaja, espoolainen insinööri kuin 60-vuotias juristi löysivät esityksestä elementtejä, jotka saivat heissä aikaan tunnistamisen kokemuksen. Ehkä esityksen mielekkyys nykyhetkessä on juuri siinä, että se luo katsojista ja esiintyjistä konkreettisen tilan jossa ajattelu voi tapahtua. Samalla kysymys on jonkinlaisesta hoivasta, vaikka tuo hoiva ei olisikaan pelkästään miellyttävää vaan myös kiusallisten kysymysten esittämistä.

Jos ajattelen itseäni tekijänä niin en löydä itsestäni historiallisen avantgarden raivoa ”passiivista” yleisöä kohtaan, sillä en koe olevani sen yläpuolella tai edellä. Enemmänkin olen yleisön jäljessä, kuin olisin jäänyt katselemaan liian pitkäksi aikaa outoa yksityiskohtaa jota en ole aikaisemmin huomannut ja jonka muut ovat sivuuttaneet sitä huomaamatta tai sitten rekisteröiden sen välittömästi epäolennaiseksi. Ehkä taiteen tekeminen vaatii juuri tuollaista vähäjärkistä seisautumista, jumiutumista epäolennaiseen, sillä valmiiden merkitysten joukosta poistuminen vaatii astumaan keskelle merkitystä joka on vasta muotoutumassa. Siihen nähden yksioikoisen tekninen, kriittinen tai analyttinen suhtautuminen näyttäytyy sulkevana eleenä joka pyrkii eristämään outouden vuotamisen yhä syvemmälle subjektiivisuuden punoksiin.

Ekologisen kriisi vaatii astumista epävarmuuteen. Sille keskeneräisyys ja ristiriitaisuus eivät ole poikkeama säännöstä, vaan sääntö itse. Ekologinen kriisi edellyttää meitä kriisiytymään kaikissa olemassaoloa koskevissa suhteissamme. Tämä ei voi olla vaikuttamatta myös tapaan jolla hahmotan dramaturgian: jopa siinä määrin, että keskeneräisyys ja ristiriitaisuus eivät ole ensisijaisesti diagnooseja tai leimoja, vaan dramaturgisia hyveitä.

Jos siis koen tyytymättömyyttä suhteessa siihen mitä teen, se ei liity niinkään siihen etten ole tarpeeksi teknisesti taitava, kriittinen tai analyyttinen, vaan siihen että olen noita kaikkia aivan liikaa.

NÄYTELMÄN LUKEMISESTA, PINNALLISESTI

Teksteissä kiinnostavinta on ennen kaikkea se, millaisia ajattelun tiloja ne ovat – millainen tila lukijalle on tarjottu, millaisia polkuja ja avaruuksia tekstissä avautuu. Parhaat teksteistä stimuloivat aistillisesti ja älyllisesti, sillä niiden maailmassa lukuasentoa voi vaihtaa vaivattomasti toiseen, kenties vain yhden lauseen aikana. Kysymys on ajattelun ja kielen liikkeestä, monimutkaisista ja jännitteisistä kuvioista joita kieli tekee väistääkseen merkityksen sulkeutumisen. Ironian ja vakavuuden, syvyyden ja pinnan vuorottelu sallii pitkän katseen ja huomion herpaantumisen, toisaalta havahtumisen ja notkeat leikkaukset tasolta toiselle. Olen Liisa Peilimaassa. Etsin pintoja joihin voin kuvastaa haluni, muistot, kuvitelmat, alitajunnan värit ja värehdinnän. Toisin sanoen tekstit joita etsin ovat tiloja joissa voi vapaasti lähestyä sitä mikä kielessä on esikielellistä, esikäsitteellistä ja esiyksilöllistä – kävelyttää hajamietteisiä ajatuksiani, haaveilla – havahtua hetken välittömyyteen, tulla tietoiseksi lukijasta itsessään, tunnistaa tekstissä lainauksen, häivähdyksen motiivia, ajautua seuraavan impulssin mukana keskelle lapsuudenmaisemaa. Lukemisen nautinto on kirjoissani korkeammalla kuin täsmällisyys, ”seisominen sanojen takana” tai ajatusten painoarvo argumentteina.

Theodor Adornon mukaan taideteoksen tapa ajatella on kätkeytynyt sen rakentumisen tapaan (Luoto 2016). Näytelmän ajattelemisen tapaa voisikin jäljittää sen materiaalisesta tasosta: äännteistä, kestoista, kielen sisältämistä muistumista ja viittauksista, rytmistä, repliikkien ja parenteesien koostumuksesta, tekstin typografiasta ja asettelusta plarin sivulla. Tämä on näytelmien suhteen usein sulkeistettu näkökulma. Tekstimuoto saatetaan nähdä vain varastointivaiheena jonka tärkein tehtävä on välittää näytelmän ydin työryhmälle joka kääntää sen neljälle jalalle näyttämön tilaan. Tällöin tekstin ulkoasu on vain väline, joka uomaa tekstin virtausta kohti elävää ja kolmiulotteista toimintaa. Näytelmätekstin riippuvuussuhde näyttämöön tekee näytelmän tekstinä luurankomaiseksi: vain välttämätön on jätetty

jäljelle, se mikä palvelee näyttämöllepanon tarkoitusta. Tässä mielessä näytelmä toimii kuin ballistinen ohjus, jonka tarkoitus on läpäistä tekstuaalinen kuorensa ja tavoittaa katsoja, maksimoida vaikutuksensa. Näytelmäteksti on sitä voimakkaampi, mitä sitkeämmin se kieltää oman tekstuaalisuutensa. Toisaalta se elää juuri tekstimuotoisuutensa kautta: vaikka esitys katoaa, teksti jää jäljelle.

Ekologinen näkökulma problematisoi välineellisyyden. Siten se ehdottaa katseen kohdistamista siihen, mikä nähdään vain välivaiheena tai välttämättömyyden sanelemana puitteena – kuten näytelmätekstiin ei esitysten materiaalina, vaan sanoina paperilla. Ehkä näytelmää lukiessa tulisi katsoa tekstiä harittavalla katseella, sokaistua sille. Tämä vaatii myös vakiintuneiden lukemistottumusten ravistamista.

Yksi omaa lukemistani luonnehtiva piirre on nopeus. Se on osa silmäilevää lukutapaa, joka on muuttunut hallitsevaksi lukemisen tavaksi internetin myötävaikutuksesta. *Nopeasti* ajateltuna voisi ajatella näytelmän lukeminen sopii nimenomaan silmäilevään, nopeaan ja hajamieliseen lukemiseen, koska usein näytelmän osien väliset suhteet erottaa helposti ja repliikkien ja parenteesien tehtävä on perinteisesti ollut välittää informaatiota ekonomisesti. Näytelmän lukeminen muistuttaa usein kuitenkin enemmän koodin purkamista kuin 1800-lukulaisen romaanin maailmaan upottautumista. Se vaatii hidastamaan katsettaan tekstin pintaan, havainnoimaan sitä hienovaraista liikettä jolla tekstin asettelu ohjaa lukijan katsetta kuin tauko tai pilkku. Mustat kirjaimet asettuvat valkoiselle sivulle kuin teokset valkoiseen galleriatilaan, joka teosten ohella muovaa myös katsojan kokemusta.

”Fragmentti on siinä mielessä sekä muotoa että sisältöä, että se vetää merkitystään siltä mikä samalla kieltää ja vahvistaa sen – valkoiselta tilalta, puutteelta.” (Blomberg, Garrigues 2005).

Ympäristönomaista suhdetta näytelmän lukemiseen voisi ajatella juuri tuon puutteen tunnistamisena. Se ehkä ilmenee tiettyinä herkkyytenä, jolla lähestyä tekstin ominaislaatuja, sen kaikkein pinnallisinta tasoa: esiintyviä sanoja, niiden liittymistä toisiinsa, rivinvälejä, taukoja, jännitekenttiä ja

värähtelytaajuuksia. Tämä vaatii luopumaan lukija-teksti-suhteen konventioista, jotka ovat pohjimmiltaan subjekti-objekti-suhteen variaatioita: joko lukijan penetroiva katse joka purkaa tekstin osiinsa tai tekstin eristäminen lukijasta taide-esineeksi, jota voi parhaimmillaankin vain kontemploida etäältä. Lukeminen on asettumista valkoiseen ja mustaan. Se on muuttumista tekstiksi. Lukemisen tapahtuma avaa tilan jossa tuntemukset, ajatusketjut ja mielikuvat syntyvät yhdessä tekstin sisältöjen kanssa. Tuon tilan nimi on lukija. Vasta pinnan tuntumassa, yhteensulautumisen ristiaallokossa alkavat kohota hiljalleen pystyyn näytelmän arkkitehtoniset muodot, makrotason kytkeytymiset ympäröivään todellisuuteen, liukumata ja vastaavuudet... Ne ovat etäistä satua kuultuna lukemisen rauhoittavassa pinnallisuudessa.

Näytelmän lukeminen vaatii kaikista ennakko-ajatuksista luopumista, sillä teksti ei välttämättä avaudu sille joka tietää liian hyvin mitä etsii. Jopa tekstin ajattelu ympäristönä on lukijan subjektiivisuutta korostava lukemisen tyyli, sillä ympäristön ajatus itsessään perustuu ympäröivän ja ympäröidyn väliseen jakoon. Se tuttua puistoista, joissa puut on istutettu kehystämään aamukävelyitä lammen rannalla. Kuten Näkymätön komitea julistaa:

”Ei ole ’ympäristökatastrofia’. Ympäristö itsessään on katastrofi. (...) Se mikä on hyydytetty ympäristöksi, on hallintoon perustuva suhde maailmaan. Eli suhde joka perustuu vieraantumiseen. Suhde jossa emme koostu yhtä lailla puiden kohinasta, paistoöljyn tuoksusta rakennuksissa, juoksevasta vedestä, luokkahuoneiden hälinästä, kesäiltojen hiostavuudesta. Suhde maailmaan jossa on minä ja sitten minun ympäristöni, joka ympäröi minua mutta ei koskaan todella muodosta minua. Meistä on tullut naapureita maailmanlaajuisessa taloyhtiön osakkaiden kokouksessa. On vaikea kuvitella täydellisempää helvettiä.” (Näkymätön komitea, 2010, 67-68.)

Kuten Timothy Morton sanoo, emme tiedä mitä ympäristö on – havahdumme sen olemassaoloon juuri kun se on tuhoutumassa (Morton 2010, 10). Samalla tavalla, lukiessani näytelmää läpäisen pian sen tekstuaalisen pinnan ja alan lukea kirjainten sijaan näytelmän vertikaaleja

rakenteita, poimia motiiveja ja dramaturgisia vihjeitä. Vain väsymyksen ja innottomuuden hetkillä tavoittaa taas näytelmätekstin vihamielisyyden joka sulkee minut ja katseeni ulkopuolelleen.

Luultavasti minulla on lukijana paljon opittavaa tuolta vihamielisyydeltä, jolla teksti kieltäytyy olemasta luettavissa. Jos fossiilikapitalismi pyrkii tekemään kaikesta ei-inhimillisestä ja vieraasta inhimillistä ja hallittua, silloin eräs vastarinnan muodoista on lähestyä kaikkea ihmisen valmistamaa vieraana ja ei-inhimillisenä. Tällainen ympäristönomainen katse näytelmätekstiin vaatii liittoutumaan niiden väsymyksen ja innottomuuden hetkien kanssa, jotka meissä tekevät vastarintaa tehokkuudelle ja työn rakastamiselle.

Luultavasti ympäristönomainen katse näytelmätekstiin vaatii syvämielteistä vihaa näytelmiä kohtaan. Pikemminkin kuin näytelmän lukemista esiin tekstistä, ympäristönomainen katse on juuri katseen tahallista harittamista, harhailevaa, selailevaa liikettä, joka saa selkeät linjat hajoamaan liittymisten ja poistumisten, kytkösten ja törmäysten kuhinaan.

Eikä tuota kuhinaa voi erottaa valkoisesta taustasta, johon ne on kirjoitettu. Valkoisuus sokaisee. Se ei asetu maisemaksi vaan hävittää etäisyyden lukijan ja luettavan välillä. Ehkä voidaan sanoa, että valkoinen sivu on tekstin liha, joka lukiessa transsubstantioituu kuin leipä, lukijansa lihaksi.

TEKSTITEATTERIN APOLOGIA

Tekstin ja kehon yhteenkytkeytymisestä

Kirjassaan *Hatred of Poetry* (2016) Ben Lerner kirjoittaa siitä, miten vain runoista parhaimmat ja huonoimmat tavoittavat jotain täydellisen runon ideasta: parhaat kuvailemalla tuon täydellisyyden poissaoloa, huonoimmat saamalla lukijan kuvittelemaan mikä niiden vastakohta on. Runous elää potentiaalina joka ei koskaan täysin lunastu aktuaalisessa tekstissä.

Näytelmään tekstinä ja esityksen materiaalina kohdistuu samanlaisia odotuksia. Jokainen näytelmäteksti ikään kuin odottaa esitystä, joka lunastaisi sen kätketyn potentiaalin. Vastaavasti itse esitys saa katsojan kokemaan tekstin lupauksena joka ei lunastu. Esitys ja painettu teksti ovat näytelmän kaksi toisiinsa palautumatonta olemassaolon muotoa, jotka määrittävät juuri puutteellisuutensa kautta. Jotain olennaista näytelmän olemuksesta pakenee aina rajan yli tekstistä esitykseen ja takaisin. Toisaalta luettavaksi kirjoitettu teksti ei ole koskaan vapaa esityksellisistä eleistä ja vastaavasti näyttämöpuheen vaikuttavuus elää mahdollisuudesta laajentaa puheen rekisteriä tämän hetken ja aikaan sidottujen ruumiiden tuolle puolen.

Tässä ajatuksessa kahden ajan rinnakkaisuudessa on sama pohjavire kuin Alain Badioun teatterikäsityksessä. Haastattelukirjassaan *In Praise of Theatre* hän puhuu immanenssin ja transsendenssin suhteesta teatterissa ja vertaa teatteria elokuvaan ja tanssiin (Badiou/Truong 2015, 48-52). Badioulle tanssi edustaa puhdasta immanenssia, läsnä- ja tässäoloa, elokuva kuvaluonteisuudellaan puhdasta transsendenssia, tuonpuoleista, sillä elokuva koostuu kameran tallentamista kuvista jotka ovat konkreettisia jälkiä toisesta ajasta. Teatteri vuorottelee ja vaiheilee jossain näiden välillä, jatkuvassa tulemisen tilassa, sillä sen merkitys taiteenlajina perustuu juuri siihen, että esityksessä läsnäoleva ja tuonpuoleinen risteävät tavalla, joka vie esityksen lähelle totuuden syntymää, sen näyttäytymistä hetkessä. Puhuessaan

teatterista Badiou puhuu tekstiteatterista, sillä hänelle juuri näytelmäteksti on teatterin toisesta ajasta muistuttava komponentti. Esityksessä kieli tulee koettavaksi ja havaittavaksi, sillä se iskeytyy salamannopeasti ja ilmaa kevyempänä kirjoittamisensa hetkestä suoraan keskelle näyttämöä aktiivisena tekona. Miten tämä transformaatio tekstistä teoksi tapahtuu?

Denis Guénounin mukaan teatteri syntyy tekstin ja ruumiin kohtaamisesta äänen ja ruumiin rajalla, siis puheen muodostumisen tapahtumassa. Ilman ruumista teksti olisi kirjoitusta paperilla, mutta teatterissa se tulee näkyviin merkkivälitteisen tekstin sijaan puheaktissa. Vastaavasti puhuva keho lainaa tekstiltä voiman, jota ilman sen läsnäolo näyttämöllä olisi pelkkää speksakkelia silmälle. Tekstin ja kehon yhdistäessä voimansa syntyy omalaatuinen teatterin katsomisen nautinto, jossa katsotaan roolihahmojen ohella myös itse esittämisen tapahtumaa. Teksti on juuri se tausta jota vasten esittämisen poeettinen kamppailu tulee näkyviin. (Guénoun 2007, 34-48)

Tekstin ja kehon yhteenkytkeytymisen tapoja on tietysti yhtä paljon kuin kytkentöjäkin. On kuitenkin huomionarvoista joskin ilmeistä että esityksen tasolla tekstiltä toivotaan usein tiettyjä ominaisuuksia, alttiutta kytkeytyä kehoihin tavalla joka ei problematisoi kehon ja tekstin suhdetta liikaa tai kannan muistumaa tekstin kirjallisuudellisuudesta. ”Usein” tässä kuvastaa havaintoa, jonka voi tehdä katsomalla suomalaisten teattereiden ohjelmistoa, joka enimmäkseen nojaa tekstivetoisiin draamoihin, musikaaleihin ja niin edelleen. Teatteri voidaan ymmärtää ”tekstin tekemisenä” jolloin esityksen ja tekstin välille solmitaan sopimus jossa teksti ottaa asiakseen hoitaa esityksen sisällöllinen ja maailmankuvallinen puoli, siinä missä esityksen muut osat alueet keskittyvät ”toteuttamaan” tekstiä tai tarjoilemaan yleisölle spektakulaarisia viihtymisen kokemuksia. Tämä tekstiin nojautuva teatteri paitsi korostaa tekstin tärkeyttä, myös vaatii näytelmältä tiettyä helppokäyttöisyyttä käyttöliittymänä.

Maanlaisessa päiväkirjassa halusin luoda katseen siihen, millaisena tämäntyyppinen näyttämön ja tekstin välinen sopimus voisi toteutua ja mitä se tarkoittaa näytelmätekstin näkökulmasta. Halusin ajaa kirjoittajaminäni problemaattista suhdetta kieleen ja ajatteluun kohti esityksen tekemisen

likaista lattiatasoa. Tekstille asetettu vaatimus sanoa jotain saa erityistä pontta siitä että tuo sanominen tapahtuu rajatussa paikassa ja ajassa, vieläpä ajassa joka on yhteistä, jokaisen katsojan omaa aikaa. Entä jos sanominen on syystä tai toisesta hankalaa?

Maanalaisen päiväkirjan esitysprosessin kaltaisessa rakenteessa ohjaaja on ensimmäinen lihamestari joka määrittelee tekstin olemuksen. Omalla kohdallani tämä oli erinomaisen skitsofreeninen kokemus: toisaalta ostaa aikaa kirjoittajaminälle jolle keskeneräinen teksti on yhä auki moneen mahdolliseen suuntaan, toisaalta vastata ohjaajaminän tarpeeseen kehystää tekstin olennainen jaettavaksi muulle työryhmälle. Miten pitchata tuotetta jota ei ole olemassa? on epäilemättä monen prekaarin taidetyöläisen päivittäinen kysymys. Entä sitten kun sen saa myydyksi? Sitten konsepti täytyy toteuttaa, jolloin korostuu luovan työn suorittava luonne. Oma kirjoittajankysymykseni oli, miten kirjoittamisen suorittava ja luova puoli voisivat kulkea mahdollisimman pitkään rinnakkain, mielellään kirjoittamisen mikroliike edellä, niin että selkeä konsepti, jos se on syntyäkseen, syntyy viimeisenä, ikään kuin etikettinä valmiin teoksen päälle. Tässä mielessä *Maanalainen päiväkirja* on edelleen keskeneräinen teos, sillä näyttämön ja tekstin suhde on molemminpuolinen: teksti ei tyhjene näyttämöllä, se tulee vain koetelluksi siellä. Toiset mahdollisuudet tekstissä realisoituvat, toiset jäävät ilmaan; jotkin osoittautuvat elinkelvottomiksi, toiset jäävät latenttina voimaan. Luultavasti teksti vaatii kiteytyäkseen aikaa, ehkä sen täytyy tulla jopa hylätyksi joksikin aikaa ennen kuin se on puoliintunut lopulliseen muotoonsa. Uskon että näytelmä tarvitsee tietyn määrän kirjallisuudellisuutta joka suojelee sitä nykyhetken kiihkeältä preesensiltä: tekstin luonne kirjallisena luomuksena antaa sille luvan levätä juuri kirjoitettuna tekstinä, jonka ei ole pakko tulla tulkituksi nykyhetkessä osana ajankohtaista ”keskustelua”. Tekijää saattaa tässä auttaa ajatus taiteen ikuisuudesta.

Tekstin ja näyttämön sopimus

Näyttämön ja tekstin sopimuksessa on jotain perin shakespearelaista. Teksti ja kirjoittaja ovat kuin Prospero, joka syöstään vallasta ja karkoitetaan tämän kiinnostuttua liikaa magiasta hallitsemisen kustannuksella. Lopulta kirjoittaja-Prospero luopuu kieltä/magiaa kohtaan tuntemastaan ylenpalttisesta kiinnostuksesta ja palaa hallitsemaan näyttämön valtakuntaa. Näyttämö on tässä vertauksessa Caliban, jonka ruumiillisuus ja maagiset voimat ovat kutkuttavia mutta tarvitsevat lempeän paternaalis-kolonialistista ohjausta, sillä vapautuessaan ruumiin ja näyttämön voimat voisivat tuottaa jotain aidosti pimeää. Näyttämö on amoraalinen, aina vähintäänkin piilevästi väkivaltainen tila. Kysymys kuuluukin, mihin väkivalta paikantuu. Tekstin ottaminen esityksen pohjaksi on eräs väkivallan kanavoimisen tapa. Pyhän tekstin tavoin näytelmä vapauttaa katsojat ja työryhmän ruumiin ja yhteisöllisyyden pelottavasta historiasta ja lupaa kokoontumiselle oikeutuksen tekstin puhtaassa potentiaalisuudessa joka ei koskaan toteudu täysin. Tekstillä on aina ylijäämä joka ei palaudu näkyvään, sama tekstin varjo joka Guénounin mukaan tekee esiintymisen näkyväksi.

Heiner Müllerin näytelmissä tämä ylijäämäisyys tuntuu itsenäistyvän tekstien rakentumisperiaatteeksi, sillä ne koostuvat toisiinsa kätkeytyvistä sitaateista ja viittauksista ja eri aikoina kirjoitetuista tekstikatkelmista. Juuri olemalla ”mahdottomia” toteuttaa Müllerin näytelmät pakottavat teatterin ylittämään rajansa ja uudistumaan (Pohjola 1992, 256). Oireellisena todistuksena tästä Kom-teatterin Hamletinkoneessa (11.4.2016) tiheimmin kuvalliset tekstiosuudet käsiteltiin laululyriikkana. Müllerin näytelmän näyttämölle esittämä haaste muuttui laulutekstin kauneudeksi, kuin hiertävä kivi jonka simpukka valaa helmiäiseensä.

Kom-teatterin versio Hamletinkoneesta oli näytelmän kantaesitys Suomessa, vaikka se kirjoitettiin alun perin jo vuonna 1977. Tästä voi päätellä että esityskelpoisilta teksteiltä vaaditaan usein helpommin lähestyttäviä ominaisuuksia kuin mitä Müllerin näytelmät edustavat.

Charles Bernstein kirjoittaa runomuotoisessa esseessään *Absorptio ja keinotekoisuus* (1987) erilaisia tekstejä lävistävistä kahdesta periaatteesta: absorptiosta eli vakuuttavista, valloittavista, mukaansatempaavista ja hypnotisoivista tekstilaaduista sekä antiabsorptiosta tai läpäisemättömyydestä, joka näkyy teksteissä keinotekoisuutena, hajamielisyytenä, epäyhtenäisenä ja meluisana. Absorptiota ja läpäisemättömyyttä hyödyntävät teokset ovat kaikki keinotekoisia, mutta edelliset voivat pyrkiä kätkemään sen, siinä missä jälkimmäiset tuovat sen näkyvästi esiin (Bernstein 2006, 86-87). Bernsteinin runot ovat usein juuri läpitunkemattomia tutkielmia runouden kyvystä tuottaa tekstejä, jotka ovat kuin vierasesineitä joihin tavalliset tulkinnan välineet eivät tepsii. Samalla antiabsorptiiviset tekstit kiihdyttävät tulkintamista ja pakottavat avartamaan ajattelua vaikka se ei olisi tehokasta informaation välitystä tai tarjoaisi nopeita nautintoja. Sen sijaan näytelmältä vaaditaan usein juuri välitöntä tunnistettavuutta. Mikä sen aihe on? Miksi se on relevantti juuri nyt? Näytelmän rooli esityksen lähtökohtana vaatii siltä nopeaa käännettävyyttä, sillä esitys sosiaalisena ja ajassa elävänä tapahtumana vaatii teokselta suoraviivaisuutta suhteessa kontekstiinsa. Kiihkeärytmisen refleksinomaisuus on kuitenkin ristiriidassa sen kanssa, että teksti on usein hitaasti syntyvää, vaivalloista ja vaatii tulkintaa myös esittäjältään.

Ohjaajaminäni näkökulmasta tuntuu hyödylliseltä että teoksen dramaturgian synnyttäminen alkaa tekstissä. Tällöin teksti peilaa syntyvää esitystä, jolloin ohjauksen ei tarvitse synnyttää kaikkea esityksen raakamateriaalia näyttämöllä. Toinen tekstin tarjoamista eduista on, että se tarjoaa rinnakkaisen tai kilpailevan tason ohjaajan mielenliikkeille, jolloin mistä tahansa positiosta on mahdollista tuoda pöytään ehdotuksia, jotka voivat perustella itsensä tekstin avulla. Tällöin keskustelu työryhmässä käydään tekstin luennasta, mikä parhaimmillaan voi auttaa siirtämään ristiriidat ihmisten väliltä teoksen maailman sisäisiksi ristiriidoiksi.

Näin, mahdollisesti.

Toisaalta ekologisen ajattelun valossa voisi juuri kysyä, eikä olennaista olisi siirtää näkökulma representaatioista ja esteettisestä pohdiskelusta juuri välittömiin sosiaalisiin suhteisiin ja konkreettisiin materiaaleihin. Eikö länsimaisen teatterin historia ole täynnä ylensyöneitä klassikkotekstejä jotka tarjoavat kätevän tavan olla vastaamatta perustaviin kysymyksiin siitä, miten ja miksi tekstejä ja esityksiä tehdään?

Tähän epäilykseen perustuu myös ajoittainen taipumukseni pysähtyä yksittäisiin repliikkeihin ja kysyä niiltä kysymyksiä joihin niiltä ei yleensä odoteta vastauksia. Sekä toimivien näytelmätekstien että jyrkän ekologisen materialismin näkökulmasta kirjoittamisen kysymykset ovat luultavasti kvasikysymyksiä, mutta luultavasti itseään vaivaavia kysymyksiä ei voi valita.

Kipu jota myös runoudeksi kutsutaan

Tekstiteatteri ja sen kanoniset muodot ovat helppoja kohteita kritiikille, mutta ideologian muotoja on muitakin, sellaisiakin jotka tunnistautevat heikommin myyteiksi. Yksi niistä on kapitalistinen realismi, jossa teos valmisteleo oman vastaanottonsa esimerkiksi kehystämällä yhteiskunnalliseksi taiteeksi jonkin jo valmiiksi yhteiskunnalliseksi tunnistetun aiheen (Salusjärvi & Tuori 2017). Tilanteessa, jossa taiteentekijä joutuu perustelemaan omaa työtään suhteessa rahoittajatahoihin ja julkisuuteen, on houkuttelevaa oikeuttaa työn olemassaolo sen kantaaottavuudella ja yhteiskunnallisella merkityksellä. Silloin tuloksena saattaa olla deskriptiivistä taidetta jossa teosta itseään olennaisempaa on sen synnyttämä näennäispoliittinen puhetapa ja brändi.

Kirjoittaessani *Antagonistia* motiivini oli jokseenkin aktivistinen, sillä näytelmän kirjoittaminen tuntui tavalta tuoda yhteisölliseen käsittelyyn eurooppalaisen yhteiskunnan ja sen ulossuljettujen, Välimeren hukkuvien siirtolaisten välinen suhde. Kirjoitusajankohtana 2014 se oli vielä marginaalinen aihe mediassa, mutta esityskaudella keväällä 2015 aihe levähti otsikoihin. Kulttuurin muutos ympärillä sai näkemään näytelmän ratkaisut

uudessa valossa. Jos media nostaa siirtolaisten kohtalon symboliksi rantaan ajautuneen pikkupojan ruumiin, miksi kirjoittaa näyttämölle siirtolaisten ruumiita? Mistä lähtökohdasta ylimalkaan lähestyä kokemuksia, jotka länsimaalainen valkoisuus sulkee ulkopuolelleen? Yhtäältä lähestymisen ele tuntuu eettisesti kutsuvalta, toisaalta vaarana on joka käännteessä imeyttää siirtolaisten kertomukset kirjoittajan valkoiseen syyllisyyteen. Näiden ongelmien kohtaaminen tuotti kaksi rinnakkaista aiheen käsittelyn tapaa: toisaalta tragedian periaatteen, toisaalta kielellisen varioinnin. Tragedia tuntui tavalta pysyä uskollisena surulle ja kauhulle, säilyttää teos kriisin polttopisteessä eikä laajentaa sen perspektiiviä hätiköidyn optimistiseksi. Surulle vastakkainen utooppisuuden komponentti tuli mukaan enemmänkin kielen ja kielen pohdinnan kautta: tekstissä kulkivat rinnakkain suomen- ja englannin kielet, rikkinäinen kieli ja kohotettu kielen rekisteri. Näytelmän aktivistinen uskontunnustus näkyy ehkä parhaiten Hukkuneiden kuoron viimeisessä osuudessa:

*”Olemme olemassa
hetkellä jolla alamme toimia.
Annamme itsellemme uusia nimiä
ja keksimme uusia kieliä
kun vanhat lakkaavat riittämästä.
Tämän kaiken me teemme nauraen.
Tänään on luomisen ensimmäinen päivä.”*

”Vanhojen kielten” käydessä riittämättömiksi ainoa mihin voi laittaa toivonsa on uusi kieli ja siinä tuloaan tekevä uusi maailma. Esimerkkinä tällaisesta kieleen latautuneesta toiveesta ylittää itsensä, Ben Lerner käyttää John Keatsin runoa *Ode on a Grecian Urn*, jossa kuvataan ihanteellista musiikkia jota runot itse eivät voi tehdä kuultavaksi:

*“Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;*

*Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone.*" (Lerner Keats 2016, 44-45)

Tällainen ihanteellinen runous ja musiikki on jotain mikä ei kärsi jännitteestä metriikan ja rytmin, merkin ja totuuden, kohti kurottamisen ja otteen saamisen välillä. Mutta täydellinen runo tulee ajateltavaksi juuri noiden jännitteiden kautta: *"Poetry, after all, is not the thing we ache for but can never have. Poetry is how we name the ache."* (Buckley Smith)

Pysähtyneen, taivaallisen täydellisyyden sijaan kielen tuonpuoleisuus on juuri utooppisuutta, joka synnyttää rivien väleihin kuvittelun tilan. Kielen kyky kurottaa kohti mahdotonta on kielen todellisuussuhdetta *par excellence*, sillä kieli on keskeinen väline jolla todellisuutta kannattelevia eroja luodaan ja järjestetään.

Se mille ei ole kuvaa

Nykyisessä sosiaalisten teknologioiden läpäisemässä spektaakkelin yhteiskunnassa se mille ei ole representaatiota, ei "ole olemassa". Tai pikemminkin, se on olemassa vain valvemaailman raoissa ja halkeamissa. Ilmastonmuutos herättää juuri kauhua siinä että se herättää mielikuvan maailmasta josta kokemus on poistunut. Ajatus omasta kuolemastani, kaikkien tuntemieni ihmisten kuolemasta tai edes ihmislajin sukupuutosta ei ole yhtä fataalin musertava kuin kuvitelma niin perinpohjaisesti muuttuneesta Maapallosta ettei sille voi kuvitella elämään yhtäkään elävää olentoa, jossa niitty ja metsä kokemuksen muotoina ovat kadonneet yhdessä kuvittelukyvyyn kanssa. Tarkovskin *Stalkerin* (1979) Alue on rauhoittavan meditatiivinen fantasia verrattuna joidenkin tutkijoiden kiistelyihin ennustuksiin tulevaisuudesta jossa ilmakehän lämpeneminen jatkuu kunnes "vesi haihtuisi meristä, kaikki elämä tuhoutuisi ja lämpötila nousisi satoihin asteisiin" ja "Maapallosta tulisi uusi Venus" (Tammilehto 2012, 30). Tällainen maailma ilman ihmistä on myös kuvien maailman loppu.

Jos tällaisen tulevaisuuden varjossa edelleen haluaa tehdä draamaa, täytyy pyrkiä kehittämään representaatioita jotka luovat uutta todellisuutta sen sijaan että niillä pyritään vain heijastelemaan vallitsevaa. Tämä tarkoittaa tietyssä mielessä paluuta varhaiskristilliseen ja keskiaikaiseen käsitykseen representaatiosta jonkin uuden ja ennennäkemättömän esittämisenä sen sijaan että luodaan edusmerkki jollekin poissaolevalle tai poissuljetulle (Rossi 2010, 269). Samalla tuntuu olennaiselta että representaatio tekee itsensä näkyväksi representaationa, ettei se salli kokijansa unohtaa olevansa tekemisissä speaktaakkelin kuvien kanssa. Tätä ei kuitenkaan yksistään perustele yhteiskuntakritiikki vaan myös nautinto, sillä tietty pintakeveys ja itseensäviittaavuus on toisaalta tunnistettavaa ympäröivästä mediatodellisuudesta ja toimii siten Bernsteinin kuvaamalla tavalla absorptiivisesti. Toisaalta tuotuna näyttämön tilaan, johon saatetaan lukea odotus autenttisesta läsnäolosta ilman välittäviä ja vieraannuttavia tasoja, representaation esiintyminen representaationa voi toimia antiabsorptiivisena eleenä Brechtin vieraannuttamisefektin tavoin ja katsojasta riippuen saada tämä tuntemaan itsensä epämukavaksi tai nautinnollisella tavalla stimuloituksi.

Vieraantumisen kokemus on oudon tuttu, lohdullinenkin. Se on etäisyyttä todellisuudesta. Sellaisena se viittaa yhtäältä ekologisen surun paikantumattomaan kipuun ja toisaalta semiokapitalismin huumaavaan vaikutukseen jossa kaikki redusoituu merkeiksi ja menettää merkityksensä. Vieraantumisen kokemus on kokemuksena antitraaginen. Siinä ei ole pysyviä arvoja, joiden menettäminen tuottaisi tunteen traagisuudesta. Samalla se on äärimmäinen tragedia, sillä siinä asioiden merkitykselliseksi muuttuminen ylipäättään käy mahdottomaksi. Jos vieraantumisen saattoi vielä Marxin ja Adornon eläessä käsittää todellisuuden päälle levitetynä kalvona, jonka irti repiminen palauttaisi suhteen todelliseen, sen täydempään kokemiseen, 150 vuotta jatkuvan kiihtymisen historiaa on tehnyt autenttisen todellisuuden fantasiasta painajaisen. Vieraantuneisuus on äidinmaidonkorvikkeesta

imettyä elämänvoimaa, todellisuus-tuolla-ulkona luonnontieteellisellä arvaamattomuudella etenevä katastrofi, aavikkoplaneettaistuminen.

Tällaisen kokemuksen tyhjentyksen keskellä fiktio voi motivoitua juuri sen kautta, että se perustaa väliaikaisen vaihtoehtotodellisuuden jonka kautta voi pyrkiä ymmärtämään vivahteikkaammin olemassaolon outoa välitilaa, dantelaista limboa. Vieraantunut elämä on jo moneen otteeseen fiktion ja esteettisen etäisyyden lävistämää, joten uusi annos samaa myrkkyä voi toimia vastamyrkyn tavoin.

Kokemuksen meta

Draamallinen näytelmä on osa todellisuutta, mutta draamana, joka kieltää suorat yhteytensä todellisuuteen ja vetäytyy taiteen autonomiselle vyöhykkeelle luomaan ihmisestä ja yhteiskunnasta etäännytetyn, kärjistetyn ja tyylielityn kuvan. Tässä mielessä näytelmä on kuin sukelluskellon lasi, jonka läpi katsoja voi todistaa syvänmerenhautojen ihmeellistä ja kauhistuttavaa elämää, vuoroin nähdä lasin läpi, vuoroin tulla tietoisiksi omasta heijastuksestaan lasissa.

Tämä katsojan kaksoistietoisuus kertautuu Shakespearen *Hamletin* kaltaisissa henkilöihahmoissa, joissa toiminnan ja ajatuksen välinen ero itsessään muuttuu siksi mitä seurataan. Hamlet epäonnistuu olemaan kreikkalaisen tragedian sankari, sillä hänellä on näytelmäkirjailijan mieli (Abel 1963, 57).

”[Metatheatre plays] have truth in them, not because they convince us of real occurrences or existing persons, but because they show the reality of the dramatic imagination, instanced by the playwright's and also by that of his characters. – Such plays make us feel concerned for characters who tell us frankly they were invented to make us feel concerned for them.” (Abel 1963, 59)

Metateatterilliset näytelmät siis tunnustavat muodossaan olevansa mielikuvituksen tuotetta, ja niiden katsojan kanssa solmima sopimus perustuu juuri siihen.

Samalla tavalla nykyään teatterissa ei voi välttyä ajatukselta, että on katsomassa teatteria. Itseasiassa esitystilanteen purkamisesta, yleisön suorasta puhuttelusta ja muista leikkauksista fiktion ja todellisuuden välillä on tullut aikaansa seuraavan teatterin tunnusmerkki. Tällaiset esitykset dekonstruoivat katsojan ja esiintyjän rooleja ja saattavat katsojan reflektoidaan omaa historiaansa, makuaan ja havaintokykyään, viitekehyksiä joita katsojan täytyy mobilisoida voidakseen lukea esitystä. Esityksestä tulee tällöin itseensä viittaava puheakti joka kyseenalaistaa katsojan roolin ja paljastaa teatterin dispositiivin (Kunst 2015, 14), joka voidaan ymmärtää historiallisesti muotoutuneena diskurssien ja käytäntöjen kokonaisuutena (Peltonen, 2004).

Tämä esityksen mekanismien paljastaminen ei kuitenkaan välttämättä toimi antagonistisena tekona joka politisoi esityksen tekemisen ja katsomisen, vaan paljastaminen voi jäädä refleksiiviseksi eleeksi. 2010-luvulla, kun uusin tieteellinen tieto viittaa siihen että orgaaninen elämä on algoritmia ja ihmisen tietoisuus on eheän minuuden sijaan repaleinen tajunnan virta jota vasen aivopuolisko tarinallistaa minkä ehtii (Harari 2017, 302-311), jokainen katsoja joutuu toimimaan dramaturgina paitsi katsoessaan teatteria, myös eläessään jokapäiväistä elämäänsä. Kokemuksen fragmentaarisuuteen nähden draamallinen muoto voi toimia nyrkkinä tai kimppuna, joka kohottaa sanat ja eleet esteettisen havainnon piiriin. Tällöin niistä voi paljastua jotain erityistä, joka tulee näkyviin draaman katsomisen konventiota vasten. Juuri taiteessa on mahdollisuus päästä käsiksi poliittiseen, sillä taide tekee näkyväksi aistisen jaon (Kunst 2015, 16).

Tästä näkökulmasta voikin kysyä, mikä näytelmien kielessä tulee näkyväksi. Millaista aisti- ja havaintomaailmaa näytelmät tuottavat? Minkä ne nimeävät, minkä jättävät nimeämättä? Millainen on sanojen ja asioiden välinen suhde? Mikä nyt-hetkessä tunnustetaan näkyväksi ja sen myötä draamalliseksi tai poliittiseksi? Odotukset elävistä tilanteista, toimivista henkilöihahmoista ja

tunnistettavuudesta, ajankohtaisuudesta ja puhuttelevuudesta kantavat mukanaan vaatimusta asettua nykyhetkeen, mutta ollakseen eläviä, toimia tai puhuttelevia näytelmien täytyy muuttaa havainnon tapaa, siirtää aistisen rajaa yhä kauemmas tuntemattomaan. Jos ympäröivästä todellisuudesta ei löydy enää syrjäytyneitä tai marginaalisia kokemuksia jotka nostaa draaman näköpiiriin, voi Beckettia mukailleen edetä intensiteetissä, ottaa uusi suhde siihen mitä pitää kaikkein ilmeisimpänä, siihen mitä ei oikein erota sen käytöltä.

Maanalaisessa päiväkirjassa Tinderin ja Wickrin kaltaiset sovellukset, älypuhelimet ja slangisanat yhdistyivät näytelmien, elokuvien ja taideteosten muodostamaan intertekstuaaliseen kudelman. Ikään kuin toivossa, että naittamalla yhteen arkikokemuksen banaaliuden ja taidekokemuksen pyhyiden, ne voisivat kuullottaa toisistaan esiin tottumuksessa uinuvan kauneuden, joka on niin pohjattoman arkipäiväistä, ettei sitä edes huomaa.

Kannibaaleja ja kentaureja

Yksi pakokeino nykyisyydestä on palata vanhoihin teksteihin ja lukea niistä esiin jotakin mikä ristivalottaa omaa kokemusta ja antaa sille perspektiiviä. Kirjoittaessani Maanalaista päiväkirjaa yksi työvaihe oli käydä läpi näytelmäkirjallisuuden kaanonin rakkauskuvauksia *Romeosta ja Juliasta Woyzeckiin* ja Durasin *Hiroshima, rakastettuni* -käsikirjoitukseen, poimia niistä parhaat rakkauskohtaukset ja sitten päällekirjoittaa ja muokata niistä yhtenäinen kohtausten sarja. Muita satunnaisesti hyödyntämiäni päällekirjoittamisen ja muokkaamisen tapoja ovat ainakin erilaisten kielellisten tekstuurien blendaaminen yhteen, esimerkiksi slangin ja kohotetun kielen rinnastaminen, tekstien ristisiittäminen keskenään tai tekstin osan oksastaminen toiseen tekstiin. Yksi harjoittamani kirjallinen leikki on ”kentaaurinen käännös” jossa kaksi tekstiä yhdistetään toisiinsa siten, että toisesta lainataan aihe ja sanasto, toisesta lauserakenteet ja muoto.

Nämä kirjoittamisen vaiheet jäivät elämään tekstissä paitsi pohjavirtauksina ja vaikutteina myös yksittäisinä hetkinä tekstissä. Eräässä loppupuolen kohtauksessa päähenkilö Kim sanoo: ”Täytyy astua tapahtumien myrskyyn / ja tahrata itensä. / Täydellisesti.” Repliikki on muunnos eräästä Dietrich Bonhoefferin runosta. Kyseessä on intertekstuaalinen viittaus jonka tunnistaminen ei ole kohtauksen kannalta välttämätöntä mutta joka siitä huolimatta luo pinnan alla omaa tekstuaalista maailmaansa, jossa pilveä diilaava pikkunisti sanallistaa elämäntunnettaan samoilla sanoilla kuin pappi ennen kuolemaansa Flossenbürgin keskitysleirillä.

Mikä tällaisten kirjoittamisen tekniikoiden arvo on ekologisesta näkökulmasta? Yksittäiselle tekstille niiden arvo on oman historiansa tunnistamisessa, siinä ettei teksti pyri kieltämään itseltään omaa alkuperäänsä. Kirjoittamisen suhteen kirjallinen kannibalismi mahdollistaa sen, että kirjoittaminen on jatkuvaa tekstienvälistä vaihdantaa, jossa on kyse lukemisesta ja kuuntelusta, herkimisestä erilaisten tekstien ominaisuuksille. Tradition näkökulmasta kannibaalit ja kentaurit palvelevat kahta päinvastaista funktiota: yhtäältä elävöittää traditiota nostamalla menneisyydestä esiin elementtejä jotka ovat uudestaan relevantteja uudessa kontekstissa – toisaalta tuoda vanhat muodot pintaan ja paljastaa ne antikvaarisuudessaan, siis musealisoida ja kuolettaa, minkä voi käsittää jonkinlaisena antagonistisena veljenhautaamisena. Olennaista on ettei kirjoittaminen elä vain suhteessa kirjoittajaansa tai suhteessa esitykseen, vaan että kirjoittamisessa elää sukulaisuus kaikkiin aikaisempiin kirjoittamisiin, kaikkeen siihen joka ei ole välittömästi tavoitettavissa, enää tai vielä näkyvissä. Tällä tavoin hahmotettuna kirjoittamisen ekologinen sensibiliateetti tarkoittaa kirjoittamisen ymmärtämistä yhteyttämisenä ja hajottamisena, joka pikemminkin synnyttää uusia elämän edellytyksiä kuin tähtää sadon maksimoimiseen.

JOKAINEN MYÖHÄISKAPITALISMIN TUOTTAMA TEKSTI ON JÄLKIKIRJOITUS SILLE

Mitä suru opettaa?

”Se suuri ja syvä tuska, joka on tullut osaksenne, houkuttaa Teitä ajatushapuiluihin ja syöksylentoihin, joiden määränpää on puutteessa, ei rikkaudessa. Liitojen sijasta Teidän on nyt vain laskettava tämä kipu, josta mainitsette, sen tietoisuutenne keskukseen, johon olette raivannut sille tilaa, olkoon että tuo kipu on viehättynyt kaikkeen näkymättömään ja henkiseen. Suokaa Te sille tukeva paikka, jossa se tulee pysymään kenenkään häätämättä. Siitä käsin tulette mittaamaan kaikki kokemuksenne, mielenliikkeenne ja olosuhteenne. Ja kun tämä paikka kerran on löytynyt ja tämä suunta elämälle, Teidän tulee hiljaa harjoitella kantamaan perustuskaa yhä anonyymimpänä, ilman luokkaa ja nimeä. Taiteellisille pyrinneillenne se merkitsee sitä, ettette enää säilytä vastuuta vertailuille, sillä taide voi kummuta vain puhtaasti nimettömästä, hiljaisesta keskuksesta.” (Rilke, 1997, 94)

22.11.1920 päivätyssä kirjeessä runoilija Rainer Maria Rilke kirjoittaa taiteen tekemiseen kuuluvasta kivusta. Kirjeen vastaanottaja on salaperäinen R.S. Lukiessani sitä en voi olla ajattelematta, että Rilken kirje on osoitettu minulle. Eikö juuri ekologinen suru ole ”suuri ja syvä tuska” joka on tullut osaksemme, josta käsin mittaan ”kaikki kokemukseni, mielenliikkeenäni ja olosuhteeni”? Se on perustuska jota yhä harjoittelen kantamaan.

Rilkelle tuska ei ole kuitenkaan ainoastaan negatiivinen, kärsimystä aiheuttava tila. Päinvastoin: ”Vain kantamalla tuskanne nimeämättömänä Te suotte sille vapauden olla hetkittäin myös muuta kuin tuskaa, jopa myönteisyyttä.” (Rilke 1997, 94)

Samalla tavalla ekologinen suru voi näyttää maailman hetkittäin sellaisena kuin se on ilman järjen ja hyödyn kaikkialle tunkeutuvaa perspektiiviä. Tuhoutuessaan, hiipuessaan, mutatoituessaan, muuttuessaan vieraaksi ja hahmottomaksi.

Miten tällainen paradoksaalinen kauneus voi opettaa kirjoittamaan?

Jonkinasteinen nihilismi on tässä ajassa tarpeellinen suoja-kuori. Kirjoittajalle se voi ilmetä houkutusena kirjoittaa kirjoittamisen vuoksi, toistaa kirjoittamisen tekoa kunnes siitä on jäljellä vain tyhjä refleksi – tai toisaalta kehittää itsessään jonkinlaista vetäytynyttä itsetietoisuutta joka auttaa suodattamaan vallitsevien puhetaiposten prosasta kirjoituksen osiksi kelpaavia jäänteitä.

Kirjoittava nihilismi on masennuksen päivänvaloa kestävä muoto. Se transponoi olemassaolon hädän ja kauhun taiteellisiksi kysymyksiksi, ulottuvuuteen jossa ongelmien ratkeamattomuus on helpompi kestää. Nihilismi on ehkä kriittisen asenteen eräs pitkälle viety muoto. Se uusintaa nihilismia toiveenaan päästä nihilismin tuolle puolen, aikaan ja paikkaan jossa jokin positiivinen voisi syntyä.

Hypoteesi rakkaudesta

Maanalaisen päiväkirjan rivien välissä on hypoteesi, jonka mukaan rakkaustarinat ovat keskeinen keino jolla ihmisten välisiä suhteita järjestetään. Romanttinen rakkaus on rakkaudellisen halun sulkemista yksityisen alueelle. Sellaisena se on osa laajempaa yhteisyyden muotojen katoamista. Kollektiivista kuvittelukykyä kohtaan tehdyn väkivallan vuoksi olemme kyvyttömiä kuvittelemaan romanttiselle rakkaudelle mielekkäitä vaihtoehtoja. Jokainen yritys paeta heteropatriarkatin oidipaalisia silmukoita tuottaa vain uusia jatko-osia Romeon ja Julian ja Sallyn ja Harryn saagaan.

Millaisia rakkaustarinoita sitten tulisi kertoa jotta rakkaus joka laajentuisi yhä uusiin olentojen välisiin suhteisiin, että siitä tulisi yhteiskunnallinen luonnonvoima?

Édouard Louis'n haastattelussa (Zaleska 2017) Marguerite Duras mainitaan esimerkkinä kirjailijasta, joka luo teksteissään tilan, Durasin tapauksessa ”hulluuden tilan”. Se näyttäytyy patologisena ja ahdistavana sille joka on tottunut ajattelemaan ihmistä pohjimmiltaan järkipäisenä olentona. Marguerite Durasin kirjoissa ja näytelmissä miellyttävintä on se, miten ne paljastavat obsessiivisuuden ja mielettömyyden, rakkauden pimeän puolen joka on yhteydessä kuolemaan.

Ennen kaikkea Durasin hulluus on minän leppymätöntä dekonstruktiota. Hänen teoksissaan omaelämäkerralliset teemat varioituvat teoksesta toiseen tavalla, joka dekonstruoi kirjailijan elämäntarinan ja asettaa kyseenalaiseksi oman elämän tarinallistamisen. Vaikka oma minä ja oma historia aiheena tuntuu usein kiertyvän lähes egoistisella tavalla oman olemassaolon ihmeen ympärille, Durasin kirjoissa tuo subjekti muuttuu tyhjäksi, hautavajoamaksi ja haavaksi, ja sama haavaisuus alkaa levitä teosten rakentumisen periaatteeksi.

Monissa Durasin näytelmissä ja elokuvissa toistuukin muistelurakenne, jossa mennyttä rekonstruoidaan puhuen. *Savannah Bayssa* vanha näyttelijätär muistelee elämänsä yhdessä nuoren naisen, mahdollisesti lapsenlapsensa kanssa. *Agathassa* muistellaan nuoruuden kesää meren rannalla. *India Songissa* anonyymeiksi jäävät voice-over-äännet muistelevat ja kommentoivat elokuvan tapahtumia ja henkilöitä. *Kuolemantaudissa* hahmot puhuvat itsestään ”sinuna” ja ”hänenä” kuin asiat eivät tapahtuisi heille suoraan.

Resignoitumisen, tuskan ja kaipauksen tunnemaasto resonoi tapahtumien ulkoisissa puitteissa. Esimerkiksi *India Songissa* Intiaan sijoittuvat kohtaukset on kuvattu rapistuneessa Rotschildin kartanossa Pariisin liepeillä. Intian ja Pariisin yhtäaikaisuus ja ränsistynyt aateliskartano jäänteinä vanhasta maailmasta ovat itsessään osa Durasin teosten merkityskenttää: niitä voi lukea samanaikaisesti elämäkerrallisena kirjallisuutena ja toisaalta

abstraktina sanataiteena. Tekstit vievät klassisen kirkkauden ja eheyden vaatimukset mielipuoliseen huippuunsa, romahduttavat ne sisäänpäin. Tässä ristiriidan sisäistyneisyydessä on jotain syvästi yhteistä ekologisen kriisin kanssa.

Maanlaisessa päiväkirjassa keskeisenä motiivina käytetty päiväkirja kuvaa sitä miten tunteita ja kokemuksia ei voi erottaa niiden tavasta tulla merkityiksi muistiin. Päiväkirjamerkinnoissä Kimin muistot saavat muuttuvat ääniksi jotka puhuvat kohtauksissa ottamatta niihin osaa. Esityksessä äänisuunnittelija Markus Tapion toteutti Äänet puhegeneraattoriääninä, jotka eivät assosioitu suoraan näyttämöllä nähtäviin henkilöihämoihin. Pikemminkin Äänet olivat tilan puhetta, metrokuulutuksia ja dokumentaarista puhetta tuntemattomasta tulevaisuudesta. Niiden kautta kertomisen auktoriteetti siirtyy pois henkilöiden subjektiivisesta näkökulmasta. Pyrkimykseni on toisin sanoen sisällyttää näytelmän kuvaama olemassaolon kokemus kaikessa huojuvassa kiinteydessään osaksi näytelmän muotoa.

Tällä pyrkimyksellä on eksistentiaalinen, jopa hengellinen perustansa. Se oikeuttaa kielen käyttämisen, henkilöihämojen keksimisen ja draamallisen muodon juuri antamalla niiden tehtäväksi oman sattumanvaraisuutensa ja perustattomuutensa selvittämisen.

Lopuksi uudelleen aloittamisesta

”Epäilemättä fragmentin ja meditaation suhde on läheinen. Onko fragmentin poetiikka siis, nietscheläisittäin ajateltuna, länsimainen vastaus zen-buddhalaisuuden passiiviselle nihilismille? Onko niin, että siinä missä Sawaki Kōdō aloittaa ei-minkään ei-ajattelun aina uudestaan, länsimainen aloittaa ei-minkään analyttisen ajattelemisen aina uudestaan?” (Luoma-aho 2017)

Kirjoittamista voi ajatella meditaationa ja harjoittamisena, jossa oman minän rajat laskevat lävitseen sen mitä mikä ei mahdu kirjoittajan yksityisen minän kuvaan itsestään. Maurice Blanchotin ajattelussa teoksen syntymisen ehtona on että kirjailija katoaa teoksen tieltä (Alanko 2003). Durasin ajattelussa on tämä sama pohjavire. Kirjoittaminen on enemmän kuin elämää, se korvaa ”todellisen” elämän. Deleuzen mukaan kirjoittaminen on pakenemista, mutta ei eskapistista pakoa kuvitelmiin tai taiteeseen: ”Pakeneminen tuottaa päinvastoin jotain reaalista, se on elämän luomista, aseiden löytämistä.” (Deleuze 2005, 151).

Tällainen kirjoituksen ja elämän rajoja uudelleen määrittelevä ajattelu on kieltäytymistä kaikesta siitä, millaisena kirjoittaminen ymmärretään kun se halutaan palauttaa kirjoittajaansa tai valmiiseen tekstiin. Näiden kahden jähmettyneen kappaleen sijasta kirjoittamisen voimaa tulisi jäljittää siellä, missä sen jäljet ovat tuoreimpia: kirjoitusvirheistä, muistiinpanoista, keskeneräisistä versioista, aforistisesta tiheydestä jossa kieli määrittää itsensä omasta liikkeestään käsin.

Durasia lukiessa tyhjiys, poissaolo ja elämänkielteisyys eivät ole päällimmäisiä vaikutelmia. Jotakin vapauttavaa elää hänen tavassaan käyttää kieltä, sen kiertymisestä ja laskostumisessa, tiiviydessä joka värähtelee lauseissa, jotka ”hän” ”on kirjoittanut”.

Tuota jotain voisi pitää kielen poeettisuutena, joka jatkuvasti kyseenalaistaa ja luo uudelleen suhdetta kielelliseen yhteisöön ja olentoihin kielen ulottumattomissa.

Jos ottaa tekstin ja puheen osaksi teatteriaan, silloin teatterin luontosuhde elää vahvasti kielessä. Siksi ekologiset kysymykset ovat läsnä näytelmän jokaisessa repliikissä, jokaisen valitun sanan äänneissä ja sanojen herättämissä mielle yhtymissä. Samalla tavalla kuin öljy on peräisin ajalta ennen ihmistä ja ennen kapitalistista sivilisaatiota, kieli edeltää puhujansa ja teksti esitystä, joka siitä tehdään. Ja samalla tavalla kuin hiilidioksidi kirjoittaa vastakertomusta joka tulee luettavaksi kokonaisuudessaan vasta seuraavilla vuosisadoilla, teksti jää jäljelle kun kirjoittaja ja esitys ovat

onnellisesti ohi ja unohtuneet. Mutta enää kyse ei ole samasta tekstistä kuin aikaisemmin, ja jokainen puhuja muuttaa puhumaansa kieltä.

Liioittelematta voidaan siis ajatella, että jokainen nykyaikana kirjoitettu näytelmäteksti toimii jälkikirjoituksena sille ajalle ja yhteiskunnalle jonka se on hengittänyt huokosiinsa. Tämän näytelmätekstien aikaulottuvuuden vuoksi näytelmätekstin tapaa rakentua kielellisesti voisi ajatella dynaamisena utopiana – utopiana, joka säilyttää rakenteessaan sellaisen kokemuksen ituja, joka ei ole vielä ole mahdollinen mutta saattaa muodostua sellaiseksi, kun kidutuksen aurinko on painunut mailleen ja paahtava nykypäivä viilentynyt levon, erotiikan ja kirjoituksen öiksi.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Abel, Neil. 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang.

Badiou, Alain & Truong, Nicolas. 2015. *In Praise of Theatre*. Polity Press.

Berardi, Franco. 2012. *The Uprising: On Poetry and Finance*. Semiotext(e).

Deleuze, Gilles. 2005. *Haastatteluja*. Suomentaneet Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles. 2012. *Spinoza: Käytännöllinen filosofia*. Suomentanut Eetu Viren. Tutkijaliitto.

Guattari, Félix. 2008. *Kolme ekologiaa*. Suomentaneet Anne Helle, Mikko Jakonen ja Eetu Viren. Tutkijaliitto.

Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofiaa*. Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Like Kustannus.

Harari, Yuval Noah. 2017. *Homo Deus: Huomisen lyhyt historia*. Suomentanut Jaana Iso-Markku. Bazar.

Kunst, Bojana. 2015. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books.

Lerner, Ben. 2016. *Hatred of Poetry*. Fitzgarraldo Editions.

Lindberg, Susanna. 2017. ”Aistisen jakaminen, tekniikan jakaminen.” Teoksessa *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*. Toimittanut Anna Tuomikoski. Tutkijaliitto.

Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Filosofisia kirjoituksia*. Toimittaneet ja suomentaneet Miika Luoto ja Tarja Roinila. Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Harvard University Press.

Müller, Heiner. 1992. *Germania: Kuolema Berliinissä*. Toimittanut Riitta Pohjola. VAPK-kustannus / Teatterikorkeakoulu.

Näkymätön komitea. 2010. *Tuleva kapina*. Suomentanut Takku-kollektiivi. Väsäkirjat.

Pohjola, Riitta. 1992. ”Ilman toivoa, vailla epätoivoa – Heiner Mülleristä ja hänen teksteistään.” Teoksessa *Germania: Kuolema Berliinissä*. Heiner Müller. Toimittanut Riitta Pohjola. VAPK-kustannus / Teatterikorkeakoulu.

Purokuru, Pontus. 2014. *Kapitalismin käsite: Deleuzen ja Guattarin Marx-luenta ja autonomiset liikkeet*. Jyväskylän yliopisto.

Rancière, Jacques. 2016. *Vapautunut katsoja*. Suomentaneet Anna Tuomikoski ja Janne Porttikivi. Tutkijaliitto.

Rilke, Rainer Maria. 1997. *Hiljainen taiteen sisin: Kirjeitä vuosilta 1900-1926*. Toimittanut ja suomentanut Liisa Engwald. TAI-teos.

Rossi, Marja-Leena. 2010. ”Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa.” Teoksessa *Representaatio*. Toimittaneet Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Gaudeamus.

Salminen, Antti. 2015. *Kokeellisuudesta: Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Poesia.

Salminen, Antti & Vadén, Tere. 2013. *Energia ja kokemus*. niin&näin.

Schrader, Paul. 1972. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.

Sontag, Susan. 1987. *Musta aurinko*. Suomentanut Marja Haapio. Kirjayhtymä.

Szondi, Peter. 1987. *Theory of the Modern Drama*. Kääntänyt Michael Hays. Polity Press.

Tammilehto, Olli. 2012. *Kylmä suihku: Ilmastokatastrofin torjunta ja nopea yhteiskunnallinen muutos*. Into Kustannus Oy.

Viren, Eetu & Vähämäki, Jussi. 2015. *Seutu joka ei ole paikka: Kapitalismi ja metropoli*. Tutkijaliitto.

Yourcenar, Marguerite. 1986. *Memoirs of Hadrian*. Kääntänyt Grace Frick. Penguin Books.

Žižek, Slavoj. 2013. *Väkivalta*. Suomentanut Janne Porttikivi. Nemo.

Internet-lähteet

Alanko, Outi. 2003. ”Maurice Blanchot.” niin&näin 4/2003. Haettu 1.3.2018 lehden arkistosta:

<https://netn.fi/artikkeli/maurice-blanchot>

Blomberg, Kristian. 2005. ”Fragmentin osia: apoftegma ja biografeemi”. Tarkkoja siirtoja -juhlakirja, Nykykulttuurin tutkimuskeskus. Haettu 15.2.2018.

<http://www.arthis.jyu.fi/julkaisut/tarkkojasiirtoja/blomberg.html>

Buckley Smith, Matthew. ”On Ben Lerner’s *The Hatred of Poetry*”. Literary Matters -sivusto. Haettu 25.3.2018. <http://www.literarymatters.org/1-2-on-ben-lerners-the-hatred-of-poetry/>

Hallikainen, Niko. 2015. ”Okulaari: näkökulmia aikamme tanssitaiteeseen.” Okulaari-blogiprojekti.

Haettu 13.2.2018. <http://www.zodiak.fi/paivakirja/2015-08/okulaari-nakokulmia-aikamme-tanssitaiteeseen>

Jamail, Dahr. 2014. ”Planeettamme on hätätilassa.” Suomentaneet Joel Kaitila, Kaisu Suopanki ja Tero Toivanen. Revalvaatio-verkkójulkaisu. Haettu 31.1.2018 <http://www.revalvaatio.org/planeettamme-on-hatatilassa/>

Kangaskoski, Matti. 2017. ”Tyhjyyden nimeämisen mahdollisuudesta – Runous, totuus ja vedonlyönti Alain Badioun *Tapahtuman* filosofiassa”. Noesis-verkkolehti. Haettu 14.2.2018.

<https://noesis.fi/tyhjyyden-nimeamisen-mahdollisuudesta-runous-totuus-ja-vedonlyonti-alain-badioun-tapahtuman-filosofiassa/>

Luoma-aho, V. S. 2017. ”Kirjat 2016, osa 2 (sisältää pienoisesseen fragmentin ontologiasta)” Alussa oli sana -blogi. Haettu 1.3.2018. <https://schnabelmann.wordpress.com/2017/01/24/kirjat-2016-osa-2-sisaltaa-pienoiseseen-fragmentin-ontologiasta/>

Näkymätön komitea. 2015. "Fuck off Google". Toimitus.co-verkkójulkaisu. Haettu 13.2.2018
<https://toimitus.co/2015/06/24/nakymaton-komitea-fuck-off-google/>

Peltonen, Matti. 2004. "Mikä on dispositiivi?" Journal.fi-verkkopalvelu. Haettu 27.2.2018.
<https://journal.fi/tt/article/download/701/581/>

Salusjärvi, Alekski & Tuori, Anna. "Aikamme estetiikka: kapitalistinen realismi." Nuori Voima -lehden verkkosivu. Haettu 16.2.2018. <https://nuorivoima.fi/lue/essee/aikamme-estetiikka-kapitalistinen-realismi>

Tenhunen, Lotta Meri Pirita. 2015. "Velkavankeudesta vapautumisen affektit." Kumu.info-verkkójulkaisu. Haettu 31.1.2018 <http://kumu.info/velkavankeudesta-vapautumisen-affektit/>

Tervo, Petri. 2017. "Huomioita mimesiksestä, väkivallasta ja identiteetistä." Kumu.info-verkkójulkaisu. Haettu 24.3.2018. <http://kumu.info/huomioita-mimesiksesta-vakivallasta-ja-identiteetista/>

Vadén, Tere. 2017. "Antroposeenin ihminen kulkee unessa." Peruste-verkkolehti. Haettu 31.1.2018
<https://perustelehti.fi/antroposeenin-ihminen-kulkee-unessa/>

Zaleska, Monika. 2017. "Édouard Louis on Class, Violence, and Literature as a Space of Resistance." Lithub-verkkolehti. Haettu 1.3.2018. <http://lithub.com/edouard-louis-on-class-violence-and-literature-as-a-space-of-resistance/>

Muistiinpanot

Luoto, Miika. 2016. "Näytelmän rajat". Muistiinpanot luennolta. Teatterikorkeakoulu. Helsinki 27.-28.2016.

Kunst, Bojana. 2016. Muistiinpanot luennolta. Teatterikorkeakoulu. Helsinki. 18.11.2016.

Maunuksela, Klaus. 2017. Alustus esitykseen Istujaiset. Helsinki. 5.3.2017.

Esitykset

Hamletinkone. Kom-teatteri. Teksti: Heiner Müller. Suomennos: Outi Nyytjä. Ohjaus: Lauri Maijala. Lavalla: Niko Saarela ja Marzi Nyman. Musiikki: Marzi Nyman. Lavastus: työryhmä. Maskeeraussuunnittelu: Leila Mäkynen. Pukusuunnittelu: Niina Pasanen ja Riitta-Maria Vehman. Valosuunnittelu: Atte Pukero. Äänisuunnittelu: Jani Rapo. Tekninen toteutus: Jukka Kuuranne, Atte Pukero, Jani Rapo, Jere Vartiainen. Julistekuva: Jani Rapo. Esityskuvat: Noora Geagea. Esitys 11.4.2016, Kom-teatteri, Helsinki. Ensi-ilta 7.4.2016.

Istujaiset. Teatterikorkeakoulu. Työryhmä: Ronja Louhivuori, Anna Kankila, Jenni Nylander. Esitykset 14.2., 18.2. ja 21.2. Ensi-ilta 14.2.2017.

Voyeur. Teatterikorkeakoulu. Työryhmä: Matilda Aaltonen, Riikka Karjalainen, Heta Keskinarkaus, Tuija Lappalainen, Heidi Lehtoranta, Iisa Lepistö, Anders Lillhonga, Janna Loukas, Teo Mattila, Klaus Maunuksela, Elina Minn, Joel Neves, Ilana Palmgren, Joonas Pernilä, Eeti Piironen, Pinja Poropudas, Judith Regwan, Aura Savolainen, Pauliina Sjöberg, Ronja Syvälahti. Esitykset 25.9., 26.9., 28.9., 29.9., 30.9., 2.10., ke 4.10. Ensi-ilta: pe 22.9.2017.

Muut lähteet

Maunuksela, Klaus. 2015. ”Antagonisti”. Kolmannen opintovuoden kandidaatin näytelmä. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Maunuksela, Klaus. 2018. ”Maanalainen päiväkirja”. Maisterin taiteellinen oppinnäyte. Ohessa liitteenä. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Kuvat

s. 21 Valokuva esityksestä *Voyeur* (2017). Sanni Siira.

s. 37 Pysäytyskuva elokuvasta *Torinon hevonen* (*A torinói ló*, Béla Tarr ja Ágnes Hranitzky 2011).

Vagabonde's Movie Screenshots -blogi. Haettu 18.3.2018

<http://moviescreenshots.blogspot.fi/2014/02/turin-horse-torinoi-lo-2011.html>

s. 38 Esityskuvia esityksestä *Maanalainen päiväkirja* (2017). Aleks Talve.

s. 41 Valokuva esityksestä *Istujaiset* (2017). Jenni Nylander.

LIITTEET

Maanalainen päiväkirja



Maanalainen päiväkirja

KLAUS MAUNUKSELA

Ensi-ilta 22.11.2017, Teatterikorkeakoulu. Ohjaus: Klaus Maunuksela.
Dramaturgia: Ronja Louhivuori. Valosuunnittelu ja lavastus: Kristian Palmu.
Äänisuunnittelu: Markus Tapio. Pukusuunnittelu: Tytti Alli. Visuaalinen
suunnittelu: Aleks Talve. Kim: Eric Barco. Anette: Susanna Pukkila. Jade ja
Äiti: Sonja Silvander. Rami ja Psykologi: Mikko Kauppila. Mies/Sivarikyttä:
Roosa Söderholm.

Kansilehden valokuva: Aleks Talve.

*I just can't get you out of my head
Boy your loving is all I think about*

Kylie Minogue

1.

Pimeys, josta ilmestyy esiin maanalainen metroasema.

ÄÄNI 1

Ensimmäinen lokakuuta.

ÄÄNI 2

Päiväkirjan ensimmäinen merkintä.

ÄÄNI 3

Näytelmän keskeinen kuva, johon kaikki palaa:

ÄÄNI 1

Ihmiset odottamassa metroa.

ÄÄNI 2

Tässä vaiheessa käsiala on vielä tasaista ja selkeää.

Kim saapuu. Kävelee matkustajien ohi ja asettuu laiturin päähän tarkkailemaan laiturille saapuvia ihmisiä.

ÄÄNI 3

Kim odottaa. Ketä?

ÄÄNI 1

Hän ei tiedä. Viesti saapui yöllä.

ÄÄNI 2

He sopivat tapaavansa metrolinjan varrella.

Anette saapuu kännykkäänsä katsellen.

KIM

Moi.

ANETTE

Hei. Ooksä se –?

KIM

Joo.

ÄÄNI 3

Anette. Toinen näytelmän päähenkilöistä.

ANETTE

Tossa. Olihan se kaksnyt?

KIM

Puoltoista on kolmekymppiä.

ÄÄNI 1

Hän lähetti viestin hetken mielijohteesta.

ÄÄNI 2

Mielijohdeesta jota oli lykännyt monta viikkoa.

ANETTE

Mä pyysin vaan gramman.

KIM

Mä luulin et se oli puoltoista.

ANETTE

Mul on vaan kaksnyt euroa.

KIM

Onks sulla mitään pikkuhiluja?

ANETTE

Mä annoin kaikki just tolle lehdenmyyjälle.

KIM

Okei. No. Mä jaan sen. Tai –

KIMIN ÄÄNI

Eka mä en tajunnu sitä, mutta ku mä katoin sitä tyttöä uudestaan, mä tajusin että sen kasvoissa oli jotain tuttua.

KIM

Ihan sama, ota se. Mä tarjoan.

ANETTE

Kiitti.

KIMIN ÄÄNI

Mä olin nähny ne jossain. Missä? Mä en saa päähäni. Se oli vaan tunne, että me tunnetaan toisemme.

KIM

Hei muuten...

ANETTE

Joo?

KIM

Jos sä tarttet jotain, niin laita mulle viestiä. Sä muistat mun nikin. Hustler.

ANETTE

Hustler.

KIM

Niin ku se pornolehti.

KIMIN ÄÄNI

Että me ollaan rakastettu toisiamme edellisessä elämässä ja että mä oon luvannu muistuttaa sitä siitä kun me jälleen tavataan.

Metron ääni. Anette lähtee ja kävelee sisään metron avautuvista ovista. Kim katsoo häntä ikkunan läpi. Ovet sulkeutuvat ja metro lähtee liikkeelle. Ilmavirta. Kim yksin laiturilla.

ÄÄNI 3

Toinen lokakuuta.

ÄÄNI 1

Ensimmäinen kohtaaminen.

ÄÄNI 2

Jälkikäteen voidaan sanoa, että kyse oli kohtalosta.

ÄÄNI 3

Kaikki vääjäämätön tapahtuu aina näin: sattumalta.

Ilmavirta vaimenee. Pimeys.

2.

Anette saapuu kotiinsa. Se on pieni yksiö vanhan talon yläkerroksessa. Lattialla futonpatja, ikkuna kadulle. Anette laittaa kännykästä soimaan musiikkia. Laittaa kännykän lasituoppiin, joka toimii kaiuttimena. Annostelee ostamaansa pilveä vaporisaattoriin.

ÄÄNI 1

Anette asuu yksin.

ÄÄNI 2

Tämä ei ole ensimmäinen kerta kun hän polttaa.

ÄÄNI 3

Mutta ensimmäinen kerta kun hän polttaa yksin.

Anette polttaa vaporisaattoria, puhaltelee ohuita savuhöytyviä ilmaan.

KIMIN ÄÄNI

In his *Proserpine*, Rossetti illustrates the Roman goddess who lives in the underworld during Winter. His Proserpine, like his model Jane Morris is an exquisitely beautiful woman, with delicate facial features, slender hands, and flawlessly pale skin set off by her thick raven hair.²

² *Proserpine* (Rossetti painting), Wikipedia.org

ÄÄNI 1

Anette yskii.

ÄÄNI 2

Savu tuntuu kurkussa.

KIMIN ÄÄNI

Rossetti painted it at a time when his mental health was extremely precarious and his love for Jane Morris was at its most obsessive.

ÄÄNI 3

Anette tuntee sativan vaikutuksen.

ÄÄNI 1

Se palauttaa hänet omiin ääriivivoihinsa toisin kuin alkoholi, joka saa omat rajat hälvenemään.

KIMIN ÄÄNI

Sen tytön kasvoissa oli jotain samaa ku Rossettin maalauksissa. Mun teki mieli suudella niitä huulia. Mut kyse ei ollu pelkästään siitä, koska kun mä katoin niitä kasvoja mun mieleen alko tulvia muistoja. Nauru, naru jota vetämällä kuulee melodian, ja kun naru loppuu, se katkee kesken... Muistoja lapsuudesta. Muistoja ajasta ennen syntymää, onnellisesta hämystä trooppisen lämpimässä vedessä. Nauru, hymyilevät kasvot, lastenhuoneen keltainen valo. Mä aloin muistaa asioita joita mä en ollu koskaan aikasemmin muistanu.

Anette laskee vaporisaattorin kädestään. Äännet vaimenevat yhtä aikaa ilmaan haihtuvan savun kanssa.

3.

Kim metrossa. Katselee ikkunasta ohikiitävää maisemaa, välttelee matkustajien katseita.

ÄÄNI 2

Kolmas lokakuuta.

ÄÄNI 3

Elettiin 2010-lukua. Aikakautta joka muistetaan nimellä *late capitalism*. Se on outojen vastakohtaisuuksien, vaikeasti tulkittavien enteiden ja epätodennäköisten liittolaisuuksien aikaa, jolloin mitään ei ollut vielä tapahtunut ja samaan aikaan, mitään siitä ei voinut enää estää.

ÄÄNI 1

On vaikea enää muistaa mitä tapahtui minäkin vuonna.

ÄÄNI 2

Kaikki alkaa hämärtyä kun sitä muistelee.

ÄÄNI 3

Kuin se mikä tapahtuu myöhemmin, levittäisi omaa painovoimaansa menneisyyteen mustan aukon tavoin.

ÄÄNI 1

Tapahtumat tiivistyvät muistoiksi. Ne saavat merkityksen jota niillä ei tapahtuessaan ollut.

Kim kirjoittaa viestin. Katsoo viestiä ja pyyhkii sen pois kirjain kirjaimelta. Metro syöksyy pimeyteen. Kim näkee omat kasvonsa heijastuksena metron ikkunassa. Ottaa puhelimen uudestaan esiin. Katsoo sitä ja alkaa kirjoittaa viestiä.

4.

Kahvila. Anette ja Jade tiskin takana työasuissa. Anette ottaa tilauksen vastaan, Jade selaa kännykkäänsä.

ANETTE

Se olis kuus ja kolmekymmentä.

JADE

Kato mikä Tinder-matchi tuli!

ANETTE

Oho.

JADE

Ootsä koskaan ollu Tinderissä? Kannattais olla.

ANETTE

Ai jaa.

JADE

Otetaaks susta kuva? Anna sun kännykkä, mä voin ottaa. Päätä vähän kallelle. Noin, hyvä tuli. Laitat tän siihen profiilikuvaks.

ANETTE

Eihän tää näytä yhtään multa.

JADE

Tärkeintä et näyttää hyvältä. Noin. Kiinnostunut miehistä. Vai laitetaaks naiset kanssa? Mä oon joskus öisin laittanu naiset näkyviin niin mä voin stalkata jos näkyis tuttuja jotka on kaapissa ilman että ne näkee mut. Ja arvaa kenet mä näin siellä? Äitini. Eiku yhen Miran. Sit vaan katot siitä ja swaippaat vasemmalle ku tulee joku josta sä oot kiinnostunu.

ANETTE

Mistä mä tiedän oonko mä?

JADE

No, jos se näyttää hyvältä. Paidan alla näkyy lihaksia ja vaatteiden tekstuuri ei oo mitään halpahallitasoa. Ja sitten on tärkeetä että sillä on kuva mistä näkee minkä pitunen se on. Paitsi jos sillä on kuva omasta dikistään, koska oli se kuinka pitkä tahansa niin sen toisessa päässä on ääliö. Ei sitä. Sillä on huonot hampaat.

ANETTE

Mä luulin että se olin mä jonka piti kiinnostua.

JADE

Minä suojelen sinua kaikelta, myös hevosennäkösiltä miehiltä.

Jade vinkkaa silmää Anetelle, kiinnittää tämän huomion asiakkaaseen.

Anette kääntyy asiakkaan puoleen.

ANETTE

Mitäs sulle sais olla?

Aneten kännykästä kuuluu saapuvan viestin ääni.

JADE

Se oli sulle.

ANETTE

Neljä ja viiskymmentä, kiitos.

Anette laskuttaa asiakasta. Kaivaa kännykän esiin ja katsoo viestin.

JADE

No?

ANETTE

Se oli mun äiti.

JADE

Ai onks sunki äiti Tinderissä? Mä olin eilen mun ekoilla Tinder-treffeillä.

ANETTE

Aijaa.

JADE

Joo. Me nähtiin sen miehen kanssa yhdessä skumppabaarissa.

ANETTE

Okei.

JADE

Koko illan me puhuttiin rahasta. Tai Jarkko puhu. Sen miehen oli Jarkko. Ystävien kesken ”Jake”. Kelaa sitä. Jade, Jake. ”Jade & Jake”.

ANETTE

Ihanaa.

JADE

Jake kerto mulle suunnitelman minkä avulla se aikoo rikastua.

ANETTE

Mikäs se oli?

JADE

Mä en voi kertoa. Vaitiolovelvollisuus. Mut se kerto mulle myös B-suunnitelman siltä varalta et sen suunnitelma kusee. Sillä oli jopa kaavioita siitä suunnitelmasta mukana. Se anto mulle valokopiot niistä.

ANETTE

Ekoilla treffeillä?

JADE

Joo. Onneks mun ei tarvinnu esitellä omaa CV:täni ku sillä oli niin pitkä.

ANETTE

Aiotsä nähä sitä vielä?

JADE

Joo. Jake tulee hakemaan mut töistä tänään. Me mennään johonki uuteen sushiraflaan!

Asiakas saapuu. Anette hymyilee. Kirjoittaa viestin ja lähettää sen.

ANETTE

Hei, mitä sais olla?

KIMIN ÄÄNI

Se vastas mulle ”Kyllä.”

ANETTE

Kuittia?

5.

Metrossa.

KIMIN ÄÄNI

Ei niillä sanoilla, mut ainakaan se ei ollu ”Ei”.

Vaunu pysähtyy. Kim nousee ylös ja kävelee ulos laiturille. Vilkaisee kuvaansa metron ikkunasta, pöyhii hiuksiaan. Tunkee kädet taskuun ja lähtee.

6.

Baari. Kim istuu ikkunapöydässä.

ÄÄNI 2

Seuraava kohtaus tapahtuu baarissa vielä samana iltana.

ÄÄNI 3

Näytelmän baari on sekoitus kaikkia elokuvien baareja, joista oikean elämän baarit ovat ottaneet vaikutteita sisustukseensa.

Anette saapuu.

ÄÄNI 1

Fassbinderilainen valo lankeaa Aneten iltapuvulle.

ÄÄNI 2

Tuo tuoksu. Mikä sen nimi on?

ÄÄNI 3

Anette ei tiedä. Hän muisti vain sen hinnan joka oli liikaa.

ANETTE

Sori. Mä oon myöhässä.

KIM

Ei se mitään. Haluutsä jotain?

ANETTE

Niin, pitäiskö sitä... mitä sä... olutta, ehkä mä voisin jonkun sellasen... tai –

KIM

Haluutsä kaljan? Mä voin –

ANETTE

Ei tarvii, mä –

Kim juo tuoppinsa tyhjäksi.

KIM

Mä oon menossa joka tapauksessa tiskille.

ANETTE

Mä otan punkun! 12 senttiä.

Kim menee.

ÄÄNI 1

Anette hymyilee ja tuntee itsensä yksinäiseksi.

ÄÄNI 2

Anette yrittää muistella kohtauksia, joissa päähenkilöt rakastuvat ensisilmäyksellä.

Kim palaa.

ÄÄNI 3

Anette ei tiedä mitä sanoisi.

ANETTE

Mä en tiedä mitä mä sanoisin. Mä en tiedä susta mitään.

KIM

Mun nimi on Kim. Se ei oo pornolehti.

ANETTE

Mä oon Anette. Käytsä usein täällä?

KIM

Joo. Tää on yks mun lempipaikoista. Varsinki tää ikkunapaikka. Tästä voi kattoo ihmisiä ku ne kulkee kadulla ilman että ne tajuaa että niitä katotaan.

Anette ja Kim katselevat ikkunan läpi kadulla käveleviä ihmisiä.

ANETTE

Kaikki ne on matkalla johonkin.

KIM

Kaikki omiin suuntiinsa mistä toisilla ei oo aavistusta. Hetken sä voit nähdä kuinka se ihminen kävelee, kuinka se kattoo jalkoihinsa, hymyilee ehkä vähän. Hetken sä näät sen ihmisen siinä. Hetken sä voit kuvitella millasta elämää se

elää joka päivä, mitä se rakastaa, mitä se vihaa, millasia taisteluita sillä on kesken. Sit se katoaa näkyvistä eikä jäljelle jää mitään.

ANETTE

Paitsi muisto sun mielessä. Sä oot nähny ne.

KIM

Niin kai. Vaikka hetkittäin epäilee onks ite ees olemassa. Ihan ku ois selvinny sattumalta hengissä jostain ampumavälikohtauksesta ja eläis yliajalla. Jonkun toisen elämää. Ja oikeesti oiski jo kuollu. Sori.

ANETTE

Mitä?

KIM

Mä en oo koskaan ollu treffeillä.

ANETTE

En mäkään.

KIM

Etkö? Mä luulin...

ANETTE

Mitä sä luulit?

KIM

Mä luulin että kaikki tekee sitä.

ANETTE

No, mä en. Oikeastaan mä en usko rakkauteen.

KIM

Niinkö?

ANETTE

Mä luulen niin. Siinä ajatuksessa on jotain epäilyttävää.

KIM

Mitä?

ANETTE

Mä en halua pettyä.

KIM

Voiks sen välttää?

ANETTE

Ehkä ei. Mä ajattelin sitä kun mä tulin tänne. Että mä voin kääntyä takasin jos mä haluan.

KIM

Sä tulit tänne.

ANETTE

Niin. Keskustelemaan sun kanssa kuolemasta.

KIM

Mä oon luku siitä aika paljon viime aikoina. Netissä on semmonen teoria me ollaan kaikki jo kuolleita. Että kuoleman hetkellä meidän sielu on jakautunu kahtia, ja toinen osa meidän sielusta tietää jo kaiken mitä meidän elämässä tulee tapahtumaan. Unet on sen keino yrittää varottaa meitä.

ANETTE

Uskotsä siihen?

KIM

On sitä hullumpaaki kuultu. Niin ku että yhteiskunta on yksilöiden tekemä sopimus jossa ne luovuttaa valtansa pois jollekin joka käyttää sitä niitä oikeudenmukasemmin.

ANETTE

Tai sukupuoliroolit. Kuka keksi et miesten pitää tarjota deiteillä?

KIM

Varmaan sama tyyppi joka keksi yhteiskuntasopimuksen.

ANETTE

Saaks kysyy yhden kysymyksen?

KIM

No?

ANETTE

Tää voi olla liian henkilökohtanen mut... miks eläimeks sä syntyisit jos sä syntyisit uudestaan?

KIM

Joksikin mikä liikkuu vaan öisin.

ANETTE

Yleensä kun mä kysyn tätä ihmisiltä ne vastaa että ne olis lumileopardeja tai merikotkia. Kukaan ei halua olla viherlevä tai turska vaikka se kuvastais niiden hengenelämää paremmin.

KIM

Mikä sä sit olisit?

ANETTE

Paljakkakylmänperhonen. Se on sellanen täpläperhosten heimoon ja heinäperhosten alaheimoon kuuluva keskikokoinen päiväperhonen.³ Ei kovin kaunis. Ne on oikeestaan vaan sellasia ruskeita. Mut just siks mä pidän niistä. Ne on uhanalasia, tai oikeestaan se termi tais olla ”silmälläpidettäviä”

KIM

Sä vissiin pohdit aika paljon kaikkee diippii.

ANETTE

Kiitti. Mä oon aina tykänny eläimistä. Lapsena Bambi oli mun lempileffa. Mä muistan siitä vieläki monta kohtausta ulkoa. Esim. se kohtausta missä Bambi menettää äitinsä. Eka ne seisoo keskellä sellasta vesivärein maalattua ruohomaisemaa ja syö, sit tulee sellanen uhkaavanolonen musiikki siihen taustalle ja Bambin äiti kohottaa päänsä ja huutaa Bambille et ”Bambi. Quick! The thicket!” ja ne juoksee yli jäätyneen joen ja kuuluu laukaus, sit toinen ja ku Bambi pääsee pensaikkoon turvaan se huomaa kesken lauseen että sen äiti ei oo enää sen kanssa.⁴

KIM

Surullista.

ANETTE

Kaikki mitä elämästä tarvii tietää on siinä elokuvassa.

³ Paljakkakylmänperhonen, Wikipedia.org.

⁴ Disney's Bambi - Mother's Death, Youtube.com.

KIM

Ai et kaikkien meidän äidit kuolee joskus?

ANETTE

Me kaikki kuollaan.

KIM

Et ois spoilannu.

ANETTE

Ainoo mitä ihminen voi päättää on että onko se metsästäjä vai saalis.

Rami tulee sisään baariin.

KIM

Hassu juttu. Tietsä sen tunteen ku joku ihminen johon vasta tutustuu näyttää joltakin toiselta? Ja mitä pidempään sitä kattoo sitä vähemmän se näyttää keneltäkään muulta. Lopulta se näyttää enää vaan iteltään.

Kim huomaa Ramin.

KIM

Mä tuun kohta.

Kim seuraa Ramia baarin vessaan. Anette katselee ympärilleen baarissa.

ÄÄNI 1

Anette pelkää puhuneensa liikaa.

ÄÄNI 2

Anette on yksin tässä maailmassa.

ÄÄNI 3

Hän voisi ottaa, ja lähteä.

ÄÄNI 1

Kukaan ei syyttäisi häntä jälkikäteen.

ÄÄNI 2

Kukaan muu kuin hän itse.

Anette avaa kännykän.

ALICEN ÄÄNI

Hi, I'm Alice. I work here at OkCupid and thought you should have a few pointers to help you get started: Be yourself. If you want the best people to contact you, share interesting facts about yourself on your profile. Think about it: the more someone can learn about you, the more likely they are to say hello. Stay active. Welcome.

7.

Baarin vessa. Kim odottaa nojailee rennosti ovensuuhun ja odottaa, kunnes Rami on ravistanut viimeiset pisarat.

RAMI

Kim. Mitä sä täällä teet?

KIM

Missä muuallakaan?

RAMI

Jäbä ei vastaa viesteihin.

KIM

Sori.

RAMI

Sori siit, sori täst, sori tost, jostai syystä nää synninpäästöt tulee usein monikos. Mä odotan edelleen mun rahoja.

KIM

Sä saat ne heti ku mä saan laskettua ne.

RAMI

Millon?

KIM

Emmä tiedä. Vaikka huomenna.

RAMI

Parempi sit kans hoitua. Koska muussa tapauksessa sä saat unohtaa jatkon.

KIM

Hei, fella. Sä voit luottaa muhun. Millon mä olisin muka tehny oharit? Yks pyyntö mulla ois. Mä tarttisin esson. Nyt.

RAMI

Nyt? Kuvitteletsä et mä kannan niitä päällä?

KIM

Voiks sä hoitaa ne jostain? Sun suhteilla.

RAMI

Onks tää joku special case?

KIM

Joo. Mä aattelin viedä yhen tyypin tanssimaan.

RAMI

Tyypin?

KIM

Niin. Tytön.

RAMI

Oisit heti sanonu.

Rami antaa Kimille minigrip-pussin.

KIM

Tänks män.

RAMI

Kai sulla on viagrat messissä?

KIM

Viagrat on eläkeläisille.

RAMI

Jos sä pystyt panemaan essoissa ni sä saat kansaneläkkeen verran ens kuun osuudesta.

KIM

I'll check it.

RAMI

Ja hei – mä laitoin sulle mun tilinumeron Privnotena. Se tuhoutuu 30 sekunnin kuluttua siitä ku sä oot avannu sen.

KIM

Vähän niinku siinä leffassa. *Burn after eating.*

RAMI

Reading. Se on *reading.*

KIM

Aijaa. No mut syö eka sen viestin, sit lukee sen ja lopuks polttaa.

RAMI

Jäbä blaadaa liikaa. Ihan vitun liikaa.

Kim palaa pöytään, Rami baaritiskille.

8.

Kim laskee kätensä pöydälle. Avaa sen ja näyttää Anetelle minigrip-pussin sisällön.

KIM

Tietsä mikä tää on?

ANETTE

Onks se vitamiini?

KIM

Siin on puolet piriä ja puolet mdma:ta. Vedetääks puoliks?

ANETTE

Mä en tiää.

KIM

Mitä hävittävää sulla on?

ANETTE

Nyt on tiistai.

KIM

So?

ANETTE

Mä en oo koskaan vetäny mitään pilvee kovempaa.

KIM

Siin tapaukses sä tuut pyörimään ku Bambi jäällä.

Laittavat takit päälle ja lähtevät.

9.

Tanssimesta. Savua, punaisia valoja, väentungos puolialastomia kehoja tahmealla tanssilattialla.

ÄÄNI 3

He menevät paikkaan jossa Anette ei ole koskaan käynyt.

ÄÄNI 1

Paikkaan, jossa Anette tuntee itsensä ylipukeutuneeksi.

ÄÄNI 2

Hänen ei pitäisi olla täällä.

ÄÄNI 3

Hän haluaisi vain mennä kotiin ja avata Netflixin,

ÄÄNI 1

laittaa suklaan kielelleen ja kosketella itseään,

ÄÄNI 2

mutta ajatus unohtuu kun he pääsevät tanssilattialle asti.

ÄÄNI 3

Musiikin rytmi menee raajoihin.

ÄÄNI 1

Kehot mukautuvat toistensa liikkeisiin.

ÄÄNI 2

Kim laittaa esson suuhunsa ja hengittää vapauden valtakunnan raitista ilmaa.

Kim ja Anette suutelevat. Nielaisevat puolikkaansa.

ANETTE

Toi oli varmaan pahanmakusin suudelma mitä mä oon koskaan saanu.

KIM

Se oli meidän eka suudelma.

ÄÄNI 3

He katsovat toisiaan –

ÄÄNI 1

Näkevät toisensa –

ÄÄNI 2

Itsensä toisen silmissä –

ÄÄNI 3

Sellaisena kuin ovat –

ÄÄNI 1

Tällä hetkellä –

ÄÄNI 2

Yhden sydämenlyönnin ajan –

ÄÄNI 3

Strobovalojen hohteessa –

KIM

No? Tuntuuks siltä et se vaikuttaa?

ANETTE

Ehkä. Laivan kansi huojahtelee.

KIM

Jep. Ihan ku ois astronautti ja raketti ois just laukastu.

ANETTE

Koko maailma pyörii.

KIM

Maailma vois lakata olemasta ja silti me ei huomattais mitään.

ANETTE

Niin ku Titanicissa. Me ollaan selvitty hengissä jäävuoren törmäyksestä.

Meidän vaatteet on kastunu ja jäätyy päälle.

Strobovalo leikkaa Kimistä ja Anetesta Titanicin ikonisen laivankansikohtauksen siluetin. Anette kallistaa päätään kuin Titanicin Rose, suudelmaan.⁵

⁵ TITANIC - "I'M FLYING" SCENE, YOUTUBE.COM.

ANETTE

Tää on ainoa keino pysyy lämpimänä.

KIM

Kuinka kauan meillä on aikaa?

ANETTE

Hetki. Sit me jäädytään toistemme syliin.

KIM

Mun aivot on jo jäässä vaiks muu vartalo tanssii.

ANETTE

Shh. Kuuletsä? Merivirrat liikuttaa meitä. Me ollaan saavutettu jäävuorten inhimillisyyden.

Me ollaan onnellisia ku jäävuoret. Sadan vuoden kuluttua meitä ei enää oo.

KIMIN ÄÄNI

Rakkaus. Pitkään mä kuvittelin että se on jotain mitä tapahtuu vaan elokuvissa. Mut jostain ne elokuvatki on tullu. Ja jonain päivänä se osuu omalle kohdalle. Sitä vaan huomaa näyttelevänsä pääosaa elokuvassa joka kertoo sun omasta elämästä. Ja sillä hetkellä kaikki mikä elämässä on yhdentekevää ja ohimenevää muuttuu osaks ikuista kauneutta mitä aika ei pysty muuttamaan.

Tanssimesta katoaa. Kuuluu lähestyvän metron ääni.

10.

Kim ja Anette seisovat metrolaiturilla.

ÄÄNI 1

Aamu.

ÄÄNI 2

Todellisuus sellaisena kuin se on meistä piittaamatta.

ÄÄNI 3

Aamun ensimmäinen metro.

Metro saapuu laiturille. Anette astuu sisään. Kim jää seisomaan metrolaiturille. Katsovat toisiaan, kunnes metro alkaa liikkua. Kim antaa metrovaunujen suhhdella ohitseen. Metro katoaa tunneliin. Ilmavirta pyyhkii laituria. Kim ottaa päiväkirjan taskustaan ja istuu penkille kirjoittamaan.

11.

Kahvila. Anette tiskin takana. Jade saapuu terassilta likaisia astioita mukanaan.

JADE

Mitäs täällä hymyillään?

ANETTE

Mä aattelin et silleen vois lisätä myyntiä.

JADE

Jono senku kasvaa ku asiakkaat jää ihailemaan sun hymyä. No? Onks Tinder laulanu?

ANETTE

Olin mä eilen ulkona.

JADE

Ai deiteillä?

ANETTE

Joo. Vieläki pyörii päässä.

JADE

Kuka se on? Tunnenks mä sen?

ANETTE

Et. Hei, mitäs sais olla?

Anette laskuttaa ja tekee asiakkaalle kahvin, hymyilee.

JADE

No?

ANETTE

No mitä?

JADE

Aiotsä nähä sen vielä?

ANETTE

Ehkä.

JADE

”Ehkä”? Noin levee hymy ja silti sä mietit.

ANETTE

Mä en halua päättää asian suhteen mitään lopullista.

JADE

Ei kannata jäädä oksalle odottelemaan.

ANETTE

Mä en halua kiirehtiä. Mä haluan et kaikki menee niinku pitääkin.

JADE

Isket kiinni mistä saat. Niin ku villikissa.

ANETTE

Miu.

JADE

Grrau. Hei, mitä sais olla? Caramel latte macchiato? Iso vai pieni? Kuus viiskymmentä, kiitos. Saako käyttää lähimaksua?

Anette tekee asiakkaalle kahvin.

ANETTE

Ehkä mä nään sen vielä.

JADE

”Ehkä.”

ANETTE

Ehkä mä laitan sille viestiä.

JADE

Laita.

ANETTE

Ehkä mä laitan.

Anette ojentaa kahvin asiakkaalle ja hymyilee.

12.

Kim saapuu Ramin kotiin. Eteisessä on kymmeniä pareja urheilukenkkiä, joihin Kim on kompastua. Asunnossa on hämärää. Taustalla hurisee monia ilmastointilaitteita.

ÄÄNI 1

Viides lokakuuta.

ÄÄNI 2

Kim ei ole aikaisemmin käynyt Ramin kämpässä.

ÄÄNI 3

Heti kun välioven avaa, vastaan leijuu tuttu ja lääkinnällinen tuoksu. Vaikka huoneessa hurisee ilmastointilaitteita, siitä ei voi erehtyä.

RAMI

No, miten meni sen gimman kanssa?

KIM

Ihan hyvin...

RAMI

Mitä? Oliko se hyvä sängyssä?

KIM

Ai niinku parempi ku sä vai?

RAMI

Onks muita joihin verrata?

KIM

Haha. Miks se kiinnostaa sua niin paljon?

RAMI

Kai mä nyt haluan tietää mitä mun business partnerin päässä liikkuu.

KIM

No, mä voin sanoo et mä en haluu siltä sitä mitä sä kuvittelet että mä haluan.

RAMI

Sä hämmästyttät mua.

KIM

Miten niin?

RAMI

Sulla on tunteita.

KIM

Ooks mä joskus väittäny muuta?

RAMI

Et, koska siinä tapauksessa mä olisin tienny että sä valehtelet. Toitsä ne rahat?

KIM

Toin. Tasaraha.

Rami vilkaisee Kimin ojentamia rahoja. Tunkee ne taskuunsa.

RAMI

Tuu, tsiigaa.

Rami avaa vaatekaapin oven.

RAMI

Eks oo kauniita.

ÄÄNI 1

Kasvit ovat polvenkorkuisia.

ÄÄNI 2

Kasvilamppujen valo heijastuu foliosuojaverhosta kultaisena hehkuen.

RAMI

Välillä musta tuntuu että ne on mun lapsia. Tossa, ota toi.

Ojentaa Kimille suihkepullon.

RAMI

Sumutat siihen lehden alapinnalle että ne pysyy virkeenä. Hiero sitä sormella tasasesti.

KIM

Tälleen?

RAMI
Hellemmin.

Rami ottaa Kimiä kädestä ja näyttää miten. Kim vetää kätensä pois.

KIM
Outo juttu. Ku mä näin sen tytön ekaa kertaa...

RAMI
Mitä siitä?

KIM
Musta tuntu ihan mä oisin tuntenu sen aina.

RAMI
Siltä se tuntu aina aluks.

KIM
Mä en halua et se tunne menee ohi.

RAMI
Jätä se.

KIM
Miks mä niin tekisin?

RAMI
Jää kaunis muisto ilman paskan sivumakua. Sit ku tää sato on valmis niin lähetään Los Angelesiin.

KIM

Mitä me siellä?

RAMI

Poltetaan pilveä avoauton konepellillä ja pannaan kuumia chicksejä. Tai ykski riittää. Heitetään yläfemmat ja sit vaihto.

KIM

Mihin me ees tarvitaan sitä muijaa?

RAMI

Me tarvitaan jotain siihen väliin ettet sä innostu liikaa.

KIM

Ai mä vai? Kattosit ittees. Vitun... kukkaispoika!

Kim sumuttaa Ramia suihkepullolla. Tönivät ja huitovat toisiaan. Kuuluu saapuvan viestin ääni. Kumpikin katsoo kännykkäänsä. Se on Kimille.

KIM

Millon menee viimeinen metro?

RAMI

Jäbä on koukussa ekasta annoksesta.

KIM

So? Rakkaus on kovin huume minkä mä tiän.

Kim etsii kenkiään Ramin kenkien joukosta.

RAMI

Ooks sä kertonu sille meistä?

KIM

Miks mä kertoisin?

RAMI

Kun on sekasin jostain ni tulee helposti puhuneeks paljon paskaa.

KIM

Sä et luota muhun.

RAMI

Mä luotan suhun tasan niin paljon ku keneen tahansa joka en oo mä.

KIM

Kiva et sä arvostat mua niin korkeelle. Mikset sä myy saman tien ite kamaas?

RAMI

Mulla on parempaaki tekemistä ku näpytellä Wickrissä jolleki pikkunisteille.

Kim löytää kengät ja laittaa ne jalkaansa. Juoksee.

13.

Kim ehtii sisään ovista juuri kun ne ovat sulkeutumassa. Katsoo ulos ja näkee kuvansa ikkunan heijastuksessa.

ÄÄNI 3

Aina liikkeellä.

ÄÄNI 1

Ei koskaan paikallaan.

KIMIN ÄÄNI

Kasvot. Kasvot ikkunassa. Tuntemattoman nuoren miehen kasvot niinku maalauksessa. Kukaan ei tiedä kenelle ne kuuluu. Ees maalauksen tekijää ei tunneta. Pelkät kasvot, vuosisadasta toiseen kattoo mua maalauksesta kunnes tausta häipyä hämärään.

ÄÄNI 2

Hymy.

ÄÄNI 3

Se on Kimin oma hymy,

ÄÄNI 1

jonkun toisen kasvoilla,

ÄÄNI 2

elokuva jonka ruudut palavat sitä mukaa kun kohtaukset vaihtuvat.

ÄÄNI 3

Muukalaisuuden aineisto.

Kim kääntää kasvonsa heijastuksesta. Metrovaunu syöksyy pimeyteen.

14.

Anette yksin kotona. Istuu ikkunalaudalla ja katselee ulos. Annostelee pilveä vaporisaattoriin ja polttaa.

ÄÄNI 1

Havunoksien pistely kurkussa, ihana rentouden tunne joka leviää hengityksen mukana jäseniin.

ÄÄNI 2

Anette ei sano mitään.

ÄÄNI 3

Hän tuntee sen.

ÄÄNI 1

Koko päivän hän on siirtänyt sitä kauemmas.

ÄÄNI 2

Eräs ensimmäisiä merkkejä hashiksen vaikutuksen alkamisesta on vaimea ennakkoaavistuksen ja pelon tunne; että jotakin outoa, väistämätöntä on tulossa kohti...

ÄÄNI 3

Kaikki tapahtunut, kuten myös se mitä hän itse sanoo ja tekee, tulee ihmiselle yllätyksenä ja saa hänet ymmälleen.

ÄÄNI 1

Hänen naurunsa, kaikki hänen sanansa tapahtuvat kuin ulkopuoliselle.

ÄÄNI 2

Värit saattavat näyttää kirkkaammilta, valoisammilta; ilmaan liittyviä tuntemuksia saattaa ilmaantua: usvaa, sameaa, kirkasta ilmaa.

ÄÄNI 3

Hän saavuttaa kokemuksia, jotka muistuttavat intuitiota ja valaistumista...

ÄÄNI 1

Unitilaan vaipuminen ja siitä nouseminen saattaa tapahtua kesken lausetta.⁶

Kim saapuu.

ANETTE

Sä tulit sittenki.

KIM

Joo. Luulitsä et mä en aio tulla?

ANETTE

Mä en olis syyttäny sua mistään jos sä et olis tullu.

KIM

Mä olisin.

⁶ Walter Benjamin: *Hashiksesta*. Suom. Markku Jääskeläinen.

ANETTE

Täs on loput siitä mitä sä myit mulle.

KIM

Ne ylimääräiset puol grammaa.

ANETTE

Sä saat ne nyt takasin.

Anette ojentaa vaporisaattorin Kimille. Tämä vetää pitkät henkoset.

KIMIN ÄÄNI

Miten jollakulla voi olla niin pehmeä iho. Tai niin pehmeet huulet. Mä suutelen sen niskaa. Sen pieniä korvia, pientä vaaleeta nukkaa poskella joka erottuu vaan valoa vasten... ja aattelen miten sääli on ettei mun huulten pinta-ala riitä painamaan muistiin kaikkia sen ihon yksityiskohtia.

Aneten äiti saapuu. Hän ja Kim eivät näe toisiaan.

ÄITI

Kävitkö sä siellä?

ANETTE

Kävin.

ÄITI

No? Mitä ne sano?

ANETTE

Kaikenlaista.

ÄITI

No? Saitko sä lähetteen johonkin?

ANETTE

Se psykologi ei löytäny musta mitään vikaa.

Psykologi saapuu. Äkkiä Anette on Psykologin vastaanotolla.

PSYKOLOGI

Joka hetki jossain särkyy sydän. Pieniä kieliä häviää. Jopa aikaisemmin runsaslukuiset eläinlajit ovat hupenneet dramaattisesti. Tälläkin hetkellä maapallon toisella puolella 10 000 neliökilometriä sademetsää roihuaa savuna ilmaan kaskiviljelystä alkaneiden metsäpalojen vuoksi. Savuna ilmaan, harvinaiset tiikerit. Savuna ilmaan, kaunis tulevaisuus. Ihan kuin kaikki olisi ollut matkalla ylös, koko ajan. Ihan kuin tänne synnyttäisiin vain jotta voitaisiin kuolla! Niin. Niin että, tällaisessa maailmassa voidaan katsoa että ahdistus on vaan osaa normaalia elämää, ellei sitten ainoa tapa pysyä edes jotenkuten järjissään.

Kim ojentaa vaporisaattorin Anetelle. Hän puhaltaa savua valoa vasten.

ANETEN ÄÄNI

Se alkaa yhtäaikaa sateen kanssa. Mä katon ulos ikkunasta ja samalla hetkellä kun ensimmäiset pisarat iskeytyy katuun mä tunnen kuinka mun sisälle repeytyy ammottava reikä. Se vajoaa yhä syvemmälle hautavajoamaan ”minä”.

ÄITI

Eihän se nyt voi olla normaalia jos ei saa syötyä mitään.

ANETTE

Mä pärjään ihan hyvin vähemmälläki.

ÄITI

Mä kävin ostamassa sulle hapankorppua. Ne oli alennuksessa.

ANETTE

Ei ois tarvinnu.

ÄITI

Sähän tykkäsit siitä pienenä. Sä et mitään muuta suostunu syömäänkään!

ANETTE

Äiti. Mä en oo pieni enää. Sitä paitsi mä oon ihan terve.

ÄITI

Kyllä sun silti pitää syödä jotain. Otatko sä levitettä siihen päälle?

ANETTE

Onks siinä jotain eläinperästä?

ÄITI

Tää on sitä samaa mitä aina ennenkin.

ANETTE

Siinä yhessä oli mitä sä olit ostanu.

ÄITI

No jos sä et suostu niin mä teen itselleni yhden. Näät sitten miten hyvää se on.

ÄÄNI 2

”Äiti”.

ÄÄNI 3

Keski-ikäinen nainen joka luulee häntä tyttäreksen.

ÄITI

Vanhenemisessa on se hyvä puoli että mitä vanhemmaksi kasvaa sitä enemmän tajuaa miten pieni hetki yhden ihmisen elämä on. Ja ettei sitä kannata käyttää sellaisista asioista murehtimiseen mille yks ihminen ei voi mitään.

ANETTE

Ainakin se yks ihminen voi surra.

ÄITI

Mitäs hyötyä siitä on kenellekään?

ANETTE

Mitä hyötyä on elää?

ÄITI

Voi iloita pienistä asioista. Hyvästä ruoasta, Rahmanovin pianokonsertoista, rakkaudesta...

ANETTE

Se on Rahmaninov.

ÄITI

Onkos sulla joku...?

ANETTE

Joku?

ÄITI

Niin. Joku... ystävä.

ANETTE

On mulla työkavereita.

ÄITI

Joku erityinen?

ANETTE

Mitä se sulle kuuluu?

ÄITI

Antoks se psykologi sulle jotain lääkkeitä?

PSYKOLOGI

Tässä kohtaa meidän istuntoa mun täytyy kysyä sulta että haluaisitko sä reseptin masennuslääkkeisiin?

ANETTE

Auttaaks se?

PSYKOLOGI

Haluatko sä kuulla lyhyen vai pitkän vastauksen?

ANETTE

Kuinka pitkä on pitkä?

PSYKOLOGI

Aiheettoman surun teologinen ja filosofinen nimi on ahdistus, tunne jolla ei ole kohdetta, ei tunnistettavaa syytä tai aiheuttajaa, ja joka seuraa ihmistä varjona väistyäkseen vain keinotekoisen euforian lyhyinä hetkinä.

Kierkegaardin mukaan jo lapsi on pysyvän ahdistuksen kourissa, koska on joka hetki kehittymässä joksikin muuksi kuin mitä jo on, ja tästä syystä sekä kaipaa että pelkää tulevaisuuttaan. Ahdistuksen paradoksaalisuus piilee siinä, että on melkein mahdotonta kuvitella syvää taiteellista työtä tai uskonnollista kokemusta ilman ahdistusta. Vaikka se näyttää olevan kaiken viisauden välttämätön edellytys, ei juuri kukaan haluaisi sitä omalle kohdalle.

Pyrkisimme varmasti viisauteen, jos pystyisimme siihen ilman ahdistusta.

Samalla on myönnettävä, ettemme tunne ahdistuksen lähettä koskaan tarpeeksi hyvin. Tuntemattomuus näyttää suorastaan kuuluvan ahdistuksen olemukseen: jos ahdistusta tunnettaisiin riittävästi, sen syykin tunnettaisiin, eikä ahdistus olisi enää aitoa ahdistusta vaan pelkotila, jota voidaan manipuloida esimerkiksi terapialla tai lääkkeillä. Kierkegaardin mukaan ”Mitä syvällisemmin hän kykenee tuntemaan ahdistusta, sitä suurempi ihminen hän on.”⁷

ANETTE

Entäs se lyhyt vastaus?

PSYKOLOGI

*Well if I were you I wouldn't bother
For there are brighter sides to life
and I should know, because I've seen them,
but not very often.*

⁷ Pauli Pylkkö: *Saarikoski – ahdistus ja tunnustus.*

ÄITI

Sä oot mun lapsi. Mä en voi antaa itselleni anteeks jos sä teet jotain peruuttamatonta.

ANETTE

Mä oon tässä ja elän ja hengitän. Sitä ei voi enää perua.

ÄITI

Johtuuko tää mun ja Markon erosta?

ANETTE

Mitä? Isä ei liity tähän mitenkään.

ÄITI

Meillä oli kaikilla rankkaa silloin. Jos mä en olis kuullu Jumalan kutsua mä en tiedä missä mä olisin nyt.

ANETTE

Mitä tekemistä Jumalalla on tän kaiken kanssa?

ÄITI

Aattele. Tälläkin hetkellä, tuolla jossain jokin suuri voima katsoo sua ja näkee sut sellasena ku sä oot. Sen voiman nimi on Rakkaus.

PSYKOLOGI

Jumala kutsuu ahdistuksella, joka estää ihmistä kiintymästä liiaksi tämänpuoleiseen maailmaan. Ketä Jumala rakastaa, haluaa Jumalan valtakuntaan mahdollisimman nopeasti ja pitää maailmallista elämää tyhjänpäiväisenä välivaiheena, pelkkänä viivytyksenä. Mutta toisaalta jos uskoon tulemisella tarkoitetaan Kristuksen imitointia, hänen persoonansa rauhoittavaa ja voimistavaa läsnäoloa uskovon sielussa, ahdistus tulkitaan

merkiksi Jumalan poissaolosta, siis lopultakin merkiksi siitä että synty pitää henkilöä otteessaan.⁸

KIM

Tuliks sulle sittenki laskut niistä essoista?

Äiti ja Psykologi katoavat.

ANETTE

Mä en tiedä.

Kim ojentaa vaporisaattorin.

KIM

Polta tosta. Se vie sen tunteen pois.

Metron ääni.

KIM

Kuuletsä?

ANETTE

Mitä nyt?

⁸ Pylkkö.

KIM

Ihan ku jotain... musiikkia.

ANETTE

Mä en kuule mitään.

KIM

Se on tuuli. Tuuli tyhjissä vesiputkissa.

ÄÄNI 1

He painautuvat toisiaan vasten ja silloin Anettekin kuulee sen.

ÄÄNI 2

Toisen ihmisen hengityksen, kun se kohisee hänen korvaansa lämpimänä ja elävänä, sisään ja ulos,

ÄÄNI 3

kuin kaksi hengitystä rakastelisi toinen toistaan.

Metron ääni voimistuu, ajovalot välähtävät. Anette ja Aneten koti katoavat.

Kim katselee ohisyöksyviä metrovaunuja. Avaa ja sulkee silmänsä kuin ei muistaisi missä on.

15.

Metrossa.

ÄÄNI 1

Metrovaunu.

ÄÄNI 2

Milloin?

ÄÄNI 3

Ehkä seuraavana päivänä.

ÄÄNI 1

Tässä kohtaa päivämäärät alkavat muuttua epävarmemmiksi.

ÄÄNI 2

Kun kyseisen vuoden kalenteria katsoo, päivämäärät eivät vastaa viikonpäiviä.

ÄÄNI 3

Jotkin päivät toistuvat kahdesti

ÄÄNI 1

ja joistakin merkinnöistä ne puuttuvat kokonaan.

Kim istuu metrovaunussa. Katsoo omaa kuvajaistaan metron ikkunassa.

KIMIN ÄÄNI

Vuosisadasta toiseen kasvot kattoo mua maalauksesta, nuoren miehen kasvot, kunnes tausta häipyä hämärään. Jäljelle jää vaan hymy, identtinen mallin oman, häviävän kanssa... Sillä on merkillinen valta yli tyhyyden ja hajaannuksen, yli kuoleman ja merkityksettömyyden ja kuitenkin se on vaan yks hymy eikä sille mitään näkyvää syytä.

Metro pysähtyy. Mies astuu metroon. Kim ja Mies katsovat toisiaan. Mies ottaa aurinkolasit päästään. Ottaa kännykän esiin ja laittaa äänitystoiminnon päälle.

MIES

Nuo kasvot, olen nähnyt ne jossain. Kaikissa elokuvissa joiden päähenkilö on nuori poika moottoripyörän selässä tai pyhimys joka odottaa kuolemaansa roviolla. Noiden kasvojen ilme kuvastaa uhmaa, sellaisen ihmisen vastarintaa joka ei ole täysin paikalla. En tiedä haluanko häntä vai haluanko olla kuin hän.

Mies lopettaa äänittämisen.

MIEHEN ÄÄNI

Nuo kasvot, olen nähnyt ne jossain. Kaikissa elokuvissa joiden päähenkilö on nuori poika moottoripyörän selässä tai pyhimys joka...

Metro pysähtyy seuraavalla asemalla. Kim nousee. Kääntää katseensa ja kävelee ulos avautuvista ovista. Mies laittaa aurinkolasit silmilleen. Katsoo Kimiä metron ikkunasta. Metro lähtee liikkeelle.

MIEHEN ÄÄNI

En tiedä haluanko häntä vai haluanko olla kuin hän.

Ilmavirta pyyhkii tyhjää laituria.

16.

Kahvila.

JADE

Muistatko sä kun mä kerroin sulle Jarkosta?

ANETTE

Muistan.

JADE

Me pantiin eilen.

ANETTE

Okei.

JADE

Kesken kaiken mä huomasin et... Hei, mitäs sulle sais olla? Soijalatte kahdella espressolla.

Anette kaataa kuppiin espressot.

JADE

Jossain vaiheessa se oli ottanu kondomin pois.

Anette tekee kuohutetusta soijamaidosta kahviin sydämen ja ojentaa kahvin asiakkaalle.

ANETTE

Mitä sä sanoit sille?

JADE

En mitään. Voitsä ottaa ton asiakkaan?

ANETTE

Hei, mitä sais olla?

Anette laskuttaa ja tekee kahvin. Vilkaisee Jadea. Ojentaa kahvin asiakkaalle.

JADE

Ei ihmistä voi kohdella sillä tavalla.

ANETTE

Ei, ei niin.

JADE

Ainoo vaan että mä tykkään Jarkon hajusta.

ANETTE

Hajusta?

JADE

Niin. Mä tykkään siitä miltä Jarkko haisee. Italialaiselta partavedeltä. Lupaukselta tulevaisuudesta. Aurinkoöljyltä ja Garda-järveltä ja ensimmäisen luokan lennoilta. Ja mä rakastan sen ääntä. Sillä on ihana matala ääni ihan ku radiojuontajalla. Entä jos mä pitäisin sen lapsen?

ANETTE

Minkä lapsen?

JADE

Meidän lapsen.

ANETTE

Et sä voi ajatella noin.

JADE

Miten niin?

ANETTE

Jos se ei kysy sulta onks sulle ok harrastaa seksiä ilman ehkäsyä.

JADE

Se on ainoa joka mulla on.

ANETTE

Miten se eroaa raiskauksesta?

JADE

Ehkä se oli Jarkon tapa sanoa mulle että se rakastaa mua. Että meillä vois olla yhteinen tulevaisuus. Koti ja pieni perhe. Joskus vielä me vanhetaan yhdessä ja nauretaan tälle kaikelle.

Anette lähtee.

JADE

Mihin sä meet? Meidän työvuoro on kesken. Sitä paitsi tällasessa maailmassa missä me eletään, joku meistä joutuu myymään omaa viehätysvoimaansa toiselle. Se on ainoa keino saada ees joskus maistaa jotain mitä kutsutaan vapaudeksi. Joten millä oikeudella sä väität että mä oon tilanteen uhri? Yhtä lailla ”Jarkon” hahmo on oman vastuuttomuutensa uhri, joka ei ymmärrä sitä miten valta käyttää sitä omana välikappaleenaan. Anette? Kuunteleks sä mua?

Anette katsoo itseään takahuoneen peilistä.

ANETTE

Ennen mä tiesin mikä on oikein ja väärin. Nykyään mä en tiedä enää sitäkään. Mä en tiedä mitään. Isä. Sä vaadit multa enemmän ku mitä mulla on antaa. Sä vaadit mua olemaan sellanen ku mä oon. Rikkinäinen, ja pieni, ja hyväksymään sen kaiken. Mut se on aika vitun paska diili. Koska tiedätsä mitä? On jotain muutakin. Jotain sellasta mitä mä en ymmärrä. Se on vaan tunne. Tunne siitä et se mitä on, ei oo kaikki mitä on. On muutakin. Ja se muu on olemassa just siks että mä voin kuvitella sen. Se on täällä, mun sisällä ja se on salaisuus. Sä et tuu koskaan saamaan sitä multa.

Kim saapuu. Anette ei näe häntä.

KIM

On asioita josta me ei koskaan puhuta. Ajatuksia joita me ajatellaan kun me ollaan erossa. Jotka tulee takasin joka kerta vahvempana kun toinen on poissa. Mä oon aatellu sitä. Että mitä kauempana, sitä vähemmän me voidaan kuvitella mitään yhteistä. Mitään millä olis tulevaisuus. Semmonen tulevaisuus joka ei olis jo tässä. Mä en tiedä miten mä tän sanoisin... Mutta musta tuntuu että mä oon nähny tän elokuvan miljoona kertaa aikasemmin, ja mulla on tunne siitä et tää ei voi päättyä hyvin.

Anette pesee kasvonsa lavuaarissa. Katsoo peiliä ja kohottaa hymyn huulilleen. Palaa kahvilaan.

JADE

Sä saat sitten hoitaa lopputilityksen.

Kim avaa päiväkirjan.

17.

ÄÄNI 2

Ensimmäinen marraskuuta.

Aneten koti. Kim ja Anette sängyssä. Katsovat läppäriltä elokuvaa Lost in Translation.

ÄÄNI 3

Elokuva on Aneten valitsema, yksi niistä joita Kim ei ole nähnyt silloin kun ne olisi pitänyt nähdä.

KIM

Toi näyttelijä näyttää jotenki tutulta.

ANETTE

Se on Scarlett Johansson.

KIM

Se näyttää sulta.

ANETTE

Mitä sä oot vetäny?

KIM

Joo joo. Se oot sä. Ootsä nähny tän leffan aikasemmin?

ANETTE

Joo, joskus.

KIM

Päätyyks se onnellisesti?

ANETTE

Mä muistan siitä vaan sellasen tietyn liilan sävyn. Sen tunteen ku on mannertenvälisellä lennolla ja alkaa hiljalleen nuokkua eikä tiedä missä herää.

KIM

Mä haluan tietää miten tää päättyy.

Anette nukahtaa. Kim katselee elokuvaa. Kääntää katseensa Anetteen. Ilmavirta. Etäinen metron ääni, joka voimistuu. Kim yrittää ravistella Anetta hereille.

KIM

Hei. Hei.

Metron ääni voimistuu. Elokuva alkaa pätkiä. Kim nousee ja etsii päiväkirjasta oikeaa sivua. Metron varoitusääni soi. Kim löytää oikean sivun.

ÄÄNI 1

Neljästoista marraskuuta.

18.

Metrovaunu. Kim istuu ikkunapaikalla ja katsoo ohi vilistävää maisemaa.

ÄÄNI 2

Sato on valmis.

ÄÄNI 3

He ovat viettäneet Ramin kanssa monta päivää leikaten nappuja ja punnitsemalla niitä gramman annoksiin.

ÄÄNI 1

Pihkaa kynsien alla.

ÄÄNI 2

Kim istuu metrossa ja ajattelee elokuvaa, jossa Morgan Freeman ja Tim Robbins pakenevat vankilasta.

ÄÄNI 3

Anette on hänen Rita Hayworthinsa.

ÄÄNI 1

Repaleinen kuva seinällä.

ÄÄNI 2

Se on tunne.

ÄÄNI 3

Tunne siitä että toinen on arvoitus, joka ei tyhjene.

ÄÄNI 1

Tai jos tyhjeneekin, on ihminen silloin eri ja tunne.

ÄÄNI 2

Mitä?

ÄÄNI 3

Mitä rakkaudesta tulee, kun se on loppu?

Metro hidastaa. Kim nousee ulos metrosta. Näkee Miehen metrolaiturilla aurinkolasit päässä. Mies tulee Kimin luo.

MIES

Ennen kun sä vastaat mitään, mä haluan sanoa sulle että mä tiedän susta kaiken. Sun on turha yrittää mitään. Mulla on täällä asemalla kymmeniä kyttiä pitämässä vahtia. Sä et pääse ees liukuportaille asti. Joten kuuntele järkeäs jos sulla on sellainen ja laske se reppu maahan.

Kim laskee repun maahan.

MIES

Kaks askelta taaksepäin. Kädet näkyvissä.

Kim ottaa kaksi askelta taaksepäin. Mies poimii repun ja katsoo sen sisään. Ottaa puhelimen taskustaan.

MIES

Ei jälkeäkään räjähteistä.

Mies ottaa repusta pakatun pilven. Kim lähtee juoksuun.

MIES / SIVARIKYTTÄ

Seis! Poliisi.

Kim juoksee kohti laiturin reunaa, seisahtuu reunalle. Metrokuilussa liikkuu ilmavirta. Kauempaa kuuluu lähestyvän metron ääni.

KIMIN ÄÄNI

Anette. Mä en oo koskaan sanonu tätä sulle mutta hetket sun seurassa työskentelee mun muistissa tehdäkseen mun elämästä sellaisen että siihen kannatti syntyä.

Metron valot tulevat näkyviin. Kim ei hyppää. Siviilipoliisit ottavat hänet kiinni ja kaavat maahan. Metrovaunut syöksyvät heidän ohitse.

Mies/Sivarikyttä ottaa repusta Kimin päiväkirjan. Avaa sen ja selailee läpi.

SIVARIKYTTÄ

Liikuttavaa, ihan ku lukis mielipuolen kirjottamaa kuvausta sairautensa etenemisestä. Hetkittäin jopa ihan poeettista kieltä vaiks kokonaisrakenne

hajoaakin aika fragmentaariseksi. Harmi vaan että vallan näkökulmasta henkilökohtaisilla tiedoilla ei ole merkitystä. Tarkalleen ottaen, henkilökohtaista tietoa ei oo olemassa. Kaikki mitä me kirjoitetaan, mitä me ajatellaan, kenen kanssa puhutaan ja kenen kanssa nähdään, kaikki se jää desimaalin murto-osaks tietokantoihin johon kaikki maailman tieto pakataan. Sen pohjalta voidaan laskea todennäköisyyksiä missä ja milloin rikokset tapahtuu. Tällaisena aikana poliisin tehtävä ei oo estää kaaosta. Poliisin tehtävä on hallita sitä. Viekkä pois.

Sivarikyttä poistuu päiväkirja mukanaan. Metroasema katoaa, ihmiset katoavat. Kim on yksin pimeässä.

ÄÄNI 1

Tähänkö se päättyy?

ÄÄNI 2

Tästä eteenpäin tarinaa kerrotaan mielikuvien varassa.

ÄÄNI 3

Me kerromme.

ÄÄNI 1

Äänet ilman ruumista. Äänet pimeydessä.

ÄÄNI 2

Ne eivät anna sinun nukahtaa.

ÄÄNI 3

Ne kertovat sinusta tarinan jota et halua kuulla.

ÄÄNI 1

Se on tarina ihmisestä joka ei tiedä mikä on totta, mikä kuvitelmaa.

ÄÄNI 2

Se on tarina vastarinnasta joka ei johda mihinkään. Se on tarina rakkaudesta.

ÄÄNI 3

Mitään ei ole vielä tapahtunut.

Kim avaa silmänsä. Kuuluu metron ääni. Pimeydestä tulvii valoa.

19.

Aneten koti. Kim ja Anette katsovat toisiaan.

ANETTE

Sä vastannu mun viesteihin.

KIM

Tuli ongelmia.

ANETTE

Kun mä en kuullu susta mitään mä tajusin et ei oo ketään keneltä mä voisin kysyä missä sä oot. Mä en tiedä susta mitään. Mä en tiedä millasta sun elämä on.

KIM

Mä oon täällä. Sun luona.

ANETTE

Entä ku sä oot poissa? Onks sulla muita joiden luokse sä palaat ku sä muistat niiden olemassaolon?

KIM

Hei.

Kim koskettaa Anettea. Nojaavat päistään toisiaan vasten.

KIM

Mä en oo koskaan sanonu tätä sulle mutta hetket sun seurassa...

ANETTE

Mitä nyt?

KIM

Ei mitään.

Suutelevat. Kaatuvat sängylle. Sivarikyttä ilmestyy. Kim katsoo häntä, avaa ja sulkee silmänsä, katsoo Anettea.

ANETTE

Onks kaikki hyvin?

KIM

Joo.

Suutelevat, jatkavat. Sivarikyttä avaa päiväkirjan ja lukee ääneen.

SIVARIKYTTÄ

Eka mä en tajunnu sitä mutta ku mä katoin sitä tyttöä uudestaan, mä tajusin että sen kasvoissa oli jotain tuttua.

Kim kääntää päänsä pois Anetesta.

ANETTE

Onks kaikki hyvin?

SIVARIKYTTÄ

Mä olin nähny ne jossain. Missä? Mä en muista. Se oli vaan tunne, että me tunnetaan toisemme. Että me ollaan rakastettu toisiamme edellisessä elämässä ja että mä oon luvannu muistuttaa sitä siitä kun me jälleen tavataan.

ANETTE

Hei.

SIVARIKYTTÄ

Mun mieleen alko tulvia muistoja. Muistoja lapsuudesta.

ANETTE

Mitä sulle sais olla?

SIVARIKYTTÄ

Mä aloin muistaa asioita joita mä en ollu koskaan aikasemmin muistanu.

ÄÄNI 1

Silloin se tapahtuu.

Sivarikyttä sulkee päiväkirjan. Anette irtautuu Kimistä ja ottaa kaksi askelta kauemmas.

ANETTE

Mitä just tapahtu?

KIM

Mä en tiedä.

ANETTE

Mitä sä teit?

KIM

Mä en tiedä.

ANETTE

Mä en tajua. Mitä en tiedä mitä mulle tapahtu.

KIM

Mä oon pahoillani.

ANETTE

Mä en tiedä mitä sä teit mulle.

KIM

Bambi.

Anette sulkeutuu vessaan. Kim painautuu vasten vessan ovea ja toistelee aikaisempia repliikkejään. Lopulta huomaa päiväkirjan ja avaa sen, etsii oikean päivämäärän.

KIM

Mä en tehny sitä. Voitsä uskoa mua? Mä en lyöny Anettea. Se vaan tapahtu.

Metron ääni. Kim laittaa päiväkirjan taskuun ja lähtee.

20.

Kahvila. Anette tulee töihin. Hiljaa, ei sano sanaakaan. Jade tulee takahuoneesta juhlavaatteet päällä. Hyräilee Isabelle Pierren kappaletta Les temps est bon.

JADE

Dam-dam-da-dam... dam-dam-da-dam... dam-dam-dam-dam-dam-dam-dam-dam-dam-da-dam... Siinähan sä oot. Arvaa mitä? Muistatko kun mä kerroin siitä jutusta? Mun ja Jarkon välillä?

ANETTE

Joo?

JADE

Se on nyt selvitetty. Me puhuttiin koko yö. Jarkko kerto mulle sen lapsuudesta ja tunteista. Sen kauheesta äidistä ja tunnekylmästä isästä. Ja sano että se haluaa lapsen mun kanssa.

ANETTE

Ai niinkö se sano?

JADE

Niin, siis joskus. Se osti mulle jälkiehkäsyn. Me lähetään matkalle yhdessä, miten ihanaa, voitsä kuvitella?

ANETTE

Matkalle?

JADE

Joo, Jake otti vapaata töistä. Me lennetään eka New Yorkiin ja vuokrataan sieltä auto ja ajetaan sillä kohti auringonlaskua ja Kansasia. Tai siis, Jake ajaa.

ANETTE

Okei.

JADE

Onks mun meikit hyvin? Jake tulee ihan just.

Jade laittaa kännykän kameran päälle ja varmistaa että meikit ovat kunnossa. Sulkee kännykän ja lähtee kohti ulko-ovea.

ANETTE

Meidän työvuoro on kesken.

JADE

Hei. Nainen, sä oot vahva. Kyllä sä pärjät. Meillä jokasella on vaan tää yks elämä. Unelmista täytyy tehdä totta nyt ja heti jos ne aikoo toteuttaa. Kyllä sullakin on omia unelmia jos vaan annat niille aikaa. Roomaa ei rakennettu yhdessä yössä. Ciao, bella!

Jade lähtee. Anette kääntyy asiakkaiden puoleen.

ANETTE

Hei.

Lause jää kesken. Anette laskee katseensa alas. Hiukset putoavat hänen kasvoilleen. Hän putoaa mustaan, mustaan kuiluun.

21.

Kim Ramin kotona. Katsovat toisiaan.

RAMI

Tiedätkö sä mitä huumekasvien kasvattamisesta ja myymisestä voi saada oikeudessa?

KIM

No?

RAMI

Ehdollista vankeutta ja oheisseuraamuksena yhdyskuntapalvelua. Siihen päälle sakot, jotka voi olla mitä tahansa.

KIM

Mä oon pahoillani.

RAMI

Mua ei kiinnosta ootko sä pahoillas vai et. Tajuatsä mitä sä oot tehny? Mitä sä oot tehny mulle? Meille molemmille? Tajuatsä mitä sä oot tehny itelles?

KIM

Rami.

RAMI

Älä sano mun nimeä.

KIM

Onks mitään mitä me voidaan tehdä?

RAMI

”Me”?

KIM

Niin. Mä haluan auttaa.

RAMI

Jäbä ei pysty auttaa ees itteään.

KIM

Mä oon tehny virheen. Virheen mitä mä en voi enää perua... Oudointa on se, että se tuntuu hyvältä.

RAMI

Mistä sä puhut?

KIM

Täytyy astua tapahtumien myrskyyn ja tahrata itensä. Täydellisesti. Moneen kertaan. Vasta silloin voi sanoa eläneensä oman elämänsä.

Rami lyö Kimiä keskelle kasvoja. Kim kaatuu kenkien joukkoon. Rami pitelee kättään.

KIM

Mä olin väärässä. Kun mä sanoin sulle että rakkaus on kovin huume minkä mä tiedän.

RAMI

Lyökö mä uudestaan?

KIM

Kipu ei koskaan lakkaa. Sen vaikutus on kovempi ku minkään huumeen.

RAMI

Turpa kiinni.

KIM

Se nainen mistä mä kerroin sulle... Musta tuntuu että se vihaa mua.

RAMI

Mitä mä sanoin? Ois kannattanu jättää se, heti alkuunsa.

KIM

Mahdotonta. Sillon mä en olis tässä.

RAMI

Jep. Me oltais palmujen alla ja kuunneltais gangstaräppiä.

Rami ottaa taskusta esiin valmiiksi käärityn jointin.

KIM

Mistä sä ton sait?

RAMI

Ne unohti tehdä mulle ruumiintarkastuksen. Se oli mulla koko ajan taskussa.

Rami sytyttää jointin ja vetää savua henkeen. Ojentaa jointin Kimille.

RAMI

Outo juttu. Mä oon alkanu nähdä unta niistä kasveista. Siinä unessa ne kasvaa joka yö pidemmiksi. Niiden läsnäolon voi aistia. Ja älyn. Viime yönä siinä unessa mä rakastelin niiden kasvien kanssa. Voitko sä kuvitella miltä tuntuu kun sua päätä pidempi cannabis sativa ottaa sut lempeästi mutta määrätietoisesti takaapäin?

KIM

Ehkä.

RAMI

Se on haamukipua. Ihan ku olis menettäny elämäkumppaninsa. Mitäköhän ne tekee niillä kasveilla?

KIM

Polttaa ne.

RAMI

Poliisi-tv:n mainoskatkolla.

KIM

Jep. Poliisitkin on vaan ihmisiä.

RAMI

Ne tekee vaan työtään. Ilman niin sanottuja rikollisia ei olis poliisiakaan. Ei olis mitään mistä kertoa tarinoita, koska jokaseen hyvään tarinaan kuuluu rikos, oli se sit kuin lame tahansa. Esimerkiks laittomien huumausaineiden kasvatus ja myynti. Pitäis varmaan mennä oikeisiin töihin. Alkaa vääntää kaheksantuntista päivää ja illalla avata telkkari ja kattoa ku keskiluokkaset

ihmiset puhuu niiden rakkaushuolista. Vitut oikeesti. Mitä vaihtoehtoja meillä on? Sitten ku tää tarina päättyy, mitä me sitten tehdään? Kenestä sitten kerrotaan tarinoita? Kuka niitä elää? Mä en tiedä kuinka pitkään mä enää jaksan tätä. Jotenki luulis että vois olla helpompiakin tapoja ymmärtää jotain tärkeätä elämästä ku tunkea naamansa paskaan ja tehdä aiheesta surullisia lauluja.

KIM

Kuuletsä?

RAMI

Mitä?

KIM

Ihan ku jotain musiikkia.

Rami ja hänen kotinsa katoavat. Metron ääni voimistuu, huuraa korvia.

22.

Kim ja Anette istuvat penkillä metrolaiturilla. Katsovat yhdessä raiteita, kiskojen tyhjyyttä.

KIM

Anteeks. Mä en tiedä mikä muhun meni.

ANETTE

Shh.

Kuuluu lähestyvän metron ääni. Anette nousee. Kim seuraa häntä laiturin reunalle.

KIM

Älä tee sitä.

Anette ei katso Kimiä.

KIM

Muistaks sä kun me nähtiin ensimmäistä kertaa?

ANETTE

Muistan.

KIM

Ihan ku se hetki ei olis koskaan päättyny.

Metron valot tulevat näkyviin. Ilmavirta voimistuu. Anette liikahtaa. Kim ottaa häntä kädestä.

KIM

Hei.

ANETTE

Joo?

Kim päästää irti hänen kädestään. Metrovaunut suhahtelevat heidän ohitse.

KIM

Ei. Ei mitään sittenkään. Mä taisin erehtyä henkilöstä.

Anette astuu metrovaunuun. Ovet sulkeutuvat. Metro lähtee liikkeelle. Kim katsoo kättään, jolla on koskettanut Anettea. Puristaa sen nyrkkiin ja avaa sen. Seisoo yksin tyhjällä laiturilla.

23.

Kim istuu penkillä metrolaiturilla. Vieressä musta selkäreppu. Kim avaa päiväkirjan ja kirjoittaa. Sulkee päiväkirjan. Nousee, ottaa repun ja jättää päiväkirjan penkille. Kuuluu lähestyvän metron ääni.

KIMIN ÄÄNI

Tää päiväkirja kertoo meistä. Siitä että me rakastettiin. Se kertoo meidän elämästä, siitä mitä me rakastettiin. Että me rakastettiin. Ainakin mä luulisin niin. Mutta nyt kun mä muistelen sitä, tuntuu ihan niinku se olis tapahtunu jollekulle ihan toiselle ihmiselle.

Metro pysähtyy Kimin eteen. Hän kävelee sisään avautuvista ovista.

KIMIN ÄÄNI

Kaikki on alkanu vuotaa. Tulevaisuus, menneisyyteen, ja menneisyys, tulevaisuuteen. Pian ei oo enää eroja sen välillä mitä on sanonu tai tehny ja minkä on jättäny sanomatta, mistä on nähny vaan meemejä joskus pilvessä.

Ovet sulkeutuvat.

KIMIN ÄÄNI

Ainoa mitä mä toivon, on että –

Metro räjähtää ilmaan. Lasinsirpaleita, vääntynyttä lasia, ihmisraajoja –

Kuva kelautuu taaksepäin. Kim istuu metron penkille.

KUULUTTAJAN ÄÄNI

Tämä juna menee kääntöraiteelle. Pyydämme matkustajia poistumaan junasta.

Vaunu lähtee liikkeelle. Kim katsoo ulos ikkunasta tyhjää laituria, heijastustaan metron ikkunassa. Metro syöksyy pimeyteen.

24.

Metrolaiturilla päiväkirjan sivut kääntyilevät ilmavirrassa. Kuuluu kuin tuulen soittamaa musiikkia, joka alkaa hiljalleen vaimeta.

Pitkä hiljaisuus, pimeys.

Metroasema katoaa.