

**TAIDE-
YLIOPISTO**

✕ TEATTERIKORKEAKOULU

2022

OPINNÄYTETYÖ

TARINANKERTOMISEN AKTI

DAVID SANDQVIST



OHJAUKSEN KOULUTUSOHJELMA

**TAIDE-
YLIOPISTO**

✕ TEATTERIKORKEAKOULU

2022

OPINNÄYTETYÖ

Kansilehden kuva © Roosa Oksaharju
Kuvassa Gaspare Fransson, Ellen Edlund,
Mikael Andersson, Oksana Lommi ja Folke Narin.

Produktio *Bakom verkligheten*

Ohjaus David Sandqvist

TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 14.4.2022

TEKIJÄ David Sandqvist		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Ohjauksen Koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Tarinankertomisen akti		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 95 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Mee-ning (Pöö-pös), työryhmä: Asko Halonen, David Sandqvist, Otto Rokka, Saana Rautavaara, Tony Sikström ja Tuomas Honkanen, Teatterikorkeakoulu, Teatterisali, Helsinki. Ensi-ilta 24.3.2022. Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input 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>Tässä opinnäytteen kirjallisessa osiossa minä tutkin tarinankertomisen aktia. Lähtökohtani tarinankertomisen tutkimiselle on henkilökohtainen huomio, että useat ohjauksen opiskelijat eivät ole kiinnostuneita luomaan fiktiivisiä tarinoita. Opinnäytetyössä pohdin, minkä takia itse kerron fiktiivisiä tarinoita ja mikä on mielestäni fiktiivisten tarinoiden tehtävä yhteiskunnassa.</p> <p>Tämän työn tärkeimmät lähdemateriaalit ovat Koneen säätiön rahoittama hanke <i>Kertomuksen vaarat</i> (2017–2020), Karen Armstrongin <i>Myyttien lyhyt historia</i> (2005), Elisa Aaltola ja Sami Keton <i>Empatia: Myötäelämisen tiede</i> (2018), Aristoteleen <i>Runousoppi</i> (Heinonen et al. 2012), Jean-Paul Sartren <i>Mitä kirjallisuus on?</i> (1976) sekä Jacques Lacanin teorit ja Slavoj Žižekin tulkinnat hänen teorioistaan muun muassa kirjassa <i>How to read Lacan</i> (2006). Tämän lisäksi olen tätä työtä varten haastatellut neljää aktiivista suomalaista teatterintekijää. Haastateltavia ovat Anni Klein, Juha Jokela, Leea Klemola sekä Tuomas Timonen.</p> <p>Aloitin työn selvittämällä, mikä tekee tarinasta fiktiota. Fiktiota määritellään mm. niin, ettei kerrottu ole totta tai ettei kerrotun todenmukaisuudella ole merkitystä. Mielestäni fiktion on toimittava metaforana jollekin tarkalle havainnolle elämästä. Käyn läpi miten tarkkoja havaintoja voi tehdä, sekä miten itse olen käyttänyt tarkkoja havaintoja tarinankerronnan lähtökohtana. Tämän jälkeen selvitän, mitä määritelmiä sanalle 'tarina' on olemassa ja millä tavalla sanat 'tarina', 'kertomus' ja 'juoni' eroavat toisistaan.</p> <p>Neljännessä luvussa pohdin, miten tarinoita kerrotaan ja mitkä ovat tarinoiden funktiot. Tarinat toimivat muun muassa informaation jakajina sekä luovat tapahtumien välille syy-seuraussuhteita. Tarina on ihmiselle luontainen tapa hahmottaa kokonaisuuksia ja prosesseja. Esitän, että ihmiset luovat tarinoita jopa silloin, kun kukaan ei niitä kerro. Tarina on väline, joka on levinnyt "perinteisen tarinankerronnan" ulkopuolelle muun muassa markkinointiin ja journalismiin. Neljännessä luvussa käyn myös läpi, millä tavalla tarinoita käytetään kapitalistisiin päämääriin ja miten välineellinen tarina eroaa fiktiotarinnasta.</p> <p>Viidennessä luvussa keskityn väitteeseen, että tarinat muistuttavat todellisuutta, ja pyrin haastamaan tämän väitteen. Käyttämällä muun muassa ranskalaisen psykoanalyytikon Jacques Lacanin teorioita pyrin osoittamaan, ettei mitään universaalia todellisuutta ole olemassa. Tämän lisäksi argumentoin, että muotona tarina muistuttaa elämän muistelemista eikä elämän elämistä.</p> <p>Kuudennessä luvussa kuvailen, miten tarinat luovat merkityksellisyyden kokemusta. Luvun pääasiallinen lähdemateriaali on tietokirjailija Karen Armstrongin teos <i>Myyttien lyhyt historia</i> (2005). Teoksessa Armstrong kuvaillee, että nykyihmiseltä puuttuu elinkelminen mytologia. Luvussa tutkin, missä määrin fiktiotarinat voivat korvata menetetyn mytologian ja voiko tarinankertoja luoda samankaltaisia siirtymäriittejä, kuten mytologia aikoinaan.</p> <p>Seitsemännessä luvussa tutustun väitteeseen, että tarinat lisäävät ihmisten empatiakykyä. Haastan tämän väitteen osoittamalla, ettei empatian ole osoitettu johtavan käyttäytymismallien muuttumiseen tai uusien käyttäytymismallien syntyymiseen. Sen lisäksi selvitän, mitä eri empatiamuotoja on olemassa ja miten niitä voi käyttää tarinankertojana hyväkseen. Seitsemännän kappaleen pääasiallinen lähdemateriaali on Elisa Aaltola ja Sami Keton teos <i>Empatia: Myötäelämisen tiede</i> (2018).</p> <p>Opinnäytetyö pyrkii huomioillaan ja johtopäätöksillään osallistumaan ajankohtaiseen keskusteluun tarinoista ja fiktiosta nykyaikaisen kontekstissa.</p>			
ASIASANAT Tarinat, kertomukset, tarinankerronta, narratiivisuus, fiktio, fiktiotarinat, teatteriohjaus, filosofia, todellisuus, mytologia, empatia			

SISÄLLYSLUETTELO

1.	JOHDANTO	4
2.	MITÄ ON FIKTIO?	9
	<i>TEOSESIMERKKI: VYÖHKYKE</i>	10
2.1.	<i>TARKKA HAVAINTO METAFORAN LÄHTÖKOHTANA</i>	10
2.2.	<i>FIKTION LUKUTAIDON HEIKKENEMINEN</i>	11
2.3.	<i>FIKTIOTAITEEN TARINANKERTOJA AMMATTINA</i>	13

3.	MIKÄ IHMEEN TARINA?	15
3.1.	<i>TARINOITA KAIKKIALLA</i>	15
3.2.	<i>TARINAN MÄÄRITELMÄ</i>	16

4.	MITEN TARINOITA KERROTAAN?	18
4.1.	<i>TARINA MUUTTUU KERTOMUKSEKSI</i>	18
4.2.	<i>MISSÄ TARINA SYNTYY?</i>	19
	<i>TEOSESIMERKKI: BAKOM VERKLIGHETEN</i>	22
4.3.	<i>SULKEUTUNEEN FIKTION RIKKOMINEN</i>	24
4.4.	<i>TARINA INFORMAATION JAKAJANA</i>	25
	<i>TEOSESIMERKKI: DET SVARTA FÅRET</i>	26
4.5.	<i>FIKTIOTAITEEN- VS. VÄLINEELLISEN TARINAN TARINANKERTOJA</i>	28
4.6.	<i>YLEISÖLLE VAI ITSELLE?</i>	31
4.7.	<i>JOHTOPÄÄTÖS: MITEN TARINOITA KERROTAAN?</i>	32

5.	MIKSI TARINOITA KERROTAAN: TODELLISUUS	33
5.1.	<i>MUISTUTTAAKO TARINA ELÄMÄÄ?</i>	33
5.2.	<i>TARINA ASIAYHTEYKSIEN LUOJANA</i>	36
5.3.	<i>ONKO TODELLISUUTTA OLEMASSA?</i>	38
5.4.	<i>TARINA INDENTITEETIN LUOJANA</i>	39
5.5.	<i>LUOKO TODELLISUUS TARINOITA VAI TARINAT TODELLISUUTTA?</i>	42
5.6.	<i>ONKO OLEMASSA UNIVERSAALEJA SYMBOLEJA?</i>	43
5.7.	<i>TARINA JA TOTUUS</i>	46
5.8.	<i>TARINA KOKEMUKSELLISEN TOTUUDEN JAKAJANA</i>	47
5.9.	<i>KIELI TODELLISUUDEN VÄLITTÄJÄNÄ</i>	51
5.10.	<i>VOIKO SANOJEN MERKITYKSISTÄ PÄÄSTÄ EROON?</i>	56
5.11.	<i>TARINA JA TODELLISUUS: YHTEENVETO</i>	57
	<i>TEOSESIMERKKI: MEE-NING (PÖÖ-PÖS)</i>	58

6.	MIKSI TARINOITA KERROTAAN: MERKITYKSELLISYYS	60
6.1.	<i>MYTHOS JA LOGOS</i>	62

6.2.	<i>KUOLEMA</i>	64
6.3.	<i>TARINA JA MERKITYS: YHTEENVETO</i>	68
<hr/>		
7.	<i>MIKSI TARINOITA KERROTAAN: EMPATIA</i>	70
7.1.	<i>MITÄ ON EMPATIA?</i>	72
7.2.	<i>TARINAN SYNNYTTÄMÄ EMPATIA</i>	75
7.3.	<i>AIHEUTTAAKO TARINOIDEN SYNNYTTÄMÄ EMPATIA MUUTOSTA?</i>	77
7.4.	<i>TARINAN AIHEUTTAMA REFLEKTIIVINEN EMPATIA</i>	81
7.5.	<i>TARINA JA EMPATIA: YHTEENVETO</i>	82
<hr/>		
8.	<i>LOPUKSI: MIKÄ ON TARINANKERTOMISEN AKTI?</i>	84
	<i>LÄHTEET</i>	87

1. JOHDANTO

Opintovuosinani Ohjauksen koulutusohjelmassa (2017–2022) olen huomannut, että useat ohjauksen opiskelijat eivät ole kiinnostuneita fiktiivisten maailmojen luomisesta, draamasta ja niin sanotusta “perinteisestä” tarinankerronnasta. “Perinteisellä” tarinankerronnalla viitataan muun muassa kaunokirjallisuuteen, fiktioelokuvaan, draamateatteriin, iltasatuihin, myytteihin ja illallispöydässä kerrottuihin tarinoihin.

Olen jo jonkin aikaa määritellyt itseni tarinankertojaksi. Teatterikorkeakoulu on kouluttanut minut tarinankerronnan ammattilaiseksi. Minulle on myös aina ollut luontaista kertoa juuri fiktiotarinoita. Kirjoittaessani ja ohjatesani teatteriesityksiä olen kyseenalaistamatta luonut fiktiivisiä maailmoja, joissa fiktiiviset henkilöt puhuvat fiktiivisistä asioista. Olen toiminut totutun mallin mukaan: näkeehän teatterissa enimmäkseen esityksiä, joilla on tavalla tai toisella fiktiiviset raamit. Jo teatterin perusajatus, jossa materiaalia harjoitellaan ja toistetaan illasta toiseen samanlaisena, tekee koko toiminnasta teennäistä. Teatterissa esitetään ja leikitään. Esittämällä keksittyjä ongelmia käsitellään oikeita ongelmia.

Minun kantani on aina ollut, että vaikka fiktio ei ole “totta”, se on hyvä keino käsitellä todellisia ongelmia. Fiktio avulla pääsee turvallisessa ja hallitussa ympäristössä lähelle vaikeita kysymyksiä ja tilanteita, jotka oikeassa elämässä tulee yllättäen ja varoittamatta vastaan. Katsoessa *Hamletia* voi käsitellä omaa kuolemanpelkoa ja pohtia elämän merkitystä: “That makes calamity of so long life” (*Hamlet* III/1). Katsoessa *Romeo ja Juliaa* voi käsitellä rakkauden tuskaa ja ihanuutta: ”Why, then, O brawling love! O loving hate!” (*Romeo ja Julia* I/1). Fiktio luo tilan katsojan ja teoksen välille, johon katsoja voi tuoda omat ajatuksensa, tunteensa ja muistonsa. Tilan, jossa katsoja voi käsitellä menneitä ja valmistautua tulevaan.

Tässä opinnäytetyössä tutkin tarinankertomisen aktia. Selvitän tarinan eri määritelmiä ja millä tavalla tarina eroaa kertomuksesta ja juonesta. Tutkin, minkälainen prosessi tarinan kertominen on ja minkä takia ihmiset kertovat tarinoita. Pohdin, missä määrin tarinat muistuttavat todellisuutta ja missä määrin tarinat luovat todellisuutta. Tutkin

myös millä tavalla tarina vaikuttaa vastaanottajaansa ja mitä hyötyjä ja haittoja tarinoiden kertomisella on.

Pyrkimykseni on opinnäytteellä osallistua ajankohtaiseen keskusteluun tarinoiden ja fiktion käyttämisestä nykyaikaisen kontekstissa. Tarinankerronta ja fiktio ovat osa teatterintekijän ammattia. Tässä työssä pyrin kysymään itseltäni teatterintekijänä: miksi kerron tarinoita? Miksi tarinoita ylipäättään kerrotaan? Miksi tarinat ovat ihmisille tärkeitä?

Tämä opinnäyte on samanaikaisesti sekä esseemäinen että akateeminen. Se nojautuu vahvasti akateemisiin lähteisiin, mutta on muodoltaan keskustelevalta ja pohdiskelulta. Prismalla opinnäyte seuraa ajatuksenkulkuani aiheesta toiseen suhteellisen vapaasti käsitellen niitä asioita, jotka mielestäni valitsemastani aiheesta ovat suhteessa omaan praktiikkaani kiinnostavia. Opinnäyte on keskustelunavaus lukijan kanssa, jota lukiessa voi peilata omia mielipiteitään asettamiini kysymyksiin.

Lähtökohtani tutkimustyölle oli fiktion hyödyn todistaminen. Halusin osoittaa, että fiktiolla on tutkittua vaikutusta yhteiskuntaan ja sen ihmisiin. Ja että luomalla fiktiota voi vaikuttaa asioihin. Halusin myös ymmärtää opiskelukavereitani, jotka eivät olleet kiinnostuneita fiktion luomisesta. Lehtorini Riko Saatsi oli opinnäyteseminaarissa (7.9.–10.9.2021) sitä mieltä, että oppilaiden haluttomuus luoda fiktiota oli osa laajempaa ilmiötä, jota hän kutsui fiktion kriisiksi. Opinnäytetyöni alkuperäinen otsikko olikin: *Fiktion kriisi nykyteatterissa*.

Tutkiakseni ”fiktion kriisiä” tutustuin Koneen Säätiön rahoittamaan hankkeeseen *Kertomuksen vaarat (2017–2020)*, joka käsittelee tarinamuodon yleistymistä yhteiskunnassa ”perinteisen” tarinankerronnan ulkopuolelle. Hankkeessa Tampereen yliopiston dosentti Maria Mäkelä ja hankkeen muut tutkijat selvittävät, millä tavalla tarinoita käytetään muun muassa markkinoinnissa, journalismissa ja politiikassa. Hanke nosti näkökulmia tarinoiden yhteiskunnallisista vaaroista, joiden kautta opin suhtautumaan tarinoihin kriittisesti.

Tutustuin tarinankerronnan perusteeksiin, kuten Aristoteleen *Runousoppiin*, Joseph Cambellin *Sankarin tuhannet kasvot* ja Karen Armstrongin *Myyttien lyhyt historia* saadakseni taustatietoa tarinankerronnan ja fiktion historiasta. Selvitin fiktion asiantuntijoiden kuten James Woodin, Nic M. Weststraten ja Christine Henneburyn argumentteja fiktion ja tarinoiden hyödystä ja huomasin, että sain niistä vastareaktioita kiitos vastasyntyneen tarinakriittisyyteni. Tutustuin myös kotimaisten teatterintekijöiden ja -tutkijoiden kuvauksiin tarinoiden merkityksestä. Näitä olivat muun muassa ohjaaja ja Ohjauksen koulutusohjelman professori Saana Lavaste, ohjaaja ja kirjailija Juha Hurme sekä teatteritutkija ja lavastaja Laura Gröndahl.

Mitä enemmän tarinoiden puolesta puhuvia argumentteja luin, sitä enemmän aloin vastustamaan tarinoita. Alkuperäinen lähtökohtani todistaa fiktion hyöty tuntuu banaalilta. Tajusin, etten itse asiassa tiennyt, minkä takia itse kerron tarinoita ja luon fiktiivisiä maailmoja. Tämän takia muutin näkökulmaa ja aloin tutkimaan tarinankerrontaa tapahtumana.

Tutkimustyön aikana huomasin, että useat lähteet käsittelivät tarinoita kaunokirjallisuuden näkökulmasta. Yritin löytää tutkimusmateriaalia, joka liittäisi tutkimuskysymykseni suomalaiseen teatterikaanoniin. Materiaalia, joka tuntui tämän työn kannalta oleelliselta, oli kuitenkin vaikea löytää. Halusin liittää tutkimukseni keskusteluun teatterin tekemisestä ja suhteuttaa tutkimukseni juuri suomalaiseen teatterikaanoniin. Tämän takia päätin tehdä neljä kattavaa haastattelua neljän aktiivisen suomalaisen teatterintekijän kanssa. Pysin valitsemaan tekijöitä, jotka ovat aktiivisia tällä hetkellä ja jotka poikkeavat toisistaan niin mielipiteillään, kun esityksillään. Haastateltaviksi valikoitui Tuomas Timonen, Leea Klemola, Juha Jokela ja Anni Klein. Haastattelut sitoivat muun lähdemateriaalini teatterin kontekstiin. Niiden avulla pystyin yhdistämään muilta taiteen- ja tieteenaloilta saatua tietoa teatterin tekemiseen. Haastattelut pitivät myös huolen siitä, että tutkimustulokset ovat ajankohtaisia, niiden ollessa liitettävissä tällä hetkellä teatterikentällä aktiivisten tekijöiden ajatuksiin teatterin tekemisestä.

Elisabeth Tomlinin esitysten ja totuuden välistä suhdetta tutkivan *Acts and Apparitions* -kirjan kautta tutustuin slovenialaiseen filosofiaan Slavoj Žižekiin ja edesmenneeseen

ranskalaiseen psykoanalyttikkoon Jacques Lacaniin. He toivat uusia näkökulmia totuuden ja todellisuuden käsitteeseen, jotka monimutkaistivat fiktion käsitettä ja käsittelemistä. Lacanin teoriat todellisuuden rakentumisesta syvensivät ajatuksiani subjektiivisen kokemuksen jakamisesta tarinan muodossa. Ne vähensivät myös tarinakriittisyyttäni siinä mielessä, että ne antoivat fiktion käsitteelle raikkaan tuulahduksen: jos todellisuus on aina suhteellista, kaikki fakta on jostain näkökulmasta fiktiota. Olen myös tutustunut Annukka Ruuskasen toimittamaan *Nykyteatterikirjan* kautta teatterintekijä Katariina Nummisen ajatuksiin tekstin ja todellisuuden monimutkaisesta suhteesta.

Empatiaa käsittelevää kappaletta varten tutustuin suomalaisten tutkijoiden Elisa Aaltolan ja Sami Keton kirjaan *Empatia - myötäelämisen taito*, joka toi tieteellisen näkökulman katsomisen ja myötäelämisen aktiini. Olen tutkimustyön aikana myös tehnyt tuttavuutta Jean Paul-Sartren, Mircea Eliaden, Shlomith Rimmon-Kenan sekä Antonin Artaud'n töiden kanssa ja lukenut sekä Lacania että Žižekiä. Olen tämän lisäksi lukenut useita tutkimuksia ja artikkeleita ja katsonut videoesseitä ja luentoja.

Tutkimustyöni aikana nousseet kysymykset tarinankerronnasta ja fiktiosta loi työlleni uudet raamit. En enää yrittänyt tutkia fiktion vaikutusta yhteiskuntaan ja sen ihmisiin, vaan selvittää, miksi tarinoita ylipäätään kerrotaan.

Kirjallisessa opinnäytetyössä on tapana kuvata kouluvuosina tehtyjä taiteellisia töitä. Minä olen kuitenkin aina kokenut turhauttavaksi analysoida aikaisempia töitani. Ensinnäkin se vie aikaa. Jotta lukija voisi ymmärtää taiteellisen työn ja prosessin kunnolla, pitää työ ja sen olosuhteet kontekstoida perusteellisesti. Taiteellinen prosessi on monimutkainen ideoiden, ihmisten, päähänpistojen, päämäärien ja olosuhteiden soppa. Se on polttavan ajankohtainen ja maailman tärkein hetkessä mutta banaali ja kiusallinen jo puoli vuotta myöhemmin. Osaan reflektoida ja hahmottaa mitä mistäkin prosessista opin ja millä tavalla tekisin sen seuraavalla kerralla paremmin. Tämän sanallistaminen oletetulle lukijalle tuntuu kuitenkin turhauttavalta ajan hukalta, etenkin kun teorian tutkiminen on niin uskomattoman kiinnostavaa.

Tämän takia tämä opinnäytetyö ei seuraa perinteistä dramaturgiaa, jossa johdannon kautta avautuva teoria johtaa omien taiteellisten töiden pureskeluun ja reflektioon. Tämä opinnäytetyö on luonteeltaan dekonstruktiivinen. Esittelen suosittuja väitteitä tarinankerronnasta ja asetan ne kyseenalaisiksi. Toimin eräänlaisena magneettipintana, joka tuo yhteen erilaisia ääniä kyseenalaistamaan toisiaan. Päämääräni on, että nämä toisiaan kyseenalaistavat äänet loisivat uuden tavan ajatella. Pysin siihen, että dekonstruktion jälkeiset fragmentit voisivat luoda uusia merkityksiä, joita puolestaan voisi uusien vastaväittein dekonstruoida. Tarkoituksena on rikkoa enemmän kuin rakentaa, kysyä enemmän kuin väittää. Tavoitteeni on kuitenkin vilpittömän ja tosi: yritän selvittää, mitä tarinankerronta on. Jotta taiteellinen ajatteluni ei jäisi tämän työn ulkopuolelle, sisällytän taiteelliset työt tähän tutkimustyöhön eri kysymyksiä vahvistavina ja avaavina teosesimerkkeinä. Teosesimerkkejä lisään aina silloin, kun sitä edeltävän kappaleen aihe johdonmukaisesti tuo mieleeni jonkin oman taiteellisen työni. Tämän takia teosesimerkkejä on työssä epätasaisesti ja ripotellen. Teosesimerkkien tarkoitus on osoittaa, että tässä työssä esillä olevat kysymykset ovat ajankohtaisia taiteellisessa työssäni.

2. MITÄ ON FIKTIO?

Kirjoittaessani tätä työtä käytin sanoja *tarina* ja *fiktio* aivan, miten sattuu. Välillä sekoitin ne toisiinsa ja välillä tarkoitin niillä samaa asiaa. Taiteellisen työn kontekstissa 'tarina' ja 'fiktio' kulkevat usein käsi kädessä. Ne ovat kuitenkin täysin eri asioita. Tarina on muoto ja fiktio on raami. Muodolla voi olla toisenlainen raami ja raamilla toisenlainen muoto. Toisin sanoen tarina ei aina ole fiktiota eikä fiktiota aina luoda tarinan avulla. Minun taiteelliset työni, jotka ovat muodoltaan olleet tarinoita, olen kuitenkin poikkeuksetta asettanut fiktion raamiin.

Minulle fiktio on luontainen tapa ilmaista itseäni. Kertoessani tarinaa fiktion raamissa en aseta itseäni, vaan jonkin aiheen, keskiöön. Fiktion avulla kommunikointi on huomion siirtämistä itsestäni (tarinankertojasta) tarinan sisältöön. Myös dokumentaariset tarinat käsittelevät aiheita. Niiden vastaanottaja kuitenkin peilaa tarinan tapahtumat niihin oikeisiin henkilöihin, joille nämä asiat ovat tapahtuneet. Koska vastaanottaja tietää, ettei fiktioksi määritellyn tarinan tapahtumia ole oikeasti tapahtunut kenellekään, eivät he mieti niitä fiktiivisiä ihmisiä, joille ne tapahtuvat. Sen sijaan vastaanottajat alkavat miettimään, miksi tarina ylipäätään kerrotaan.

Nykypäivänä tarinoita luetaan, kuullaan ja nähdään joka päivä. Tämän takia tarinan vastaanottaja tietää, ettei "hyvä tarina" yksinkertaisesti riitä. Tarinalla pitää olla jotain sanottavaa. Teoksessaan *Mitä kirjallisuus on?* (1976) Jean-Paul Sartre huomauttaa, että kirjailijoilta on tapana kysyä: "onko teillä jotain sanottavaa?" (Sartre, 1976, 28.) Sama pätee kaikkiin tarinankertojiin. Tarinan vastaanottaja olettaa, että tarinankertojalla on "jotain sanottavaa". Niinpä vastaanottaja alkaa selvittämään, mitä tämä "jotain" voisi olla.

Leea Klemola on sitä mieltä, ettei fiktiossa ole kyse keksimisestä, vaan "oikean metaforan löytämisestä". (Klemola, 4.11.2021, 13–14.) Tämä on mielestäni täydellinen kuvaus fiktion funktiosta, jonka varastan omaan käyttööni. Seuraava teosesimerkki havainnollistaa, miten käytän fiktion metaforista funktioista työssäni.

TEOSESIMERKKI: VYÖHKYKE

Toisena opintovuoteni (2019) ohjasin Tarkovskin Stalkeriin perustuvan esityksen Vyöhyke. Esityksen postapokalyptisessä maailmassa opas johdatti kahta henkilöä kohti vyöhykettä, joka oli viimeinen turvapaikka. Esityksen fiktiossa ajassa hypättiin selittämättä, roolihahmojen muistit alkoivat reistailla, esityksen tyylilaji muuttui jatkuvasti, näyttelijät näyttelivät välillä toistensa rooleja ja koko ajan tuli selvemmäksi, ettei joukko koskaan pääsisi perille. Sitten musikaalimeron johdattelemana oltiin yhtäkkiä Vyöhykkeellä.

Vyöhykkeessä minulle ei ollut tärkeää roolihenkilöt, heidän ajatuksensa tai kohtalonsa. Minulle tärkeää oli, mitä esitys yritti kuvata. Minulle Vyöhykkeessä oli kyse eksymisestä, joka on minun suurimpia pelkojani. Vyöhykkeen fiktion funktio oli kommunikoida subjektiivinen kokemus elämisestä. Minä halusin luoda katsojalle kokemuksen, jossa tämä eksyy esitystä katsoessaan. Tämän takia esityksen tyylilaji muuttui ja näyttelijät vaihtoivat rooleja. Halusin, että katsojalla on vaikea kontrolloida esitystä. Aina katsojan navigoidessa takaisin esityksen luo, esitys veti maton katsojan alta muuttamalla kerronnan tapaa tai fiktion olosuhteita. Fiktiolla ei ollut itseisarvoa. Se sai arvonsa ainoastaan metaforana luettuna.

2.1. TARKKA HAVAINTO METAFORAN LÄHTÖKOHTANA

Uskon vankasti tähän fiktion metaforiseen funktioon. Minusta on vaikea ottaa tosissaan fiktiotarinoita, joiden metaforaa en ymmärrä tai joiden metafora on liian yleinen ja epäkiinnostava. Metaforan käsitteeseen palaan luvussa viisi.

Fiktiotarinoissa minulle oleellisinta on *tarkan havainnon jakaminen*. Havainto saa mielellään olla yksinkertainen mutta sen on oltava tarkka, jotta se olisi jakamisen arvoinen. Tämän takia *havainnoiminen* on mielestäni tarinankertojan tärkein työkalu. Taitava havainnoija tekee tarkkoja havaintoja. Havainnot voivat koskea itseään, muita ihmisiä, maailman ilmiötä, mitä vain. *Vyöhykkeen* kohdalla havainnon kohteena oli oma pelkoni. Koska havainto oli tarkka ja minulle henkilökohtainen, mahdollistui sen monipuolinen ja kiinnostava käsitteleminen. Yleisen tai löyhän havainnon

käsitleminen jää usein lyhyeksi, koska se ei tarjoa monipuolisia näkökulmia. Jos minulla ei tarinankertojana ole tarkkaa havaintoa jaettavana, en osaa käsitellä materiaalia kiinnostavalla tavalla. Tämän takia ohjaaminen voi olla vaikeaa opiskelukontekstissa, jossa usein ei itse saa päättää, mitä materiaalia näyttämölle pitää ohjata. Tällöin joutuu harjoittelemaan suhteen luomista materiaaliin, johon alun perin ei itsellään liity tarkkaa havaintoa.

Mielestäni tarkka havainto on oleellinen osa kiinnostavaa tarinaa. Tarinankertojan tulee olla tietoinen siitä, mitä havaintoa tarina pyrkii havainnollistamaan. Havainnon ei ole pakko olla tarinankertojan itse tekemä. Tarinankertojan on kuitenkin ymmärrettävä havainto ja sen arvo.

2.2. FIKTION LUKUTAIDON HEIKKENEMINEN

"Meidän kollektiivinen kykymme vastaanottaa fiktiota ja tulkita sitä ja ajatella sitä on heikentynyt ihan mitättömälle tasolle" (Timonen, 21.10.2021, 18–19).

Fiktiivisen ja faktuaalisen tekstin välinen jako syntyni vasta 1700-luvulla valistuksen myötä. Osana tätä kehitystä syntyi muun muassa nykyajan romaani ja journalismi. (Mäkelä et al., 2020, 25.) Tämä ei tarkoita sitä, että ennen 1700-lukua kaikki tarinat olisivat tulkittu fiktioksi, tai että kaikki tarinat olisivat tulkittu faktaksi. Mielestäni ihmisellä on luontainen kyky lukea tarinoita sekä fiktiona että faktana. Ihminen ymmärtää, että vaikka tarina ei ole oikeasti tapahtunut, se voi sisältää *totuudellista arvoa*. Tarina voi välittää kokemuksellista totuutta tai kuvata esimerkin kautta totuudenmukaisesti jotakin todellista ilmiötä. Tarinat voivat välittää tietoa asioiden laidasta, vaikka ne eivät kuvaisi, miten asiat oikeasti tapahtuivat.

2020-luvun ihminen on kehittänyt pakkomielteen "totuuteen". Jokaisen tositapahtumiin perustuvan tarinan tulkitaan todella tapahtuneen. Samalla todellisuus on teennäistä ja muokattua. Sosiaalinen media, tosi-tv, julkkiskulttuuri, twitch-striimit ja jatkuvasti esillä oleminen on tehnyt todellisuudesta jatkuvaa show'ta, jolle ei näy loppua. Nykypäivän ihminen vaikuttaa menettäneen kyvyn erottaa fiktion ja faktan toisistaan ja hahmottaa, että tarina voi olla samanaikaisesti sekä "totta" että "ei totta"

Tietokirjailija Karen Armstrong sijoittaa fiktion lukutaidon heikkenemisen alkaneen 1500-luvulla, jolloin eurooppalaiset ja Amerikan uudisasukkaat alkoivat luoda uutta kulttuuria, joka omistautui tieteelle ja totuuden selvittämiseksi. Tämä tuli muuttaneeksi länsimaat lopullisesti. Armstrong vertaa uuden kulttuurin syntymistä maanviljelystaidon keksimiseen ja toteaa yhden tämän kehityksen seurauksista olevan “mytologian kuolema”. (Armstrong, 2004, 104.)

“Totuus oli supistettu siihen, mikä ’näytettiin todeksi ja voitiin näyttää todeksi’, joten se sulki uskonnon lisäksi pois taiteen tai musiikin ilmaisemat totuudet.” (Armstrong, 2004, 115). Armstrong toisin sanoen väittää, että tieteen kautta ilmaistu totuus on vain yhdenlaista totuutta monenlaisten totuuksien rinnalla. Taiteen ja musiikin ilmaisema totuus on emotionaalista ja kokemuksellista totuutta, jota ei logiikan avulla voida tavoittaa. Rationalismin aikakausi huononsi tarinoiden lukutaitoa.

Toisin kuin valistuksen aikana, maailmaa ei nykyään pyritä ymmärtämään yhden universaalien totuuden kautta. Vaikka postmodernin maailman määritelmä on kaiken tiedon ja todellisuuden suhteellisuus, ei mielestäni länsimaisella nykyihmisellä ole kykyä hahmottaa tarinoiden subjektiivisuutta. Nykyään kulutamme jalostettua “todellisuutta” autofiktion, true-crime sarjojen ja tosi-tv:n muodossa, kuten se kuvaisi yhteisesti jaettua todellisuutta. Postmoderni relativismi ei ole johtanut siihen, että mikään ei ole totta, vaan siihen, että mikä tahansa *voi* olla totta.

Tämä kehitys on vaikuttanut siihen, miten tarinoita otetaan vastaan. *Kertomuksen vaarat* -hankkeen tutkimusavustajana toimineen Ville Hämäläisen ja kirjailija Juha Itkosen mielestä fiktion lukutaidon puute on alkanut näkymään yhteiskunnassa. Esimerkkinä tästä Hämäläinen mainitsee Pajtim Statovcin, joka *Bolla* romaaniin (2019) liittyvän haastattelun yhteydessä joutui irtisanoutumaan kirjan hahmojen väkivaltaisuudesta ja ilmoittamaan, että tuomitsee väkivallan. (Mäkelä et al., 2020, 211.) Tämä kertoo siitä, että jopa kirjaa, jota ei ole luokiteltu autofiktioksi, luetaan nykyään kirjailijan persoonan ja moraalien kautta.

Fiktion määritelmä tulee teoksen raameista. Nämä raamit ovat kuitenkin nyky-yhteiskunnassa alkaneet rakoilemaan. Nykyään tarinaa ja tarinankertojaa on vaikea

irrottaa toisistaan, jonka takia tarinoita tulkitaan tarinankertojan elämän kautta. Tarinankertojana tämä voi tuntua riippakiveltä. Asialla voi kuitenkin olla hyviäkin puolia. Tarinankertoja voi käyttää hyväkseen niitä ennakkotietoja ja/tai -oletuksia, joita tarinan vastaanottajalla on. Nykymaailmassa mikään tarina ei elä tyhjiössä. Jokainen tarina on osa valtavaa intertekstuaalista hämähäkinverkkoa, johon kuuluu koko kulttuurihistorian lisäksi muun muassa popkulttuuri, tekijän tausta ja arvot sekä lukijan näkökulma tekijään ja teoksen aiheisiin.

On mielestäni naiivia pyrkiä kertomaan tarinaa irti omasta (tarinankertojan) kontekstistaan. Pyrkimys ei voi onnistua, sillä lukija liittää aina kertojan kontekstin tarinaan, haluaisi kertoja sitä tai ei. Minusta tämän intertekstuaalisen hämähäkinverkon hyväksi käyttäminen on viisasta ja kiinnostavaa. Sen sijaan, että joutuisi tarinankertojana aloittamaan yleisön kanssa tyhjältä pöydältä, voi lähteä niistä yhteisistä referensseistä, joihin tarina tietoisesti viittaa. Täten voi päästä aiheen käsittelyssä pidemmälle, koska yleisöllä on jo valmiiksi jonkinlainen käsitys ja mielipide siitä kaanonista, johon tarina asettuu.

2.3. FIKTIOTAITEEN TARINANKERTOJA AMMATTINA

Cambridge Dictionaryn kuvaus sanalle *fiction*:

“A false report or statement that you pretend is true”.

Kaksi avainsana: *false* ja *pretend*. Näihin kahteen sanoihin fiktiotarinkerronta kiteytyy. Kerron tarinaa, joka ei ole totta ja teeskentelen sen olevan totta. *Kertomuksen vaarat* -hanke antaa fiktiolle löyhemmän määritelmän, jonka mukaan fiktion määrittää se, että “esitetyn todenviittaavuudella ei ole väliä” (Mäkelä et al., 2020, 126). Tämän määritelmän mukaan tarinan raami luo fiktion. Niin kauan, kun väitän jonkin olevan fiktiota, se on fiktiota. Fiktiotarinan kertojana minä kerron tarinaa, ja väitän ettei se ole totta mutta kuitenkin teeskentelen sen olevan totta. Vielä monimutkaisemmaksi määritelmä menee, mikäli kertomani tarina itse asiassa on totta, vaikka väitän sen olevan fiktiota. Siinä tapauksessa minä kerron tarinaa, joka on totta, väitän että se ei ole totta ja sitten teeskentelen sen olevan totta. Tämä toimii vielä paremmin englanniksi: I’m telling a true story I claim to be false in order to frame it as fiction and then pretend it to be true.

Mitä enemmän tutkin tarinoita ja fiktiota, sitä enemmän ne alkavat riivaamaan minua. Huomaan myös, että suhteeni tarinoihin on enemmän henkilökohtainen kuin yhteiskunnallinen. Periaatteessa olen sitä mieltä, että fiktiivisten tarinoiden kautta voimme yhteiskunnallisella tasolla käsitellä vaikeita asioita. Mutta huomaan, ettei minun henkilökohtaiset motiivini kerro tarinoita olekaan lähtöisin tästä yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Motiivini ovat yksityisempiä ja itsekkäämpiä. Ne liittyvät muun muassa mielekkään tekemisen ja merkityksen etsimiseen, toimeentulon saamiseen ja kuoleman käsittelemiseen. Huomaan kysyväni itseltäni, minkä takia minä ylipäättään kerron fiktiotarinoita. Ensiksi minun on kuitenkin selvitettävä, mikä ylipäättään on tarina.

3. MIKÄ IHMEEN TARINA?

3.1. TARINOITA KAIKKIALLA

Sana “tarina” on kokenut valtavan inflaation viime vuosikymmenellä. Nykyään kaikki on tarinaa ja kaikkea kuvataan tarinana. Tarinallistamisesta on tullut niin suuryritysten kuin poliitikkojen markkinointimenetelmä. Tarinoiden avulla itselle tai omalle brändille “luodaan identiteettiä”, johon kuluttaja voi samaistua. Muun muassa Haaga-Helian mainonnan ja yritysviestinnän opiskelijoiden luova toimisto Krea kirjoittaa blogissaan, että “tarinallistaminen on brändin sielu” (Krea, 2020). Mitä ikinä sekin tarkoittaa. Tunteita herättäviä yksilötarinoita käytetään mainonnassa ja journalismissa. Jopa kaupungit yrittävän luoda “omaa tarinaansa”.

Kertomuksen vaarat hankkeen mukaan me elämme tarinataloudessa, jossa tarinan markkina-arvoa ovat alkaneet hyödyntää niin yritykset mainonnassa kuin toimittajat journalismissa. Tarinan inflaatio on johtanut myös vastareaktioihin. Leea Klemola vihaa sanaa tarina (Klemola, 4.11.2021, 5–6) ja dokumenttielokuvaohjaaja Pirjo Honkasalo sanoo olevansa “allerginen” tarinalle, koska “sitä on alettu tupata joka paikkaan”. (Mäkelä et al., 2020, 225.) Elokuvaohjaaja Mika Taanila on puolestaan sitä mieltä, että on “naiivia pyrkiä tekemään elokuvaa, jossa ei ole tarinaa”. Hän toteaa, että elokuvassa on väistämättä tarina, koska sillä on ajallinen jatkumo: “jos pannaan pöydälle kaksi valokuvaa, niiden välille syntyy tarina”. (Mäkelä et al., 2020, 229.)

Juha Jokela puolestaan ajattelee, että tarina kuvaa hyvin tietynlaisia prosesseja, kuten emotionaalisia kriisejä, ja voi parhaimmillaan synnyttää “syvää merkityksen tuntua”. (Jokela, 28.10.2021, 48–49.) Elokuvaohjaaja Mina Laamon mielestä tarinallisuus nojaa rationaalisuuteen ja syy-seuraussuhteeseen ja Uuden Kinon tuottaja Sari Volanen sanoo tarinan luovan seurattavuutta. (Mäkelä et al., 2020, 225–226.) Oulun yliopiston tutkija Hanna Huhtinen taas näkee, että katsojan on helpompi omaksua asioita, jotka esitetään tarinan muodossa. (AGON, 2020.)

Mikä ihme siis on tämä tarina, jota intohimoisesti sekä vihataan että tyrkytetään kaikkialle?

3.2. TARINAN MÄÄRITELMÄ

Tieteen termipankki määrittelee kirjallisuudentutkimuksen mukaan tarinan näin:

“Suullisesti tai kirjallisesti esitetty lyhyehkö selonteko tapahtumasarjasta” (Tieteen termipankki, 6.4.2022).

Tarina on ”selonteko tapahtumasarjasta”. Tämän määritelmän mukaan tapahtumasarja voi olla minkäläinen tahansa. Se voi kuvata oikeasti tapahtuneita asioita tai keksittyjä asioita. Se voi olla uskottava tai epäuskottava. Aristoteleen mielestä tarinan juonen on rakennuttava alusta, keskikohdasta ja lopusta. Juonta hän kuvaa tapahtumien kokoonpanona. (Heinonen et al., 2012, 218 & 188.) Tieteen termipankin määritelmä ei kuitenkaan anna tarinalle tämänkaltaisia rajoitteita. Tarina on yksinkertaisesti tapahtumasarja, jonka jokainen tapahtuma voisi vaikka olla sama.

Venäläiseen formalismiin perustuva narratologia tekee eron tarinan ja juonen välillä. Narratologian mukaan tarina on itse tapahtumasarja, josta kerrotaan. Juoni puolestaan on se tapa, jolla tapahtumasarja järjestetään “kausaaliseksi ja teleologiseksi kokonaisuudeksi” (Tieteen termipankki, 6.4.2022). Kirjallisuustieteilijä Teemu Ikosen mukaan tarina on kertomuksen sisältö, kun taas kerronta on sen ilmaisu. (Ikonen, 2001.) *Kertomuksen vaarat* -hankkeen tutkijat ovat samoilla linjoilla Ikosen kanssa. Heidän mukaansa tarina on tapahtumasarja ja *kertomus* on kuvaus tapahtumasarjasta. (Mäkelä et al., 2020, 57.) Kertomus toisin sanoen vaatii toteutuakseen esityksen. Tämä määritelmä eroaa Tieteen termipankin tarinan määritelmästä, sillä sen mukaan tarina itsessään sisältää selonteon. Selonteko tapahtumasarjasta sisältää kertojan, *selontekijän*.

Tarinan yleisin määritelmä on, että tarina on tapahtumasarja. Kertomus puolestaan on tarinan ilmaistu muoto, kuvaus tapahtumasarjasta. Juonessa taas on kyse tapahtumasarjan järjestämisestä, toisin sanoen dramaturgiasta.

Tarina = tapahtumasarja

Kertomus = kuvaus tapahtumasarjasta

Juoni = tapahtumasarjan kausaaliseksi ja teleologiseksi järjestetty kokonaisuus

Tässä työssä käytän poikkeuksetta sanaa “tarina” enkä ollenkaan sanaa “kertomus”. Sana “tarina” viittaa sekä tapahtumasarjaan, joka ei ole kerrottu, että tapahtumasarjaan, joka on kerrottu tai paraikaa kerrotaan. Tämän teen siitä syystä, että sanaa “tarina” (englanniksi *story*) käytetään tavallisemmin käyttämässäni lähdemateriaalissa. Eniten puhun kuitenkin tarinankerronnasta, jolla tarkoitan tarinan kertomisen aktia. Toisin sanoen *kertomuksen* luomista.

4. MITEN TARINOITA KERROTAAN?

4.1. TARINA MUUTTUU KERTOMUKSEKSI

Tarina on tapahtumasarja. Tarina muuttuu kertomukseksi siten, että joku kertoo sen. Tarinankertomisen akti on tarinan muuttamista kertomukseksi. Tämä tarinankertomisen määritelmä on siinä mielessä johdonmukainen, että sana 'tarinankerronta' sisältää sanat 'tarina' ja 'kertomus'.

Tarina —> Kertomus = Tarinankerronta

Jos tarina on tapahtumasarja, se koostuu vääjäämättä useasta osasta: yksittäisistä tapahtumista. Yksittäinen tapahtuma ei vielä ole tarina, vasta sen ainesosa.

Kertoessani tarinaa minä jäsenän jotain, mitä aivoissani on. Se voi olla esimerkiksi muisto, ajatus tai tunne. Sitten muutan sen joko puheeksi tai tekstiksi. Se mitä minä jäsenän, mitä minun aivoissani on, on osa tapahtumasarjaa. Se on ainesosa, palanen tarinaa. Jäsentäessäni sen puheeksi tai tekstiksi se asettuu osaksi tarinan aikaisempia palasia. Yhdessä nämä palaset muuttuvat tapahtumasarjaksi, joka minun tulkinnassani muuttuu kertomukseksi, *kuvauksesi* tapahtumasarjasta. Toimiessani tarinankertojana kuvailen tapahtumasarjaa. Tässä määritelmässä minua riivaa se, että tapahtuma sisältää muutoksen. Tapahtuman perusluonne on se, että se tapahtuu.

(ei ole tapahtunut) —> (on tapahtunut)

—> = tapahtuma

Määritelmä rajoittaa tarinaa muotona. Maailmassa mikään ei ole staattista ja pysyvää, mutta ainakin retorisesti tietyt asiat ovat staattisia eikä siksi ole määritelmällisesti tapahtumia. *Kertomuksen vaarat* -hanke tukee tätä ajatusta toteamalla, että "kertomuksen ydinsisältö on muutos" (Mäkelä et al., 2020, 56). Leea Klemola kokee, etteivät hänen esityksiensä roolihenkilöt noudata tarinan logiikkaa koska he eivät muutu. (Klemola, 4.11.2021, 17–18.) Hän toisin sanoen kokee, että juuri muutoksen

puute johtaa siihen, etteivät hänen roolihenkilönsä ole tarinallisia. Muutos on tarinan määrittävä tekijä. Tämä ei siis ole tarina: kissa koira kaniini roska paperi kävely tuoli.

On toisaalta kiehtovaa, kuinka nopeasti aivoni alkoivat luomaan tarinaa. Alkuperäinen lauseeni oli: “kissa koira kaniini roska paperi kävely tuoli perse naula”. Tajusin kuitenkin, että sanat ’kävely’, ’tuoli’, ’perse’ ja ’naula’ alkoivat kertomaan tarinaa. Lause, jonka piti olla täyttä hölynpölyä, muuttui huomaamattani tarinaksi, tapahtumasarjaksi, jossa on muutosta. Tämä huomio on työn kannalta oleellinen, sillä yksi tarinaa puoltava väite on se, että tarina on ihmiselle luonnollinen tapa järjestää asioita ja että ihminen luo tarinaa jopa silloin, kuin sitä ei kukaan kerro.

4.2. MISSÄ TARINA SYNTYY?

Alitajuntani, jolle olin antanut selkeän tehtävän kirjoittaa toisiinsa liittymättömiä sanoja vuoron perään, alkoi itsestään liittämään sanoja toisiinsa ja rakentamaan niiden välille jatkumoa. Tätä jatkumoa minun aivoni alkoivat tulkitsemaan tapahtumasarjana. Kysymys kuuluu, kumpi tapahtui ensin: alitajuisesti toisiinsa liittyvien sanojen kirjoittaminen vai toisiinsa liittymättömien sanojen tulkitseminen tapahtumasarjana? Joko minun aivoni ovat niin kiintyneet syy-seuraussuhteisiin, että on vaikeampi luoda hölynpölyä kuin tarinaa. Tai sitten minun aivoni ovat niin erikoistuneita etsimään syy-seuraussuhteita, että teen sitä jopa hölynpölystä.

Uskon kyseessä olevan sekoitus molempia. Jos miettii lausetta tarkemmin, ei siinä ole yhtäkään sanaa, joka ei liittyisi johonkin toiseen sanaan. Lause alkaa kolmella eläimellä: kissa, koira ja kaniini. Kissa ja koira ovat arkikielessä yleisiä eläimiä, joita seuraa minun lapsuuteni lemmikki, kaniini. Näiden sanojen jälkeen tulee sanat ’roska’ ja ’paperi’, jotka selvästi ovat sisarsieluja. Paperi voi olla roskaa, roskakorissa voi olla paperia jne. Kolme viimeistä sanaa (jotka itse kuvasin “tarinan” syntymisenä) ovat kävely, tuoli, perse ja naula. Myös nämä neljä sanaa liittyvät toisiinsa: käveleminen ja istuminen ovat sukua. Tuolilla istutaan perseellään. Naulalle istuminen on jonkinlainen sarjakuvakohtalo.

Tajunnanvirta keksi lähes poikkeuksetta seuraavan sanan suhteessa aikaisempaan. Mielikuvan tarinasta synnytti itse asiassa lauseen ainoa toimintaa kuvaava sana: kävely. Kävely kuvaa muutosta (jonnekin kävelemistä), joka satoi sitä seuranneet sanat jatkumoon. "Kävely, tuoli, perse, naula" on tarina henkilöstä, joka kävelee tuolille ja istuu naulalle. Toiminta synnytti muutoksen. Muutos synnytti tarinan.

Voin siis todeta, että tarinan peruspilarina toimii muutos. Sen lisäksi voin todeta, että aivoni havaitsi syy-seuraussuhteita jopa tilanteessa, jossa yritin niitä tietoisesti välttää.

Anni Klein on tutkinut tätä ilmiötä opettaessaan Teatterikorkeakoulussa. Hän on kehittänyt näyttelijäntyön lehtori Tom Rejströmin kanssa harjoitteita, joissa tutkitaan, *missä* fiktio tapahtuu. Eräässä harjoitteessa kolme näyttelijää suorittaa yksinkertaista tehtävää: he tulevat yksitellen näyttämölle ja poistuvat sieltä yksitellen. Tämän jälkeen yleisöltä kysytään, mitä näyttämöllä tapahtui. Klein kertoo, että vaikka näyttelijät eivät yritä esittää mitään fiktiivistä tilannetta, katsojilla on aina tulkintoja siitä, keitä he näyttelivät, missä he olivat ja mitkä heidän suhteensa olivat.

"Yritän kysyä, että missä se fiktio syntyy. Syntyykö se siinä, mitä ne esiintyjät tekevät näyttämöllä vai syntyykö se katsomossa." (Klein, 26.11.2021, 14–15.)

Meille ihmisille fiktion ja tarinoiden luominen on luontaista toimintaa, jota teemme jopa huomaamatta. Itse uskon katsojien tekevän vastaavia tulkintoja, koska ihmisäivot ovat erikoistuneita sosiaalisten tilanteiden hahmottamiseen. Kiinnostavaa on kuitenkin, että vaikka katsojat tietävät, ettei kyseessä ole "oikea" sosiaalinen tilanne, äivot tekevät samoja havaintoja ja tulkintoja. Se mikä tekee tästä havaintojen ja tulkintojen tekemisestä tarinan luomista, eikä todellisuuden seuraamista on, että se tapahtuu fiktion raameissa. Katsojat käyttävät aivojen sosiaalisia taitoja hyväkseen ja luovat itselleen viihdettä tarinan muodossa.

Se mikä tekee teatterista niin erityisen taiteenlajin, on sosiaalisten havaintojen monitasoisuus. Katsoessaan teatteriesitystä ihminen tekee samaan aikaan havaintoja näyttelijöiden välillä tapahtuvasta todellisesta sosiaalisesta tilanteesta ja fiktiivisessä raamissa tapahtuvasta sosiaalisesta tilanteesta. Mielestäni taitava teatterintekijä osaa

navigoida näiden kahden tason välillä ja alleviivata ja nostaa tapahtumia molemmilta tasoilta.

Tästä ilmiöstä Laura Gröndahl kirjoittaa tutkimuksessaan ”Teatterintekijät dokumentaristeina: miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?” (2016). Gröndahl kuvaa roolihenkilöä hybridinä, ”jossa katsoja havaitsee yhtä aikaa fyysisen ihmisen ja kuvitellun roolihenkilön”. (Gröndahl, 2016, 191–192.) Tämä on mielestäni oleellinen huomio teatterin ominaislaadusta. Kaunokirjallisuudessa fiktiivinen henkilö syntyy lukijan mielikuvituksessa ja on siksi yksityinen ja saman laatuinen kuin lukijan ajatukset. Luettua kirjaa ei voi jakaa toisen ihmisen kanssa, vaikka tämä lukisi saman kirjan. Kaunokirjallisuus on mielestäni fiktiotarinan ylivalentias juuri siksi, ettei mikään (esimerkiksi näyttelijä tai lavastus) asetu fiktion ja vastaanottajan väliin. Tarinan luoma fiktio syntyy itse vastaanottajassa.

Teatterissa kerrottu fiktiotarina on hyvin erilainen. Teatterissa ne keinot, joilla tarinaa kerrotaan ja fiktiota luodaan, on jatkuvasti läsnä ja esillä. Teatterissa leikki on jatkuvasti näkyvissä. Siitä muistuttaa muun muassa viitteellinen tapahtumapaikkojen representointi, kaksoisroolitukset ja muut katsojat. Etenkin nykypäivänä, kun elokuva- ja peliteollisuus pystyy tuottamaan äärimmäisen immersiiivisiä todellisuutta muistuttavia kokemuksia, teatterin leikkimielisyys on entistä näkyvämpi. On huomion arvoista, että sekä Tuomas Timonen että Anni Klein toteavat, että heidän on vaikea ottaa vastaan teatterin fiktiota, mutta ei elokuvien tai sarjojen fiktiota. Koska teatterin teennäisyys on katsojalle niin ilmeinen, hän seuraa teatterissa aina (vähintäänkin) kahta tasoa samanaikaisesti. Toisin sanoen fiktion tasoa ja reaalitilanteen tasoa.

Myös Klein puhuu kahden tason läsnäolosta teatterissa. Hän kertoo, että hänellä on teatterissa vaikea suhtautua fiktion, joka esittää, kun sitä ei olisi olemassa. Hän paikantaa vaikeuden juuri siihen, että teatterissa todellinen ja fiktiivinen taso ovat molemmat jatkuvasti näkyvillä. ”Näyttämöllä on koko ajan myös se reaalitilanne, se tässä ja nyt hetki, se yleisön ja esiintyjien jakama aika ja tila. Kun siihen rakennetaan pelkkä fiktio ja teeskennellään että sitä tässä ja nyt hetkeä ei olisi, niin se tuntuu aina musta tosi oudolta.” (Klein, 26.11.2021, 1–2.)

Nykyään Kleinia kiinnostaa teatterissa niin sanottu "kevyt fiktio", jossa "molemmat tasot saavat olla näkyvissä". (Klein, 26.11.2021, 4–5.) Hän kuvailee sitä osittain brechtiläiseksi esittämistavaksi, jossa esitystilannetta ei häivytetä. Klein kertoo, että pitää fiktion luomisen keinoja mahdollisimman näkyvillä, sillä ei halua häivyttää fiktion olemassaoloa. Esimerkkeinä hän nostaa esityksensä *Wunderkinder* ja *Toinen luonto*, joissa esiintyjillä oli maskit ja repliikit tulivat äänitettyinä kaiuttimista. Tämänkaltainen brechtiläinen vieraannuttaminen etäännyttää katsojan fiktion maailmasta ja pitää näkyvillä niitä keinoja, joilla fiktio luodaan. Voin katsojan näkökulmasta todeta, että tämä etäännyttämien tekee fiktion vastaanottamisesta (ainakin minulle) helpompaa, koska fiktio ei yritä olla aukoton ja jollain realistisella tavalla "uskottava".

Jotta teatterissa fiktio voisi vaikuttaa katsojaan, sen on jätettävä jonkinlainen tila itsensä ja katsojan väliin. Tilalla tarkoitan sitä, ettei fiktio tuputa itseään katsojalle, vaan antaa katsojan itse luoda merkityksiä ja huomata asiayhteyksiä. Teatterin katsominen ei pidä tuntua "larppaamisen" katsomiselta, jossa aikuiset ihmiset leikkivät rooliasuissa omaksi huvikseen. Fiktio ei ole jotakin, joka syntyy näyttämölle ja siirtyy katsojalle. Fiktio syntyy näyttämön ja katsojan välillä. Kuten Klein huomauttaa, fiktio syntyy katsojassa pienilläkin viitteillä. Katsoessaan näyttämölle katsoja ei voi estää fiktion syntymistä. Tämän takia minusta on voimakkaampaa antaa fiktion syntyä hienovaraisten viittausten avulla, kuin luomalla jotain näennäisesti kokonaista ja aukotonta.

Seuraava teosesimerkki havainnollistaa, että fiktio ei ainoastaan synny esityksen materiaaleista, vaan myös siitä tiedosta, joka yleisöllä on ennen esitystä.

TEOSESIMERKKI: BAKOM VERKLIGHETEN

Kolmantena opintovuotena (2020) ohjasin Svenska Teaterniin tositapahtumiin perustuvan esityksen Bakom verkligheten. Esitys perustui nuoren naisen omaelämäkertaan, joka kertoi hänen itsemurhaansa johtaneista mielenterveysongelmista. Tämä lähtökohta oli katsojien tiedossa. He tiesivät, että ihminen, josta esitys kertoi, oli kuollut. Useat ensi-iltaan osallistuneet tiesivät, että hänen äitinsä oli katsomossa. Jotkut katsojat olivat tunteneet kyseisen ihmisen.

Bakom verklighetenissä fiktion ja todellisuuden suhde oli oleellinen työkalu minulle tarinankertojana. Ohjasin esityksen tietoisena siitä, mitä informaatiota yleisöllä oli ennen esityksen näkemistä. Koska yleisö tiesi, mitä esitys käsitteli ja mihin lopputulemaan se johti, riittivät hienovaraiset viitteet luomaan esityksen maailman puitteet. Esitys ei ollut olemassa ainoastaan omana itsenään, vaan kurotti ulospäin todellisuuteen ja niihin ihmisiin, joiden elämää se kuvasi. Tämä teki materiaalin kanssa työskentelemisestä vaikeaa, koska halusin kunnioittaa kyseisiä ihmisiä. Toisaalta se mahdollisti sen, ettei minun tarinankertojana tarvinnut luoda esityksen maailmaa yksin. Pystyin luottamaan yleisön ennakkotietoihin.

Samankaltaisesta on kyse ohjatessa laajasti tunnettuja klassikoita. Esimerkiksi Hamlet on päätynyt teatterimaailmassa sellaiseen asemaan, ettei sitä enää voi ohjata itsenäisenä teoksena. Jokainen uusi versio Hamletista on olemassa suhteessa Hamletin kaanoniin. Hamlet on aina kommentoimassa aikaisempia Hamleteja. Tämä antaa esityksen tekijöille valtavasti vapautta, koska yleisöllä on niin suuri määrä ennakkotietoa esityksestä. Sen sijaan, että esityksen tekijät joutuisivat aloittamaan tyhjältä pöydältä yleisön kanssa, he voitat jatkaa siitä, mitä yleisö jo tietää. Tätä hyödynsi muun muassa Jakob Öhrman Teatteri Viiruksen esityksessä Hamlet all inclusive (2019), joka kerrottiin Fortinbraksen näkökulmasta.

Esityksen tekijänä on kuitenkin tiedettävä, kuinka paljon tietoa katsojilla on tulevan esityksen kaanonista. Esimerkiksi Sarah Kanen 4.48 Psykoosin ohjaaminen Lontooseen on aivan eri asia kuin Suomeen. Lontoossa esityksen tekijä voi olettaa, että jokainen tietää Psykoosin olevan Kanen viimeinen näytelmä, jonka jälkeen hän teki itsemurhan. Suomessa on vaikea arvioida, mitä ennakkotietoa esityksestä yleisöllä on. Tähän voi vaikuttaa esimerkiksi kirjoittamalla ennakkotietoja esityksen käsiohjelmaan tai pitämällä luento esityksen sisällöstä. Näin teki Janne Pellinen taiteellisessa opinnäytetyössään Paratiisi (2016), joka alkoi luennolla Danten Jumalaisesta näytelmästä.

Tämä ongelma ennakkotiedon vaikutuksesta katsomiskokemukseen tuli minulle Bakom verklighetenin kohdalla konkreettiseksi arvosteluiden kautta. Helsingin Sanomien kriitikko, joka oli arvostelijoista etäisin esityksen tositapahtumiin, antoi esityksestä

kriittisimmän arvostelun. HBL:n ja Svenska Yle:n helsinkiläiset kriitikot olivat aiheesta enemmän perillä ja antoivat esityksestä perusteellisemmat ja positiivisemmat arvostelut. Västra Nyland ja Åbo Underrättelser (molemmat paikallislehtiä samalta alueelta johon esityksen tositapahtumat perustuivat), antoivat todella perusteelliset ja positiiviset arvostelut. Näiden lehtien kriitikoille tositapahtumat olivat oleellinen osa esityksen sisältöä, joka teki katsomiskokemuksesta kokonaisemman.

Oleellinen kysymys on, mistä näkökulmasta pitäisi arvostella itseään teatterintekijänä. Siitä, pitikö esityksestä henkilö, joka ei tiennyt mitään esityksen taustoista. Vai siitä, pitikö esityksestä henkilö, jolle esityksen taustat olivat henkilökohtaisesti tärkeitä. Vastaus piilee ehkä siinä, mikä minun pyrkimykseni on esityksen tekijänä ollut.

4.3. SULKEUTUNEEN FIKTION RIKKOMINEN

Tuomas Timonen toteaa, että itseensä sulkeutunut fiktio pitää heti ensimmäisenä rikkoa yleisön kanssa. (Timonen, 21.10.2021, 31–32.) Tämä on kuitenkin käytännössä vaikeaa. Itseensä sulkeutuneen fiktion voi yrittää rikkoa esimerkiksi näyttelijäntyöllä. Mikäli näyttelijä on samanaikaisesti sisällä fiktiossa ja samalla kommentoi ilmeillään, painotuksillaan ja suuntauksillaan myös esitystilannetta, yleisö pysyy valppaana molemmilla tasoilla. Yleisesti puhutaan “silmän vinkkauksesta”, jonka idea on kommunikoida: “Kyllä minäkin tiedän, ettei tämä ole totta, mutta leikitään kuitenkin”.

Eri eläytymisen tasot näyttelijäntyössä on oma keskustelunsa, jota on käyty jo vuosisatoja. Muun muassa filosofi Denis Diderot kirjoitti aiheesta 1700-luvulla kirjassaan *Näyttelijän paradoksi*. Silmän vinkkaaminen on kuitenkin omanlaisensa taito, jota jokainen näyttelijä ei omaa. Minulle on henkilökohtaisesti aina ollut vaikea määrittellä katsojan asemaa esityksessä. Harjoituskaudella harvemmin puhun yleisösuhteesta, vaikka en haluakaan, että esitykseni fiktiot ovat sulkeutuneita. Minusta yleisön määrittelemineen on samalla yksinkertaista ja vaikeaa. Yleisö on yleisö. Yleisö on ne ihmiset, jotka tänään tulivat katsomaan tätä esitystä. En ehkä tiedä millä “tasolla” kysymykseen tulisi vastata?

Kysymykseen voisi vastata ainakin kolmella tasolla: fiktion tasolla, suhdetasolla ja reaalitasolla. Fiktion taso vastaa kysymykseen: mitä katsojat ovat fiktiossa? Jos esimerkiksi ohjaisin Orwellin *Eläinten vallankumouksen*, katsojat voisivat olla maatalan muut eläimet. Suhdetaso vastaa kysymykseen: mikä suhde esiintyjillä on katsojiin tai katsojilla esiintyjiin? Ovatko katsojat esimerkiksi esityksen todistajia, alisteisessa asemassa suhteessa esiintyjiin tai rakkaita esiintyjille. Reaalitaso vastaa kysymykseen: keitä katsojat oikeasti ovat? Reaalitasossa oleellista on kysymys: *miksi* katsojat ovat tulleet katsomaan esitystä? Tai ennemminkin: miksi esitys heille esitetään?

Minulla ei kuitenkaan ole ohjatessa ollut tapana määritellä katsojien asemaa. Olen selittänyt ongelman ohjaamalla esityksiä, joissa jonkinlainen “silmän vinkkaus” on ollut osa tyylilajia. Ohjaamieni esitysten fiktio on ollut avoin ja rikkinäinen, pitäen katsojat mukana teatterin monitasoisuudessa. Luulen, että tämä syntyy filosofiastani, ettei itse fiktio ole oleellinen. Oleellisia ovat ne todelliset asiat, joita fiktion avulla käsittelen. Esityksieni tärkeimmät hetket eivät ole fiktiossa tapahtuvat suuret käännteet, vaan ne hetket, jolloin jotain “oikeaa” tapahtuu. Ne hetket, jolloin fiktio alkaa kommentoimaan todellisuutta.

Fiktion voi rikkoa myös muilla keinoin, kuin näyttelijäntyön avulla. Fiktion voi rikkoa tuomalla sen esiin, kuten Klein ehdottaa. Muistuttamalla yleisöä esityksen fiktiivisyydestä. Klein kuitenkin toteaa, että nykyään on vaikeampaa tehdä yleisö tietoiseksi esitystilanteesta tavalla, joka muuttaisi katsomista. Brechtin aikana mullistavia olleet keinot ovat nykyään valtavirtaistuneet, ja niistä on tullut osa teatterin vakituksia käytäntöjä. Katsojat ovat nykyään eri tavalla tietoisia omasta katsojuudestaan, kuin vielä viisikymmentä vuotta sitten. (Klein, 26.11.2021 18–19.)

4.4. TARINA INFORMAATION JAKAJANA

Toimiessani tarinankertojana minä jäsenän osan tapahtumasarjaa kerrottuun muotoon (puheeksi tai tekstiksi) ja jaan sen jollekin toiselle. Mutta miksi? Yleisin tarinankerronnan funktio on informaation jakaminen. Ihminen kertoo tarinoita kommunikoidakseen jotain.

Kirjailija Christine Hennebury kirjoittaa tarinankerrontaa käsittelevässä artikkelissa ”Storytelling is not just entertainment. It's a fundamental part of being human” (2020), että jäsenämme sisäisiä narratiiveja ymmärtääksemme maailmaa. Ilman tarinoita emme osaisi kommunikoida kaikkia niitä yksittäisiä kokemuksia ja tapahtumia, joita aivoissamme liikkuu. Tarinat sitovat tietoa yhteen ja laittavat sen muotoon, jonka vastaanottaja voi (ainakin yrittää) ymmärtää. Hennebury toteaa, että tarina antaa meidän jakamallemme informaatiolle emotionaalisen yhteyden, joka puolestaan tekee informaatiosta helpompaa muistaa. Hän lisää, että emotionaalisen yhteyden kautta tarinat auttavat meitä myös ymmärtämään toisiamme paremmin. Pohjimmiltaan tarinankerronnassa on siis kyse kommunikaatiosta. Minä kerron tarinoita kommunikoidakseni jotain.

Tarinankerronta = kommunikointi

Ohjaaminen = kommunikointi

Ohjaaminen = tarinankerronta?

Ammattini on kommunikoida asioita. Tavoitteeni ohjatessani esitystä on kommunikoida esityksen sisältö katsojille. En välttämättä aina edes tee niin siksi, että minulla itselläni olisi jotain sanottavaa. Välillä minun roolini ohjaajana on kommunikoida jonkun toisen, esimerkiksi näytelmäkirjailijan, ajatuksia yleisölle. Tätä kuvaan seuraavassa teosesimerkissä.

TEOSESIMERKKI: DET SVARTA FÅRET

Ohjasin vuonna 2021 Fabien Silénin kolmannen näytelmän Det svarta fåretin kantaesityksen. Näytelmäteksti on 120 sivuinen vaikeasti ymmärrettävä satiiri, joka on täynnä viittauksia ihmisiin ja tapahtumiin, joista minä en tiedä mitään. Aloittaessani työskentelyn, minun oli vaikea ymmärtää, mistä näytelmässä oli kyse. Minun tehtäväni oli kuitenkin siirtää näytelmän teksti näyttämölle ja kommunikoida Silénin ajatuksia yleisölle. Silénillä oli todella paljon sanottavaa ja ohjaajana tehtäväni oli auttaa häntä saada tämä sanottua. Minä toimin jonkinlaisena viestinkantajana, tai ehkä pikemminkin kääntäjänä, jonka työ oli kääntää teos paperilta näyttämölle. Tietenkin lopputulos tuli sisältämään paljon myös minun arvojeni, ajatuksia ja huumorintajuani. Mutta jos

minulle annettaisiin näyttämö, kahdeksan viikkoa ja vapaat kädet, en ohjaisi juuri tätä teosta.

Kuka tässä tilanteessa on tarinankertoja? Fabian Silén? Minä? Koko työryhmä? Vastaus on tietenkin kaikki kolme. Ja Teatteritalo Universum, Teater Mestola ja Sirius Teatern, jotka tuottivat esityksen. Ja Silénin dramaturgit (mm. Christoffer Mellgren), henkilöt, joita minä konsultoin (mm. isäni) ja jossain määrin meidän kaikkien esikuvat, opettajat, inspiraation lähteet ja referenssit. Mutta kuka toimii tarinankertojana esityksessä, jota on ollut kymmenittäin ihmisiä tekemässä kolmen vuoden ajan?

Ohjaajana minulla on tapana ajatella, että minä en ohjaa esitystä, vaan annan esityksen ohjata itseään. Esitys on kaikkivaltias ja minä kuuntelen, mitä esitys minulta haluaa. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että harjoituksissa käänän katseeni itsestäni esitykseen ja kuuntelen mitä se ehdottaa. Kyseessä ei ole mitään henkimaailman juttuja. Yksinkertaisuudessaan tämä tarkoittaa sitä, että minä en yritä tunkea esitykseen visioita ja ajatuksia, jotka eivät sinne sovi.

Voiko siis ajatella, että esitys kertoo itseään? Onko esitys itse tarinankertoja? Minun mielestäni on. Valmis teatteriesitys on oma entiteettinsä, jota kukaan ei omista. Esitys elää omaa elämäänsä ja kertoo itseään käyttäen niitä materiaaleja, joista se koostuu. Sillä ei kuitenkaan ole tietoisuutta, ajatuksia eikä moraalialia. Sillä ei ole havaintoja tai huomioita, joita jakaa. Esitys kuitenkin tulee jakaneeksi ajatuksia, havaintoja ja moraalialia. Ja koska tarinankerronta on vallan käyttöä, jonkun on otettava vastuu siitä, mitä ajatuksia, havaintoja ja moraalialia tarina jakaa.

*Tässä tulee ilmi ajatusmallini ongelmallisuus. Vaikka voin suhtautua esitykseen kaikkivaltiaana entiteettinä harjoitusten aikana, minun on otettava vastuu tarinankerronnan fasilitaattorina ja varmistettava, että esityksen jakama maailmankuva ja arvot ovat hyväksyttäviä. Tätä tietenkin teen työssäni automaattisesti ja olen useasti (myös *Det svarta fåretin* kohdalla) poistanut sisältöjä, jotka eivät ole linjassa oman arvomaailmani kanssa. Tämä vaikeutuu kuitenkin huomattavasti, mikäli en ymmärrä esityksen sisältöjä. Kun joku kysyy minulta, mistä *Det svarta fåret* kertoo, toistan automaattisesti ennalta oppimani vastauksen, joka perustuu pääasiassa asioihin, joita*

Silén on näytelmästä sanonut. Minä annoin harjoituskaudella jopa haastattelun, jossa selitin aika sokkona, mitä esitys käsittelee. En väitä, etteikö minulla olisi minkäänlaista tietoa siitä, mitkä esityksen aiheet ja teemat ovat. En kuitenkaan osaa yksiselitteisesti selittää, mitä esitys yrittää, haluaa tai tulee sanoneeksi.

Minä fasilitoin tarinaa, jonka sisältö on minulle ainakin osittain mysteeri. Tämä puolestaan johtaa siihen, ettei minulla ole kontrollia siitä, mitä esitys tulee väittäneeksi maailmasta. Jos esityksen kriitikot ovat tulkinneet esitystä ”oikein”, voin itsekin seisoa sen takana. Tuntuu kuitenkin hölmöltä lukea arvosteluita omasta esityksestä ja ajatella: ”ahaa, tätäkö se käsittelee”.

4.5. FIKTIOTAITEEN- VS. VÄLINEELLISEN TARINAN TARINANKERTOJA

Juha Jokela kokee tarinankertojan identiteetin mukavaksi tavaksi ajatella teatterin tekemistä. Hän kokee, että se liittää hänet osaksi traditiota, joka on niin paljon isompi kuin hän itse, että hänen on helppo unohtaa egonsa. (Jokela, 28.10.2021, 13–14.) Leea Klemola taas ajattelee tarinankerronnan olevan ennen kaikkea yleisön manipuloimista, jossa kertoja tietää jotain, mitä yleisö ei ja kertoo sen ”sillä tavalla houkuttelevasti, että meillä pysyy mielenkiinto yllä”. (Klemola, 4.11.2021, 5–6.)

Sekä Jokela että Klemola kuitenkin jakavat käsityksen, että taiteessa oleellisinta on, ettei kertoja tiedä minne tarina vie. Tekijöillä ei ole tavoitetta tai päämäärää eikä tarkoituksena ole, että yleisö reagoisi jollain *tietyllä tavalla* tarinaan. Tekijät saattavat eksyä kertoessaan tarinaa ja yleisö emotionaalisesti päätyä yllättäviin paikkoihin. Tämä on Jokelan mielestä merkittävä ero ”fiktioitaiteen tarinankertojan” ja ”välineellisen tarinan tarinankertojan” välillä. (Jokela, 28.10.2021, 41–42.)

En tiedä mihin Jokela tarkalleen vetää rajan fiktioitaiteen tarinankertojan ja välineellisen tarinan tarinankertojan välillä. Voisin olettaa, että hän tarkoittaa fiktioitaiteen tarinankertojilla muun muassa kirjailijoita, teatterintekijöitä ja elokuvaohjaajia. Välineellisen tarinan tarinankertojat voisivat olla mainosten kirjoittajia, tarinallisen journalismin toimittajia ja poliitikkojen puheiden esittäjiä. Tätä jakoa voi toki

kyseenalaistaa. Mihin tällä jaolla asettuu esimerkiksi kuluttajien maksimointiin pyrkivä kulttuuriteollisuus? Välineellisen tarinan tarinankertajiin? On vaikea tietää, mihin vetää raja. Onko kaikki tarinankerronta, joka pyrkii tuottamaan rahaa välineellistä? Jos on, sille puolelle rajoittuu suurin osa kirjallisuutta, elokuva-alaa sekä teatteria.

Jokelan perusajatus on kuitenkin selkeä ja seurattava. Esimerkiksi markkinointiin käytetty tarina on olemassa ainoastaan välineenä houkuttelemaan kuluttajia ostamaan kyseinen tuote. Tarinalla on selkeä suunta, selkeä pyrkimys eikä sen kertoja voi ”eksyä polulta”. Automainoksen käsikirjoittaja ei voi antaa luovuutensa viedä minne ikinä lystää, kuten romaanikirjailija tai teatteriohjaaja. Tarinoita välineellisenä keinona muun muassa markkinoinnissa tai politiikassa käyttävät tietävät, että tarinat muokkaavat meidän maailmankuvaamme (Mäkelä et al., 2020, 18) ja aseellistavat tarinat kuluttajia vastaan.

Tämän kaltaisesta tarinoiden aseellistamisesta puhuu David JP Phillips, jonka ammattikuva LinkedIn sivustolla on kevyesti ”Storytelling Expert”. Ted Talk:issaan ”The Magical Science of Storytelling” (2017) Phillips kuvaa, miten tarinoita voi käyttää myydäkseen tuotteita, koska tarinat saavat vastaanottajansa investoimaan tunteensa. Tämä emotionaalinen suhde alentaa kriittistä arviointikykyä. Phillips vertaa tarinan vastaanottamista rakastumiseen ja kuvaa tarkalleen mitä hormoneja erilaiset tarinat saavat aivot tuottamaan ja minkälaista toimintaa tämän hormonin tuottaminen saa aikaiseksi. Hän tekee tämän myötätuntoisesti ja pehmeästi, niin kuin hän jakaisi jotain syvällisen kaunista ihmisyydestä.

En tiedä pitäisikö nauraa vai itkeä tämänkaltaiselle tarinoiden aiheuttaman aivokemian välineellistämiselle. Nettisivuillaan Phillips mainostaa itseään sitaatilla ”Based on science, backed by research, we reinvented communication”. (Huomion arvoista on, että ”tarinankerronnan ekspertti” puhuu juuri *kommunikaation* uudelleenkeksimisestä). Toisaalta hänen verkkosivuillaan löytyy myös sitaatti ”There is no quick fix to being happy, being happy is a lifestyle”, joten en tiedä kannattaako hänen takiaan menettää yöuniaa. Huomioitavaa on kuitenkin, ettei Phillips ole yksin tämänkaltaisen retoriikan kanssa. Kuten *Kertomuksen vaarat* -hankkeen tutkijaryhmä selvittää, tarinoita on alettu käyttää juuri kapitalismin hyödyksi. (Mäkelä et al., 2020, 20.)

Käytyään läpi minkälaiset tarinat saavat aivot tuottamaan tiettyjä hormoneja, Phillips kiteyttää oppinsa malliin, jota hän kutsuu termillä “käytännöllinen tarinankerronta” (*Functional Storytelling*). Hän asettaa mallilleen kolme peruseriaatetta:

- 1) Jokainen on syntymästään hyvä tarinankertoja. Sinun on vain uskottava itseesi.
- 2) Kirjoita tarinasi muistiin. Huomaat että sinulla on enemmän tarinoita kuin luulit.
- 3) Järjestä tarinasi sen mukaan, mitä hormoneita se saa aivot tuottamaan.

Pohdit ehkä, miksi käytän näin paljon aikaa yhden ruotsalaisen tarina-asiantuntijan luentoon tarinoiden hyötykäytöstä. Ajattelen tämän olevan oleellista samalla tavalla, kuin *Kertomuksen vaarat* on hyödyllinen lähdemateriaali tarinankerrontaa käsittelevään opinnäytetyöhön. Tarinoista on tullut arvokasta valuuttaa (Mäkelä et al., 2020, 17) ja tarinoiden valjastamisesta omiin tarkoituksiinsa on tullut niin tavallista, etten voi sivuuttaa tätä näkökulmaa ja suhtautua tarinoihin neutraalisti.

Onko sanottua, etten minä toimi Phillipsin opettamalla tavalla? Eikö teatterissa tarinankerronta ole jossain määrin katsojien aivotoiminnan kidnappausta? Ohjaajana minä istun tulevan katsojan paikalla, seuraan minussa tapahtuvia tunteita, huomioita ja kysymyksiä ja päätän sen pohjalta, mitä esitykseen päätyy. Toimin tietynlaisena katsojan koekaniinina ja saan ne kokemukset, jotka katsojat tulevat saamaan. Minä vien esitystä siihen suuntaan, miltä *minä haluaisin*, että se katsojalta tuntuisi. Itse asiassa minä käytän valtavaa koneistoa, kymmeniä ellei satoja ihmisiä ja kymmeniä tuhansia euroja tehdäkseen sitä, mitä Phillips opettaa: kertoakseni tarinaa, joka saa katsojan aivot tuottamaan tiettyjä hormoneja. Ainoa ero kuitenkin on (kuten Klemola ja Jokela toteaa), ettei minulla teatterintekijänä ole kapitalistista agenda.

Minulla on kuitenkin selkeitä päämääriä, kun ohjaan esitystä. Yritän esimerkiksi suunnata valintani jonkin tietyn aiheen läpi käsitelläkseni sitä mahdollisimman tarkasti. En kuitenkaan pyri vaikuttamaan yleisöön hyötyäkseni heistä jollain tavalla. Kertoessani tarinaa pyrin havainnollistamaan, mikä minusta on tarinassa oleellista. Yleisö toimii tämän havainnollistamisyrityksen todistajina ja mahdollisina keskustelukumppaneina.

4.6. YLEISÖLLE VAI ITSELLE?

Leea Klemola kertoo tekevänsä esityksiä 14-vuotiaalle itselleen, joka toivoo että “joku vittu kerrankin puhuisi totta”. Hän sanoo, ettei mieli ollenkaan yleisöä harjoitusten aikana. (Klemola, 4.11.2021, 24–25.) Hanna-Leena Helavuoren Kirjassa *kiihottavasti totta* (2008) Kaisa Korhonen kuvailee itseään katsojan edustajana. (Helavuori, 2008, 31.) Korhosella vaikuttaa olevan selkeä suhde tulevaan katsojaan.

Mikä erottaa fiktiotaiteen ja välineellisen tarinan on mielestäni se, ettei minulla tekijänä ole pyrkimystä saada yleisössä minua hyödyttävää liikehdintää aikaiseksi. Esityksellä voi olla tavoite saada yleisö tuntemaan tietynlaisia tunteita tai näkemään tietynlaisia asiayhteyksiä. Tekijänä minä en kuitenkaan henkilökohtaisesti hyödy siitä, mikäli he tuntevat näitä tunteita ja näkevät näitä asiayhteyksiä. Korhonen on sitä mieltä, että esityksen ihmisuus on siinä, sanooko se jotain ja pyrkiikö se johonkin. (Helavuori, 2008, 30.) Korhonen siis ajattelee, että esityksellä on oltava selkeä pyrkimys. Välineellisen tarinakerronnan ja taiteellisen tarinankerronnan erottava tekijä on siis se, ettei tarinankertoja *hyödy* siitä, jos tarinan pyrkimykset täyttyvät.

Olen kuitenkin Klemolan tapaan alkanut miettimään enemmän itseäni tehdessäni esityksiä. Yritän löytää sisäisiä muotoja sen sijaan, että toistaisin ennalta nähtyjä. Minulle kesti monta vuotta ymmärtää, miten kirjoitetaan jotain itse. Olen nuoresta pitäen kertonut tarinoita, jotka kaikki ovat olleet jonkinlaisia versioita aiemmin nähdyistä tai luetuista tarinoista. Niissä oli mausteena minun mielikuvitukseni, mutta ne syntyivät itseni ulkopuolelta, ei sisältäpäin.

Vasta viime vuosina olen alkanut ymmärtämään, miten oikeasti kerrotaan siitä, mikä on itselle totta. Minusta on helppoa antaa sormien juosta näppäimistöllä ja tuottaa samoja hahmoja, repliikkejä ja huomioita, joita olen koko elämäni kuluttanut. Vaikeaa sen sijaan on sanallistaa, mitä oikeasti ajattelee, tuntee ja haluaa sanoa. Saavuttaakseni tämän, olen alkanut työskentelemään enemmän itselleni, unohtaen katsojat.

4.7. JOHTOPÄÄTÖS: MITEN TARINOITA KERROTAAN?

Kun minä (fiktioitaiteen tarinankertoja) kerron tarinoita, minä jäsenän jotain, mitä aivoissani tapahtuu kerrottavaan muotoon. Minä toisin sanoen yritän sanallistaa jonkin ajatuksen. Sanallistaessani tämän ajatuksen se asettuu osaksi aikaisemmin (kyseisessä yhteydessä) sanallistamiani asioita, jotka yhdessä muodostavat tapahtumasarjan. Tämä on tarina. Minun kertomana tarina muuttuu kertomukseksi.

Kanavoin tätä jäsentämistä jonkin tietyn pyrkimyksen läpi luodakseni tietynlaista sisältöä. Jos esimerkiksi yritän kertoa jotain tiettyä aiheetä käsittelevää tarinaa, pyrin jäsentämään kyseiseen aiheeseen liittyviä ajatuksia ja sanallistamaan ne.

Yksinkertaisuudessaan tämä tarkoittaa sitä, että jäsenän ajatuksiani tarkoituksenmukaisesti juuri kyseistä tarinaa varten, eikä sattumanvaraisesti.

Tarinalla on jonkinlaisia päämääriä. Pyrin esimerkiksi tarinallani saamaan yleisön tuntemaan tietynlaisia tunteita tai näkemään tietynlaisia asiayhteyksiä. Minä en kuitenkaan hyödy siitä, mikäli yleisö tuntisi näitä tunteita tai näkisi näitä asiayhteyksiä.

Tämä määritelmä toimii runkona tutkimustyön seuraaviin lukuihin. Nyt siirrän katseeni pois siitä, *miten* tarinoita kerrotaan ja alan tutkimaan, *miksi* tarinoita kerrotaan.

5. MIKSI TARINOITA KERROTAAN: TODELLISUUS

Seuraavaksi tässä opinnäytteessä yritän vastata kysymykseen, miksi tarinoita ylipäätään kerrotaan. Yksi tarinoita puolustava väite on, että tarina on ihmiselle luonnollinen kommunikaation tapa, sillä tarinat muistuttavat perustavanlaatuisella tavalla todellisuutta. Tässä kappaleessa tutkin, mikä yhteys tarinoiden ja todellisuuden välillä on.

Halusin syventyä väitteeseen, jonka mukaan tarinat muistuttavat todellisuutta. Minun kokemukseni mukaan tyypillinen tarina poikkeaa siitä, minkälaisena minä elämän koen, vaikka se muodoltaan muistuttaa niitä prosesseja, joiden avulla hahmotan niitä tapahtumia, jotka minulle on jo tapahtunut. Tutkin myös minkälaisen syy-seuraussuhteita etsivän prosessin lopputulema tarina on ja missä määrin on mahdollista kommunikoida omaa kokemustaan muodossa, jonka vastaanottaja aidosti ymmärtää. Tutkin, voiko tarinalla kuvata todellisuutta ja luoko todellisuus tarinoita vai tarinat todellisuutta.

5.1. MUISTUTTAAKO TARINA ELÄMÄÄ?

Runousopissa Aristoteles toteaa, että runous on “elävän olennon kaltainen” silloin, kun se muodostuu yhden toiminnan ympärille ja siinä on alku-, keskikohta ja loppu. Hän toteaa myös, että silloin se “viehättää, niin kuin sen kuuluu viehättää”. (Heinonen et al., 2012, 218.) Tällä Aristoteleen voi tulkita tarkoittavan, että runous (toisin sanoen tarinankerronta) on parhaimmillaan, silloin kun se muistuttaa elämää ja että tämän saavuttaa punoessaan alusta, keskikohdasta ja lopusta rakentuvan tarinansa yhden toiminnan ympärille.

Tämä on laajasti hyväksytty käsitys. Kronologisesti etenevä yhdestä ihmisestä kertova realismiin (puhun tyylilajista, en tarinan suhteesta reaalimaailmaan) pohjautuva tarina on etenkin Hollywoodin massatuotettujen elokuvien, ja tarinaboomin ansiosta saanut lähes monopoliaseman ihmiselämää kuvaavien tarinoiden markkinoilla. Katsoessaan James Cameronin *Titanicia* (1997) katsojat itkevät samastumistaan hahmoihin, kun

Andrei Tarkovskin *Peilin* (1975) jälkeen he toteavat, etteivät "tajunneet mitään". On niin laajalti hyväksyttyä, että populaarikulttuurissa kerrotut tarinat muistuttavat elämää, että juuri tällä väitteellä perustellaan tarinoiden tärkeyttä.

Narratiiveja tutkiva kehityspsykologi Nic M. Weststrate on sitä mieltä, että ihmiset kertovat tarinoita, koska toisin kuin monet muut kognitiiviset toiminnot tai kommunikaation keinot, tarinat *muistuttavat* ihmiselämää. Hän vertaa tarinoita ja elämää toteamalla, että molemmilla on alku, keskikohta ja loppu, sankareita, pahiksia ja konflikteja. (On Wisdom Podcast, Episode 7, 2018.)

Väite, että tarinat muistuttavat elämää provosoi minua ehkä juuri siksi, että se on niin laajasti hyväksytty. Myös vastaväitteitä on toki esitetty läpi historian. *Surrealismen manifestissa* (1925) André Breton ilmoittaa suuntauksen tavoitteeksi tuoda alitajunta ja todellisuus yhteen, luoden uusi super-realismi. (Breton, 1924.) Liikkeen tavoite ei siis ole luoda jotain järjetöntä, kuten jotkut väittävät, vaan luoda jotain samaistuttavaa. Liikkeen tavoite on kuvata todellista paremmin, kuin mitä realismi pystyy. Koen itsekin, ettei realismiin perustuva tarinankerronta ole paras tapa kuvata ihmiselämää. Minusta Tarkovskin *Peili* kuvaa ihmiselämää huomattavasti tarkemmin ja syvemmin kuin Cameronin *Titanic*.

Tarkovskin *Peili* on fragmentaarinen teos, jossa kuvia, ajatuksia, hetkiä ja ihmisiä ilmestyy ruudulla ilman ilmeisiä syy-seuraussuhteita. *Peilin* kerronta on runollista ja emotionaalista, eikä se nojaudu kausaliitteihin. *Titanic* puolestaan kertoo itseään kronologisesti alusta loppuun. Tapahtumien välillä on selkeitä syy-seuraussuhteita ja ihmisillä havaittavia kehityskaari elokuvan aikana. *Titanic*in tarina on helppo hahmottaa, sillä se muistuttaa ihmisen tapaa hahmottaa jo elettyä elämää. *Peili* on vaikeasti hahmotettava teos, sillä se ei selitä miksi asiat tapahtuvat, ne vain tapahtuvat. Siltä minusta tuntuu elää. Kausaliitteja, kaaria ja kokonaisuuksia ei ole olemassa nykyhetkessä, ainoastaan suhteessa menneisyyteen.

Jos katsoo ihmisen elämää ulkoapäin voi ehkä väittää, että siinä on alku, keskikohta ja loppu. Siitä voi irrottaa konflikteja ja luoda näkökulmia, joista katsottuna jotkut ovat sankareita ja toiset ”pahiksia”. Mutta onko elämässä todella alku, keskikohta ja loppu,

muuten kuin retrospektiivisesti katsottuna? Ja toki, ehkä voi väittää, että elämää tulee kuvata juuri retrospektiivisesti. Ehkä retrospektiivisuus on jossain määrin johdonmukaisin tapa kuvata elämää. Mutta silloin kuvaus ei muistuta elämän elämistä, vaan elämän muistelemista. Eläminen ei ole pelkkää muistelemista, vaan ikuisesti polttava nykyhetki ja valtavasti illuusioita ajasta, menneestä ja tulevasta.

Anni Klein on esittänyt vastaavia ajatuksia siitä, onko elämän ja tarinan välinen yhteys itse asiassa opittu. Hänestä on vaikea uskoa, että kenenkään elämä muistuttaa arkirealistista fiktiotarinaa. Kokemus elämästä on paljon kaoottisempi. (Klein, 26.11.2021, 25–26.)

Tutkiessaan fiktion ja totuuden suhdetta kirjallisuuskritiikin professori James Wood vaihtaa ajatusleikkinä sanan 'realismi' sanaan 'totuus'. Näin hän tekee siksi, että vaikka Beckettin *Leikin loppu* (1957) ei edusta "tyypillistä ihmistoimintaa" se on "hyytävän totuudenmukainen" teos. (Wood, 2009, 180.) Wood vaikuttaa ehdottavan, ettei tyylilajiltaan realismiksi määritelty teos välttämättä sisällä enempää *totuutta*, kuin jotain muuta tyylilajia edustava teos.

Tämä on ehkä monelle ilmiselvää, mutta tärkeä muistutus joka tapauksessa. Realismi on tyylilajina länsimaissa niin vallitseva, että monet eivät näe sitä *yhtenä* tapana kuvata maailmaa, vaan *oikeana* tapana kuvata maailmaa. Realismi on saanut niin vahvan aseman tarinoiden johtavana muotona, että jopa Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyyön koulutusohjelmassa realismiin pohjautuva draama on pääasiallinen tarinankerronnan tapa. Klein toteaa, ettei draama ole teatterin peruspilari, josta kaikki rakentuu. Draama on yksi tapa tehdä esityksiä, mutta ei mikään "perusta". (Klein, 26.11.2021, 7–8.)

On toki eroa, väittääkö että tarina muistuttaa elämää *muodoltaan* vai *sisällöltään*. Kysymys, kuvaako realismi todellisuutta on eri, kun kysymys, rakentuuko elämä aluista ja loppuista ja onko siinä sankareita ja konflikteja. Kokemuksellisesti minun elämäni muistuttaa paljon enemmän *Leikin loppua* kuin esimerkiksi Tšehovin *Lokkia* (1896). Ulkoa käsin hahmotettuna elämäni muistuttaa enemmän viimeksi mainittua. En kuitenkaan koe, että toisintamalla ulkoa käsin hahmotettua elämää saa aikaiseksi lopputuloksen, joka muistuttaisi elämistä. Voi toisaalta väittää, ettei tarinoiden

tarkoituskään ole suoranaisesti muistuttaa elämistä, vaan tuoda vastaanottajan mieleen omia kokemuksiaan esittämällä niistä muistuttavia asioita.

Kertomuksen Vaarat hankkeen yhteydessä annetussa haastattelussa Näyttelijä Antti Holma toteaa: “tarina ei ole elämää eikä elämä tarinaa, vaikka ne useimmiten muistuttavat toisiaan” (Mäkelä et al., 2020, 102–103). Samoilla linjoilla on myös James Wood kirjoittaessaan, että vaikei taide ole elämää, taide on lähin mitä elämälle on. (Wood, 2009, 181.) Minäkin samaistun arkirealististen tarinoiden hahmoihin ja koen, että tarinoiden tapahtumat muistuttavat oman elämäni tapahtumia tai tuovat mieleeni oman elämäni asioita. Kokemuksellisesti ne eivät kuitenkaan mielestäni muistuta elämistä. Eikä se ehkä olekaan niiden tarkoitus.

Erilaisilla tarinoilla on erilaisia pyrkimyksiä. Uskon, että Roy Andersson, Sarah Kane ja Mika Rottenberg yrittävät kuvata mahdollisimman tarkkaan, miltä *tuntuu elää*, kun taas Anton Tšehov, Steven Spielberg ja Miika Nousiainen yrittävät kuvata mahdollisimman tarkkaan niitä tapahtumasarjoja, joita elämässä havaitsevat.

5.2. TARINA ASIAYHTEYKSIEN LUOJANA

Yle:n *Viimeinen sana* ohjelman haastattelussa Tampereen yliopiston dosentti Maria Mäkelä kuvaa kertomusta näin:

“Kertomusmuoto on (...) paketti, jossa meille syntyy semmoinen vaikutelma, että me pystytään hahmottamaan syy-seuraussuhteita, me pystytään kokemuksellisesti samaistumaan johonkin ilmiöön ja se myös turvallisesti alkaa jostain ja päättyy johonkin. (...) Kognitiotiede kertoo, että kertomus on aivojen tavanomainen piparkakkumuotti, jolla me hahmotetaan aikaa, kokemusta, prosesseja.” (Viimeinen sana, 9/20, 3:05-3:55.)

Tarina on meille luontainen tapa hahmottaa meidän aivoissamme tapahtuvia syy-seuraussuhteita. Muotona tarina muistuttaa siis meidän tapaamme *hahmottaa* elämää, mutta ei välttämättä meidän tapaamme *kokea* elämää. Kokemuksen ja hahmotuksen ero tulee järjestyksestä. Kokeminen tapahtuu ensin, hahmottaminen jälkeinpäin. Onko se

siis järjestäminen, eli dramaturgia, joka tekee tarinasta hahmotetun elämän tuntuisen? Tarinassa johdonmukaiset syy-seuraussuhteet sitovat tapahtumia toisiinsa ja intensiteetti rakentuu kohti kliimaksia, jossa tarinan tapahtumat viedään tyydyttävästi päätökseensä. Kokemuksellisesti elämä ei koskaan ole tämänkaltaista. Kokemuksellisesti elämä on ikuisen nykyhetken vankina olemista, jossa illuusio menneisyydestä ja tulevaisuudesta luo ajallisen jännitteen ja kokemuksen jatkumosta. Tunteita, ajatuksia, asiayhteyksiä, muistoja, ideoita, huomioita ja informaatiota tulee jatkuvalla syötöllä, eikä niiden välisiä syy-seuraussuhteita ole olemassa, ennen kuin niitä pysähtyy analysoimaan.

Jos joku kysyy minulta, miksi minusta tuli teatteriohjaaja, voin valita elämäni ajalta sopivat osat, joiden välille luodut syy-seuraussuhteet tekevät vastauksesta johdonmukaisen, ymmärrettävän ja kiinnostavan. Tarinamuodossa annettu vastaukseni matkastani teatteriohjaajaksi koostuu kuitenkin virheellisistä muistoista, tarinoista, joita minulle on kerrottu ja syy-seuraussuhteista, joita olen luonut kertoessani itselleni tarinaa itsestäni. Tämä on tarina minun elämästäni, mutta kokemuksellisesti se ei muistuta minun elämäni.

Myös Anni Klein kokee, että elämänsä voi halutessaan hahmottaa johdonmukaisena tapahtumasarjana. Tämä on kuitenkin jälkikäteen tehtyä konstruktiota. "Elämän voi kertoa tarinana, mutta sen voi kertoa myös hirveän monenlaisena tarinana. Tarina on yksi mahdollinen muoto järjestää asioita". Klein pohtii, miten voisi kertoa tarinaa, joka kuvaisi elämää kaikessa ristiriitaisuudessaan. (Klein, 26.11.2021, 59–60). Itse koen, että kaunokirjallisuudessa moneen suuntaan avautuva ja monitahoinen tarinankerronta on mahdollista, koska proosa muotona muistuttaa paljon enemmän ihmisen aivoissa tapahtuvaa ajatustoimintaa kuin esimerkiksi teatteri, joka yleensä kuvaa ihmisen tekemää *toimintaa*.

Klein toteaa, että elämä ei ole tarina, vaikka se tarinallistuu todella helposti. Elämästä tulee siis tarina, vasta kun päätän kertoa siitä tarinan. Miltä sitten näyttäisi esimerkiksi näytelmäteksti, joka pyrkisi kokemuksellisesti kuvaamaan elämistä? Valtava musta kasa sanoja, jotka on sylkäisty keskelle sivua. Sitä on eläminen.

5.3. ONKO TODELLISUUTTA OLEMASSA?

Pohtiessani, muistuttaako tarina todellisuutta päädyn väistämättä kysymykseen, mitä se ylipäättään tarkoittaa? Jos tarina muistuttaa todellisuutta, niin kenen todellisuutta se muistuttaa? On helppo ajatella, että taiteen avulla voi jakaa subjektiivisen kokemuksen yksittäisen ihmisen elämästä. Ongelmallisempaa on väittää, että jokin tietty teos muistuttaisi yleisemmällä tasolla todellisuutta. Mikä siinä tapauksessa on tämä todellisuus? Kenen kokema ja kenen ylläpitämä se on?

Filosofi Slavoj Žižek huomauttaa, että vasemmistoa ja oikeistoa ei ole olemassa. On vain tapoja, jolla oikeisto näkee vasemmiston ja vasemmisto oikeiston. (Youtube: *Slavoj Žižek - The Real Explained*, 2020.) Kyse on siis näkökulmista. Sama pätee todellisuuteen. Ei ole olemassa mitään universaalista todellisuutta. On vain olemassa asioita, jotka ovat jollain tavalla suhteessa toisiin asioihin. Ranskalaisen psykologin Jacques Lacanin tunnetuimpiin teorioihin kuuluu hänen kuvauksensa todellisuuden eri rekistereistä. Lacan argumentoi, että todellisuus rakentuu kolmen eri rekisterin välille: mielikuvituksen (*the imaginary*), symbolisen (*the symbolic*) ja toden (*the real*).

Kirjassaan *How to Read Lacan* (2006) Žižek kuvaa tätä kolmen rekisterin yhteispeliä shakin avulla. Symbolinen rekisteri (*the symbolic*) on shakin säännöt, kun taas mielikuvituksen rekisteri (*the imaginary*) on pelinappulat ja niiden nimet. Voi hyvin kuvitella samat pelinappulat eri säännöillä tai samat säännöt eri nappuloilla ja nimillä. Toden rekisteri (*the real*) on taas kaikki ne mahdolliset olosuhteet, jotka voivat vaikuttaa pelin kulkuun, kuten pelaajien äly tai yllättävät häiriöt. (Žižek, 2006, 15.)

Mielikuvituksen rekisteri (*the imaginary*) rakentuu identiteeteistä ja mielikuvista. Tähän rekisteriin kuuluu meidän kokemuksemme ja kaikki, joka rakentuu kuvista. Toisin sanoen kaikki, jolla on ulkomuoto. Symboliseen rekisteriin (*the symbolic*) taas kuuluu kaikki symbolinen: merkit, kielet ja koodit. Symbolisessa rekisterissä mikään ei ainoastaan viittaa itseensä vaan myös siihen, mitä se edustaa. Toden rekisteri (*the real*) on Žižekin kuvauksen mukaan täysin muodollinen kategoria, joka ei itsessään ole mitään. Teoriassa toden rekisteri sisältää asioiden "todelliset" ominaisuudet, joille ei ole symboleita. Žižek kuitenkin toteaa, ettei tämä käytännössä tarkoita mitään, koska

mikään ei ole symbolismin tuolla puolen. (Youtube: *Slavoj Žižek - The Real Explained*, 2020.)

Lacanin teorian mukaan todellisuus (toisin sanoen yksilön subjektiivinen kokemus todellisuudesta) koostuu erilaisista kuvista ja kokemuksista, joiden ympärille kietoutuu symbolien verkko. Näiden kuvien, kokemusten ja symbolien alla oleva asioiden “todellinen” olemus on täysin muodollinen, koska ihmisenä olemisen kautta luomme aina todellisuuden, jossa kaikella on symbolinsa. Ei siis ole olemassa mitään jaettua totuutta, koska emme todellisuutemme (mielikuvituksen- ja symbolisen rekisterin) takia pysty näkemään asioiden todellista olemusta, jos nyt semmoista ylipäättään on olemassa. Tämä tarkoittaa, että emme tarinoiden avulla pysty jakamaan havaintoja mistään “todesta”, vaan ainoastaan meidän yksilöllisestä “todellisuudesta”.

5.4. TARINA IDENTITEETIN LUOJANA

Toinen Lacanin tunnettu teoria, jonka avulla voi tutkia tarinoiden ja todellisuuden suhdetta, on hänen tunnettu teoriansa peilivaiheesta (*the mirror stage*). Teoria kuvaa vaihetta, jolloin ihmisestä tulee subjekti (*subject*). Lacan väittää, että lapsen kehityksessä on merkittävää, kun tämä tunnistaa itsensä peilistä. Tällöin kaikki asiat, jotka siihen asti ovat olleet jäsentämättömiä (tunteet, halut, omassa näkökentässä olevat ruumiinosat ja muut ihmiset), jäsentyvät suhteessa omaan peilikuvaan.

Harhaanjohtavasti tämä peilikuva on kokonainen ja rajattu. Peilikuvasta tulee ideaali minä (*ideal I*). Ideaali minä on yksilön mielikuva siitä, minkälainen hänen pitäisi olla. Yksilö alkaa toimiaan tavalla, jotta hänestä voisi tulla ideaali minä. Hän voi esimerkiksi ajatella, että kunhan olisi vähän paremmassa fyysisessä kunnossa, hän olisi sellainen, kuin hänen kuuluu olla. Tämä on kuitenkin tavoite, joka ei Lacanin mukaan voi koskaan toteutua. Ihminen pyrkii rakentamaan ja ylläpitämään kokonaista minäkuvaa pitääkseen oma identiteettinsä kasassa. (Lacan, 2007, 75–81.)

Syy-seuraussuhteiden etsimisellä on samankaltainen pyrkimys luoda mielikuva asioiden kokonaisuudesta ja rationaalisuudesta. Tarinankerronnassa on jossain määrin kyse kontrollista. Luomme syy-seuraussuhteita pysyäksemme kontrollissa kaotillisessa informaation ja ärsykkeiden tulvassa, jonka kohtaamme jokapäiväisessä elämässämme.

Tämä huomio tukee ajatustani tarinan retrospektiivisestä luonteesta. Elämä ei ole tarinaa, kunnes alamme järjestämään asioita ja etsimään syy-seuraussuhteita. Tämä on ihmisille luonnollista, ja kuvaa terveen psyykeen toimintaa. Kun ihminen kokee traumaattisen tapahtuman, hänen todellisuutensa särkyä, eikä hän osaa luoda samankaltaisia syy-seuraussuhteita, kuin ennen tapahtumaa. Tätä kuvaa muun muassa Joan Didion kirjassaan *Maagisen ajattelun aika* (2007). Kirjassa Didion kuvaa kauniisti, miten hänen ajattelunsa ja logiikkansa muuttui täysin hänen puolisonsa yllättäen kuoltua sydänkohtaukseen. Ne syy-seuraussuhteet, joita hän miehensä kuolemaan liittyen havaitsi, olivat epäjohdonmukaisia ja irrationaalisia.

Myös Žižek kuvailee tarinankerronnan suhdetta identiteetin rakentamiseen. Hän argumentoi, että me kerromme itsellemme tarinaa itsestämme, luodaksemme merkityksellisen kokemuksen elämästämme ja selittääksemme itsellemme omaa toimintaamme. Tämä itsestämme kertova tarina, jota itsellemme kerromme, perustuu kuitenkin Žižekin mukaan valheeseen. Totuus on siinä, mitä teemme. Tämä valhe on lähtökohta ideologiallemme, joka sisältyy kaikkiin kertomiimme tarinoihin. (Slavoj Žižek debates Jordan Peterson, 2019, 48:25–49:15)

Tarinankerronta on toisin sanoen identiteetin luomista. Me kerromme tarinoita itsestämme pitääksemme oman identiteettimme kasassa. Tarinankerronta on toisin sanoen tärkeä työkalu oman itsensä hahmottamisessa.

Ihminen tarvitsee pysyvän minäkuvan toimiakseen arkielämässä. Ja kertomalla koherenttia tarinaa siitä, miksi toimimme kuten toimimme ja miten olemme päätyneet siihen, mihin olemme päätyneet, luomme pysyvän ja kokonaisen minäkuvan, johon on helppo nojautua. Olemme myös tottuneita siihen, että muilla on koherentti ja pysyvä minäkuva. Kun näyttelijä Jim Carrey ilmoitti, ettei hän “usko persooniin” eikä “häntä ole olemassa”, suurin osa otti tämän ajattelutavan muutoksen vastaan jonkinlaisena mielenvikaisuutena. Kyseessä on minusta kuitenkin jonkinlainen Carreyn herääminen siihen, että identiteetti on rakennettu illusorinen konstruktio. *TheWrap* -uutissivustolle antamassaan haastattelussa Carrey toteaa, että näytellessään roolihahmoja huomaa oman ”hahmonsansa” olevan hutera. Hän kuvailee, että ’Jim Carrey’ nimistä hahmoa ei itseasiassa ole olemassa.

“There’s just a relative manifestation of consciousness appearing and then someone gave him a bunch of ideas. They gave him a name and a religion, and a nationality and he clustered those together into something that’s supposed to be a personality.”

(TheWrap, 2017.)

Carreyn käyttää sanaa ”clustered” (ryhmittää), kuvatakseen, miten yksilö luo nimen, uskonnon ja kansallisuuden avulla itselleen identiteetin. Mielestäni Carrey kuvaa juuri sitä, miten meidän identiteettimme on vain eri asioiden välille luotujen syy-seuraussuhteiden avulla ylläpidetty kokonaisuus. Meidän identiteettimme on tarina.

On kylmäävää ja toisaalta kuolettavan ennalta arvattavaa, miten erään amerikkalaisen aamuohjelman juontajat kommentoivan Carreyn haastattelua nauramalla sille, etteivät tienneet Carreyn saavuttaneen “korkeamman itsensä” ja miten hän “levitöi haastattelun aikana”. (Youtube, *Jim Carrey Explains Bizzare Interview.*)

Carreyn antamat kommentit ovat epätavallisia julkisuuden henkilöltä. Hänen ajatuksensa eivät kuitenkaan ole mitenkään mullistavia. Carreyn kokemus kuulostaa jonkinlaiselta egokuolemalta. Psykoanalyysissa identiteetin illusorisuus ei ole mikään uusi ajatus, vaan juuri siitä Lacan puhuu muun muassa kuvatessaan peilivaihetta. Identiteetin ylläpitäminen on Lacanin mukaan terveen mielen tehtävä.

On toisin sanoen hyvä kertoa tarinoita itsestään (itselleen ja muille), jotta oma identiteetti ja minäkuva pysyvät kokonaisina. Identiteetti ja minäkuva kehittyvät tarinoiden kehittyessä ja kertojan integroidessa omaan identiteettiinsä uusia asioita. Oman elämänsä tarinallistaminen ei ole millään tavalla huono asia, vaan oleellinen osa terveen psyykeen ylläpitämistä. Voi kuitenkin olla arvokasta ymmärtää, että oma elämäntarina koostuu tietystä näkökulmasta nähdystä syy-seuraussuhteista, eikä universaaleista totuuksista.

5.5. LUOKO TODELLISUUS TARINOITA VAI TARINAT TODELLISUUTTA?

Jos syy-seuraussuhteiden etsiminen on ihmisen tapa luoda identiteettiä ja maailmankuvaa, nousee kiinnostava kysymys tarinankerronnasta: luoko todellisuus tarinoita vai tarinat todellisuutta? Itse näkisin, että vastaus on sekä että. Todellisuudesta saamamme kokemukset ja havainnot antavat meille aineksia niihin tarinoihin, joita kerromme. Ja kertomalla tarinoita kokemuksista ja havainnoista, joiden välille luomme syy-seuraussuhteita, sisällytämme nämä tarinat osaksi maailmankuvaamme ja identiteettiämme. Tarinankerronta on luonteeltaan kehämäistä toimintaa.

Jean-Paul Sartre toteaa, että “puhuminen on toimintaa”. Hän ajattelee, että kun asiat nimetään, ne menettävät viattomuutensa. (Sartre, 1976, 29.) Asian ääneen sanominen tekee muut tietoiseksi kyseisestä asiasta. Puhuminen on informaation jakamista, eikä jaettua informaatiota voi saada takaisin. Tämän ongelman kohtasi muun muassa Karl Ove Knausgård julkaistuaan seitsenosaisen autofiktiivisen kirjasarjansa *Taiteluni* (2009–2011). Koska teokset sisälsivät tapahtumia hänen elämästään, jotkut Knausgårdin läheisistä reagoivat kirjojen ”paljastuksiin” negatiivisesti. Knausgård on ikuisesti jakanut sen informaation, jonka *Taisteluni* sisältää. *Vi läsers* lehdelle antamassaan haastattelussa Knausgård toteaa, että vaikka hän ei kadu kirjojen kirjoittamista, niiden hinta oli kova (*Vi läsers*, 5/2012).

Ääneen sanotulla on informaation jakamisen valta. Sartre kuvaakin proosakirjailijan työtä “paljastamistoiminnaksi” (Sartre, 1976, 29). Sanomalla asian ääneen kirjailija paljastaa sen maailmalle. Jos ajattelee tarinankerrontaa paljastamisena voi todeta, että tarinat mitä suurimmassa määrin luovat, tai ainakin muokkaavat, todellisuutta. Myös Sartre on sitä mieltä, että paljastaminen on *muuttamista*. Tarina voi toisin sanoen pohjautua todellisuudesta saatuun havaintoon, mutta jakamalla havainto tulee myös muuttaneeksi todellisuutta. Kysymys kuuluu, *kenen* todellisuutta se muuttaa.

Palaan Lacanin teoriaan todellisuuden rakentumisesta symbolisen rekisterin (*the symbolic*) ja mielikuvituksen rekisterin (*the imaginary*) välille (katso s. 38–39). Mielestäni teoria nostaa kaksi oleellista kysymystä tarinankerronnan ja todellisuuden

suhteesta, joista ensimmäinen on: miten voi jakaa todellisuutta kuvaava havainto, jos todellisuus on yksilöllisen mielikuvituksen rekisterin ja symbolisen rekisterin tuote? Jos todellisuus on määritelmältään yksilöllisesti rakennettu, mitä mahdollisuuksia meillä on kommunikoida meidän omia havaintojamme muille ihmisille?

Jos haluaisimme jakaa jonkinlaista “todellista” havaintoa maailmasta toiselle ihmiselle, meillä pitäisi olla pääsy Lacanin toden rekisteriin (*the real*), joka on meidän tavoittamattomissa. Sikäli emme koskaan pysty kommunikoimaan mitään objektiivista, vaan kaikki mitä jaamme, on perusolemukseltaan subjektiivista. Kommunikaatiossa jäämme siis symbolisen rekisterin varaan, joka puolestaan on yksilöllinen ja muiden ulottumattomissa.

Uskon, että mitä jaetumpi symbolinen rekisteri havainnon kertojalla ja vastaanottajalla on, sitä paremmin viesti välittyy. Lacanin mukaan lapsi oppii symbolien merkityksen kasvatuksen ja kulttuurin kautta. Koska symbolinen rekisteri rakentuu suurilta osin yhteiskunnan, perheen ja ystävien kautta, voi näitä tekijöitä käyttää mittarina sille, kuinka todennäköistä on, että viesti välittyy. Mitä enemmän kertoja ja vastaanottaja jakaa ominaisuuksia, jotka määrittelevät symbolisen rekisterin rakentumista, sitä paremmin he toisiaan ymmärtävät.

Yleisönsä tunteminen on tarinankertojalle tärkeä ominaisuus, jotta hän voisi maksimoida kommunikaation onnistumisen tai ainakin tietää, miten kommunikaatio *voisi* parhaiten onnistua. Tämä korostuu entisestään, kun Lacanin teorian kautta ymmärrämme, kuinka erillämme toisistamme todella olemme.

5.6. ONKO OLEMASSA UNIVERSAALEJA SYMBOLEJA?

Mytologiaa tutkinut professori Joseph Cambell väittää, että mytologian symbolit ovat universaaleja ja alitajunnan spontaania tulosta. (Cambell, 1990, 21–22.) Lacan liittää alitajunnan osaksi symbolista rekisteriä, koska sanoo alitajunnan olevan rakennettu kielen lailla. Lacan ei viittaa ainoastaan puhuttuun kieleen, vaan mihin tahansa järjestelmään, joka rakentuu differentiaalisista suhteista. (Nosubject, 6.4.2022.) Lacanin mukaan alitajunta rakentuu valtavasta merkitysijöiden ja merkittyjen verkostosta, jotka

ovat yksilöllisiä ja alati muuttuvia. Termit merkitsijä (*signifier*) ja merkitty (*signified*) Lacan on lainannut sveitsiläiseltä kielitutkijalta Ferdinand de Saussurelta, joka on yksi semiotiikan kehittäjistä. Merkitsijä tarkoittaa “merkin materiaalista, äänteellistä puolta” (Tieteen termipankki, 6.4.2022). Toisin sanoen esimerkiksi sanan ”koira” ulkomuotoa ja äänteellistä muotoa. Merkityllä puolestaan tarkoitetaan “merkin mentaalista, käsitteellistä osaa” (Tieteen termipankki, 6.4.2022). Toisin sanoen koiran käsitettä. Merkitty ei kuitenkaan ole se tosimaailmassa oleva asia tai ilmiö, johon merkitsijä viittaa. Merkitty on olemassa ainoastaan osana merkkijärjestelmää, kun taas merkitsijän kohde on olemassa itsenäisesti. Lacan ajattelee symbolisen rekisterin rakentuvan yksityisen merkitsijöiden ja merkittyjen varaan.

Tähän viitaten Cambellin väite on ristiriitainen. Jos alitajunta on osa symbolista rekisteriä, ei se ole universaali, vaan yksityinen. Täten mytologian symbolit eivät voi olla sekä alitajunnan tuotetta, että universaaleja. On siis vaikea uskoa, että mitkään symbolit olisivat aidosti universaaleja, vaikka olisivatkin jaettuja. Jos esimerkiksi käytän tarinassani merkitsijänä sanaa ”koira” voin luulla, että minulla ja tarinan vastaanottajilla on jaettu merkitty kyseisen merkitsijän (koira) takana. Todellisuudessa kuitenkin jokainen tarinan vastaanottaja näkee mielikuvissaan (mielikuvituksen rekisterissä) erilaisen koiran. Kyseinen merkitsijä tuottaa jokaiselle vastaanottajalle yksilöllisen merkityn. Jos kyseessä on niin yksinkertainen merkitsijä kuin “koira”, ei tällä kommunikaation vajaavaisuudella ole suurta väliä. Mutta mitä monimutkaisemmista merkitsijöistä on kyse, sitä suurempi on merkittyjen skaala.

Cambellin väite jonkin symbolin universaaliudesta tekee kyseisen symbolin käsittelemisestä helpompaa. Se mahdollistaa kuitenkin myös symbolin oikeutuksen “totena”, koska se yksinkertaisesti "on universaali". Mielestäni on tärkeää pitää mielessä, että koska merkitysten luominen on ihmistoiminnan aiheuttamaa, symbolit eivät ole neutraaleja ja lahjomattomia. Symbolit sisältävät arvoja, ennakkoluuloja ja ideologiaa. Vaikka jotkin symbolit voivat laajasti jaetun viitekehyksen ansiosta kantaa pitkälti samankaltaisia merkityksiä, on kuitenkin jokaisella ihmisellä yksilöllinen merkittyjen kirjo sisällään.

Kommunikoidessamme puhumme usein tarpeeksi samasta asiasta, että voimme luulla puhuvamme täysin samasta asiasta. Voimme elää mielikuvassa jonkin symbolin luoman merkityn universaalisuudesta, koska se on tarpeeksi samanlainen. Jotkut symbolit voivat olla universaalisti jaettuja ja täten universaalien keskustelun kohteita, mutta niiden luoma merkitys on kuitenkin aina yksilöllinen. Jos pyrimme jakamaan havainnon elämästä käyttäen universaaleja symboleita, joiden merkityt ovat yksilöllisiä ja alati muuttuvia, tulemme aina (ainakin jossain määrin) väärinymmärretyiksi.

Tämä on mielestäni lohdullinen ajatus. Minä en tarinankertojana (havainnon jakajana) voi onnistua tavoitteessani, eikä minun siis kannata ottaa asiasta paineita. Jaamme muiden ihmisten kanssa valheellisen mielikuvan siitä, että meillä on jaettu symbolinen rekisteri ja uskomme että ymmärrämme toisiamme. Todellisuudessa merkitsijät kuitenkin tuottavat meille täysin yksilöllisiä tulkintoja. Koska emme osaa kommunikoida symbolista rekisteriämme toisillemme, emme koskaan saa tietää, kuinka paljon itse asiassa ymmärrämme toisiamme väärin. Kertoessani tarinaa elän siis jaetussa harhassa vastaanottajien kanssa. Elän harhassa, että jaamme jotain yhteistä.

Tämä minun ja vastaanottajien jaettu harha, joka näennäisesti tuo meitä lähemmäksi toisiamme, on mielestäni hyvä syy kertoa tarinoita. Kolumnissaan ”Ihmiskunta tarvitsee teatteria selviytyäkseen” (YLE, 21.08.2019). Juha Hurme kertoo ihastuneensa Erika Fischer-Lichten määritelmään, jonka mukaan teatterin ”tehtävä on luoda yhteys”. (YLE, 21.08.2019). En tiedä allekirjoitanko väitettä, että yhteyden luominen olisi teatterin *tehtävä*. Mielestäni on kuitenkin kaunis ajatus, että se on teatterin *pyrkimys*. Tämä pyrkimys kuitenkin aina epäonnistuu.

Asian voisi ilmaista näin: tarinoiden tärkein funktio on yhteyden luomisen yritys ja väistämätön epäonnistuminen. Elän mieluummin tietoisessa itsepetoksessa, jossa minulle syntyy illuusio yhteydestä, kuin jatkuvasti tietoisena omasta eksistentiaalisesta yksinäisyydestäni.

5.7. TARINA JA TOTUUS

Toinen kysymys, jonka Lacanin teoria nostaa tarinankerronnan ja todellisuuden suhteesta on: jos tarinankerronnan pyrkimys on kuvata todellisuutta, mitä tai kenen todellisuutta tarina toisintaa?

Tähän kysymykseen tarttui aikanaan muun muassa Bertolt Brecht, joka koki, että teatterissa esitettävä todellisuudenkuva oli ideologinen illuusio, jonka funktio oli ylläpitää mielikuvaa väistämättömästä ja muuttumattomasta kapitalistisesta todellisuudesta. Brecht halusi paljastaa raamin, jossa todellisuutta toisinnettiin osoittaakseen, että sekä teatteri että se todellisuus, jota se pyrki toisintamaan, ovat illuusiota. Hän argumentoi, että koska todellisuus itsessään on rakennettu illuusio, ovat todellisuuden toisintamista pyrkivät esitykset olemassa ainoastaan ylläpitääkseen tätä illuusiota. (Tomlin, 2016, 20.)

Nykyään länsimaissa ihmisillä on näennäisesti enemmän tietoa asioiden “todellisesta” laidasta informaation räjähdysmäisen lisääntymisen takia. Teknologian kehitys on kuitenkin lisännyt asioiden väärentämisen mahdollisuuksia eksponentiaalisesti. Tämä on puolestaan johtanut siihen, että ihmiset ovat huomattavasti varautuneimpia ja kriittisempiä aitojen kuvien, ilmiöiden ja tapahtumien edessä. (Tomlin, 2016, 2.) Internet on mahdollistanut väärennetyn, valheellisen ja puutteellisen informaation jakamisen täysin uudella mittakaavalla. Ihmisten maailmankuvat ja mielipiteet jopa aivan perustavanlaatuisista asioista ovat täysin vastakkaisia. Sen lisäksi ihmiset suhtautuvat kriittisesti informaation, joka vain kaksikymmentä vuotta sitten olisi luokiteltu faktaksi. Koko kysymyksen voi tietenkin liittää laajempaan filosofiseen keskusteluun totuudesta ja sen määrittämisestä, jota kävi aikanaan jo Aristoteles.

Länsimaissa laajan hyväksynnän saaneen postmodernin relativismin mukaan jokaisen yksilön totuus eroaa toisen yksilön totuudesta, eikä totuuden suhteen ole objektiivista näkökulmaa. (Tomlin, 2016, 2.) Jakaessaan omasta todellisuudestaan havaintoja, on oltava tietoinen siitä, että oma todellisuus on sekä yksilöllisten merkitysijöiden ja merkittyjen värittämä, että täysin suhteellinen ja subjektiivinen. Žižek puolestaan toteaa, ettei totuutta ja ideologiaa voi erottaa toisistaan. Jakaessaan havaintoa omasta

todellisuudesta emme ainoastaan luo merkittyjä, joita emme tarkoita ja jaa havaintoa täysin suhteellisesta totuudesta, vaan jaamme samalla huomaamatta omaa ideologiaamme. (Tomlin, 2016, 6.)

Mielestäni Lacanin teoria todellisuuden rakentumisesta, postmodernin relativismin näkökulma totuuden subjektiivisuudesta ja Žižekin kuvaus totuudesta ideologiana ovat riittäviä perustelemaan, ettei todellisuutta voi kuvata tarinan avulla, koska todellisuutta ei yksinkertaisesti ole olemassa. Totean siis, ettei tarina muodoltaan muistuta kokemusta todellisuudesta, eikä ”todellisuutta” voi kuvata tarinan avulla.

Jos yrittää kuvata todellisuutta arkirealistisen tarinan avulla, kuvaa jälkeinpäin hahmotettua nykyhetkien kokonaisuutta, joihin on liitetty jälkikäteen todettuja syy-seuraussuhteita, jotka puolestaan voivat olla täysin valheellisia. Sen lisäksi tämä retrospektiivinen todellisuuden kuvaus ei itse asiassa kuvaa mitään universaalia todellisuutta, vaan kertojan oman henkilöhistorian, kasvatuksen ja kulttuurin muokkaamaan käsityksen todellisuudesta, joka sen lisäksi tulee jakaneeksi kertojan omaa ideologiaa. Myös ne tarinassa käytetyt symbolit, jotka kertoja uskoo olevan universaaleja, todellisuudessa synnyttää täysin yksilöllisiä merkittyjä vastaanottajassa.

Olen kuitenkin sitä mieltä, että tarinan kertominen on hyvä tapa *yrittää* saavuttaa yhteys vastaanottajan kanssa. Yhteyden kokemus on emotionaalisesti yhtä arvokas, kun aito yhteys. Sen lisäksi tarina on hyvä keino pyrkiä jakamaan havaintoja ja informaatiota. Tarinan kertojana on kuitenkin ymmärrettävä, etteivät omat havainnot ole objektiivisia tai mihinkään universaaliin totuuteen perustuvia, vaan oman yksilöllisen todellisuuden värjäämiä. Tähän viitaten on todettava, että paras informaatio, jota tarinoiden avulla voi jakaa on kokemuksellisen totuus.

5.8. TARINA KOKEMUKSELLISEN TOTUUDEN JAKAJANA

Klemola toteaa, että teatterissa on lupa puhua totta. Esityksillään hän haluaa jakaa kokemuksellista totuutta joka kuvaa, miltä oikeasti tuntuu elää. (Klemola, 4.11.2021, 24–25.) Uskon Klemolan tarkoittavan, että teatterissa on lupa puhua totta juuri sen

takia, että teatteri määritelmältään *ei* ole totta. Teatterissa on lupa puhua totta, koska fiktio on verhottu metaforaan, kuten Klemola asiaa itse kuvaa.

Kertomuksen vaarat -hanke määrittelee fiktion niin, että ”esitetyn todenviittaavuudella ei ole väliä”. Tämä tarkoittaa sitä, ettei fiktio määritelmältään ole valhetta. Fiktion raami luo epätilan, jossa esitettyä ei tulkita totena, oli se sitä tai ei. Jokela kertoo käyttäneensä uudessa kuunnelmassaan näyttelijöiden omaelämäkerrallisia tarinoita. Prosessin aikana pohdittiin, pitäisikö tekstin omaelämäkerrallisuutta tuoda teoksessa esille. Yksi näyttelijöistä totesi, että siinä tapauksessa pitää alkaa miettimään tarkemmin, minkälaista tekstiä sinne laittaa. Fiktion kehys tarjosi hänelle suojan olla henkilökohtaisempi. Niin kauan, kun teksti pysyy fiktion raamissa, ovat oman elämän asiat ”turvassa” fiktiossa. (Jokela, 28.10.2021, 01:31–1:33.) Fiktio voi siis olla totta jopa siinä mielessä, että se pyrkii totuudenmukaisesti kuvaamaan oikeasti tapahtuneita asioita. Erona on kuitenkin se, ettei niitä tulkita todellisiksi fiktion raamin takia.

Runousopissa Aristoteles toteaa, että runous on ”filosofisempaa ja arvokkaampaa kuin historian tutkimus, sillä runous puhuu yleisesti, historia yksittäisistä tapahtumista.” (Heinonen et al., 2012, 192). Aristoteles luokittelee runouden arvokkaammaksi kuin historian, koska se pyrkii antamaan ”informaatioita”, joka on yleispätevästi ”totta”. Historia puolestaan kuvaa yksittäisiä tapahtumia, joista ei pysty tekemään kokonaisvaltaisia johtopäätöksiä.

Myös mytologiaa tutkinut Karen Armstrong kuvaa, miten taide kertoo ”jotain olennaista ja syvästi ’totta’” (Armstrong, 2004, 14). Uskon Klemolan jossain määrin puhuvan samasta asiasta, kuin Aristoteles ja Armstrong. Teatterissa on ”lupa puhua totta” juuri sen takia, että sen ei tarvitse olla totta. Fiktion avulla voimme käsitellä vaikeita asioita, koska totuuden puute antaa katsojalle etäisyyttä ja vapauttaa katsojan vastuusta.

Klemola itse kuvaa fiktiossa kyseen olevan ”oikean metaforan löytämisestä”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että fiktion luomat olosuhteet toimivat metaforana kokemukselliselle totuudelle, toisin sanoen itse elämälle. Metaforan tehtävä on kuvata jotain (asiaa, tapahtumaa tai kokemusta) käyttäen hyväkseen jotain toista (asiaa, tapahtumaa tai kokemusta). Metafora tekee yksittäisestä havainnosta tai kokemuksesta yleisen, sillä se

ei ole jäljitettävissä ainoastaan siihen yksittäiseen tapahtumaan tai havaintoon, jota se kuvaa, vaan laajempaan ilmiöön. Juuri metafora, jota fiktio käyttää kuvatakseen sitä, mikä on totta, tekee siitä yleistä ja täten (Aristoteleen mukaan) arvokasta.

Kuten Sarah Kane näytelmässään *4.48 Psychosis* toteaa: “the defining feature of a metaphor is that it's real” (Kane, 1999, 7). Tarinankerronnan voima on siinä, että se on jossain määrin *enemmän totta* kuin empiiriset faktat.

Kirjassaan *Myyttien lyhyt historia* Karen Armstrong kuvaa myyttiä tapahtumana, joka on tapahtunut joskus mutta joka myös tapahtuu kaiken aikaa (Armstrong, 2004, 12). “varhaisimmat mytologiat opettivat ihmisiä näkemään konkreettisen maailman läpi todellisuuteen” (Armstrong, 2004, 20). Tässä on kyse samasta ilmiöstä, jota Aristoteles kuvaa. Myytit ja tarinat ovat enemmän totta kuin empiiriset faktat, koska ne kuvaavat ihmiselämää yleisesti ja ajattomasti. Myytit ja tarinat kulkevat sukupolvelta toiselle ja elävät ihmiselämän ulkopuolella. Ne tapahtuvat aina ja ei koskaan ja ovat totta koska teemme niistä totta.

Liikumme kuitenkin vaarallisella alueella. Kuten aikaisemmin totesin, mikään myytti tai tarina ei ole universaali eikä ole syntynyt kulttuurin ulkopuolella. Toisintamalla myyttejä ja tarinoita toisinnamme aina jonkin tahon tai yksilön todellisuutta. Tämä todellisuus puolestaan sisältää ideologian. Myöskään myytit eivät ole immuuneja ideologialle.

Aiheesta kirjoittaa Ursula K. Le Guin esseessään *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). Esseessään Le Guin tuo esille, että esihistoriallisen ihmisen myytti ylläpitää patriarkaalisia rakenteita, eikä kuvaa totuudenmukaisesti esihistoriallista ihmistä. Le Guin toteaa, ettei ihmisen ensimmäinen työkalu ollut keihäs, vaan kori. Ihmiset olivat alun perin keräilijöitä, jotka söivät metsän antimia. Le Guin kuvaa, miten esihistoriallinen ihminen pystyi saamaan tarpeeksi ravintoa vain 15 tunnin työviikolla. Tämä johti siihen, että he, jotka eivät hoitaneet lapsia tai tehneet ruokaa, alkoivat täyttämään aikansa muulla, esimerkiksi metsästyksellä. Palatessaan saaliin kanssa metsästäjät kertoivat hurjia tarinoita vaarallisista tilanteista ja jännittävistä hetkistä, joissa metsästäjä loisti sankaruudellaan.

Le Guin toteaa, että tarina oli arvokkaampi kuin saalis. Yhteisön jäsenet alkoivat kertoamaan toisilleen jännittävää tarinaa metsästäjästä. Tämä ei ollut heidän tarinansa, vaan metsästäjän tarina. Le Guin huomauttaa, että tämä murhatarina (*killer story*) on siirtynyt sukupolvelta toiselle ja määritellyt sitä, mitä pidämme yhteiskunnassa arvokkaana. Todellisuudessa se ei kuitenkaan kerro siitä yhteisöstä, josta se on lähtöisin. Murhatarina ei kerro keräilijöistä, jotka ylläpitävät yhteiskuntaa, vaan metsästäjästä, jolla on saalis ja ennen kaikkea hyvä tarina. Tarinasta on kuitenkin tullut myytti esihistoriallisesta ihmisestä. Tämä myytti on nykyään enemmän totta kuin historiallinen fakta, koska se kuvaa jotain yleisesti (Aristoteles) ja tapahtuu kaiken aikaa (Armstrong).

Esseessään Le Guin nostaa taidokkaasti esille tarinan voiman ja vaaran. Hän kuvaa miten tarina luo todellisuutta, sen sijaan että se kuvaisi sitä. Samasta aiheesta puhuu Žižek väittäessään, että Adolf Hitler oli 1900-luvun taitavin tarinankertoja. Hän kuvailee, miten Hitler käytti tarinaa saadakseen vallan maassa, joka oli ideologisesti hukassa. Hitler tarjosi kärsivälle kansalle yksinkertaisen tarinan, jonka mukaan heidän kärsimyksensä johtui juutalaisten salaliitosta. Tämä tarina muutti saksalaisen yhteiskunnan identiteettiä ja synnytti merkityksen kokemusta ja ideologista yhtenäisyyttä. (*Slavoj Žižek — Is Jordan Peterson the real Postmodernist?* 2020, 4:20-4:50.)

Tämä on karmiva esimerkki siitä, miten tarina ei perustu todellisuuteen vaan luo todellisuutta. Tarina saa valtaa toistosta. Toistettu tarina muuttuu todeksi. Kuten valemuisot, jotka toistuessaan manifestoituvat aina vain syvemmälle identiteettiimme, tulee tarinasta jokaisella kertomalla enemmän totta.

Tarinat luovat todellisuutta, identiteettejä ja voimistavat ideologioita. Tarinoita käytetään muun muassa propagandassa vahvistamaan kansan identiteettiä ja vahvistaakseen vastakkainasettelua. Tarina luo ihmiselle kontekstin ja merkityksen tunteen, ja toimii täten voimakkaana yhteisön luoja. Ilman yhteisiä tarinoita ei myöskään ole kulttuureja, maita, järjestöjä tai yrityksiä.

Tarinankertojana on otettava huomioon tämä tarinoiden luova voima. On vastuutonta ajatella, että tarinankerronta olisi jollain tavalla neutraalia toimintaa, jonka avulla voi kuvata totuudellisia havaintoja. Tarinoiden avulla kertoja voi kuvata asioita, jotka ovat hänelle itselle totta. Jakamalla nämä asiat muille, hän luo kuitenkin väistämättä uutta todellisuutta. Ääneen sanottua asiaa ei saa sanomattomaksi. Sanat ovat tekoja. Sanominen on valinta. Juuri siinä mitä sanoo, tai jättää sanomatta, on tarinan voima. Yksi tarinan vajavaisuus on taas siinä, että se on perinteisesti niin sidottu juuri kieleen.

5.9. KIELI TODELLISUUDEN VÄLITTÄJÄNÄ

Opettaessani ohjausta ammattikorkeakoulu Noviassa, puhuin jatkuvasti kohtausten *luettavuudesta* ja *lukuohjeiden* antamisesta. Jotta yleisö voisi ymmärtää mikä on kohtauksessa tärkeää, heille on annettava ”lukuohjeita”. Jos kohtausten jakama havainto on ymmärrettävä, se on ”luettavissa”. Opettaessani ohjausta kuvasin toisin sanoen esityksen katsomista metaforisen lukemisen kautta. Eleet, jotka alleviivaavat kohtausten aihetta ovat ”lukuohjeita” ja havaintoja ”luetaan” kuten tekstiä.

Kielen lähes monopolimaista asemaa todellisuuden välittäjänä kritisoi muun muassa teatterintekijä Katariina Numminen Annukka Ruuskasen toimittamassa teoksessa *Nykyteatterikirja* (2011). Numminen toteaa, että tekstin käyttö on draaman jälkeisessä teatterissa muuttunut vastareaktion juuri kielen vajavaisuudelle. 1900-luvun draaman jälkeinen näyttämö oli pettynyt kieleen, ”joka ei kykenekään kuvaamaan todellisuutta vaan on yhtä paljon kommunikaation este kuin mahdollistaja”. (Numminen, 2011, 24.) Kielen vajavaisuuden ymmärsivät niin Samuel Beckett kuin Tim Ecthells. Numminen kuvaa, miten 1900-luvun suuret filosofiset ja tieteelliset liikkeet kuten marxilaisuus, psykoanalyysi ja semiotiikka horjuttivat kielen asemaa todellisuuden saumattomana kuvaajana.

”Kieli on altis epäonnistumaan, se vastaa todellisuutta vain huonosti, estää kommunikaation, ja toisaalta, kieli hallitsee meitä, kieli on kaikkialla, siitä ei ole ulospääsyä.” (Numminen, 2011, 24–25.)

Numminen nostaa esiin Lacanin ajatuksen, jonka mukaan me emme puhu kieltä, vaan kieli puhuu meitä. Kirjassaan *How to Read Lacan* Žižek kuvaa, että Lacanin mielestä kieli on ihmiskunnalle yhtä vaarallinen kuin hevonen oli troijalaisille: se esittäytyy meille ilmaisena, mutta kun otamme sen vastaan se kolonisoi meidät. Žižek muistuttaa myös, ettei kieleen ainoastaan sisälly se viesti, jonka se sananmukaisesti välittää, vaan myös ne symboliset lataukset, jotka puhujien välillä kielessä ilmenee. (Žižek, 2006, 16.)

Ihminen ajattelee ja kommunikoi kielellä. Me teemme havaintoja maailmasta ja kuvailemme niitä itsellemme käyttäen kieltä. Kieli ei kuitenkaan vastaa itse havaintoa, ainoastaan havainnon kuvailua. Havaintoa itseään ei pysty jakamaan kielen avulla. Voi ainoastaan luoda kielellisen kuvailun havainnosta, joka synnyttää vastaanottajassa uuden havainnon. Tässä on osittain kyse samasta merkitsijöiden ja merkittyjen ongelmasta, josta aiemmassa kappaleessa kirjoitan.

Koska käännämme automaattisesti havaintomme kieleksi, on helppo sekoittaa havainto ja kuvailu. Näiden ero on kuitenkin oleellinen. Itse asiassa havainto ja kuvailu ovat kaksi täysin eri asiaa, joiden välinen suhde on ainoastaan kuvailun tekijälle olemassa. Jean-Paul Sartre huomauttaa, että proosassa sanoille ensisijaista on se, “ilmaisevatko ne täsmällisesti tietyn olion tai käsitteen” ja että “kielen päämäärä on kommunikaatio”. (Sartre, 1976, 27–28.) Sartren voi tulkita tarkoittavan, että proosakirjailijan tehtävä on kuvailla havaintojaan mahdollisimman tarkasti, jotta ne kommunikoisivat jotain lukijoille.

Havaintojen tekeminen on yksinkertaista, sitä tekee jopa huomaamatta. Havainnon täsmällinen kuvaaminen osoittautuu kuitenkin aina yhtä vaikeaksi. Erityisen ilmeistä tämä on mielestäni unien kuvaamisessa. Ihmisellä voi olla todella tarkka muistikuva unestaan. Unessa saadun havainnon jakaminen toiselle ihmiselle täsmällisesti on kuitenkin uskomattoman vaikeaa, koska unen maailma ei noudata samankaltaista logiikkaa kuin arkimaailma, jonka havaintoja olemme tottuneita jakamaan. Unessa saatu kokemus on vaikea jakaa kielen avulla. Tässä kuvataiteilijat kuten Hieronymus Bosch, Salvador Dalí ja Zdzisław Beksiński tekevät selväksi, että kuvataide on ehdoton voittaja, mitä tulee tietynlaisten havaintojen, kuten unien, jakamiseen.

Emme kuitenkaan pääse kielestä eroon. Kun olemme kerran oppineet kielen, emme voi enää unohtaa sitä. Aivotutkija Jill Bolte Taylor kuvaa luennossaan *My Stroke of Insight* (2008), että oikea aivopuolisko keskittyy nykyhetkeen. Se ajattelee kuvissa ja oppii kinesteettisesti ruumiin liikkeiden kautta. Se ottaa vastaan kaiken sen informaation, jota aistimme nykyhetkessä vastaanottavat. Vasen aivopuolisko puolestaan ajattelee kielellä. Se ajattelee lineaarisesti ja järjestelmällisesti. Vasemmalle aivopuoliskolle oleellisinta on menneisyys ja tulevaisuus.

Taylor kuvaa, miten vasen aivopuolisko poimii oikean aivopuoliskon vastaanottamasta informaatiosta uskomattoman määrän yksityiskohtia, alkaa järjestämään niitä ja heijastaa ne suhteessa menneisyyden kokemuksiin ja tulevaisuuden mahdollisuuksiin. Oikea aivopuolisko on havaintojen tekijä ja vasen aivopuolisko syy-seuraussuhteiden määrittelijä. Vasen aivopuolisko toisin sanoen vastaa tarinankerronnasta. Taylor kertoo saaneensa vuonna 1996 aivohalvauksen vasemmassa aivopuoliskossaan. Hän kuvaa miltä tuntui, kun menetti kielellisen taitonsa ja pään sisäinen jatkuva puhe yhtäkkiä loppui.

Taylor kertoo, ettei ymmärtänyt kirjoitettua eikä puhuttua kieltä, eikä osannut myöskään tuottamaan sitä. Sen lisäksi hänen aivoissaan vallitsi täydellinen hiljaisuus. Taylor kuvaa kokemusta kauniiksi, kevyeksi ja rauhalliseksi. Kaikki hänen elämänsä emotionaalinen stressi ja paine katosi. On kuin aivohalvaus olisi vienyt hänet korkeammalle tietoisuuden tasolle, jossa hän oli yhtä universumin kanssa. On kuitenkin todettava, että Taylor kuvaa aivohalvausta myös äärimmäisen kivuliaana kokemuksena, jonka aikana hän luuli kuolevansa. Hän lopettaa luentonsa kertomalla, että vapautuminen kielestä ja sen luomista rajoitteista sai hänet kokemaan maailman aivan uudella tavalla.

Juuri tästä Lacan ymmärtääkseni puhuu Žižekin troijalainen hevonen -vertauksessa. Kieli on sekä siunaus että kirous. Pitäen mielessä, että olemme ainoa laji, jolla on näin kehittynyt kieli, on ilmeistä, ettei todellisuutta kokeakseen tarvitse kieltä. Lähes jokaisella lajilla on jonkinlainen kommunikaation muoto. Mikään muu laji ei kuitenkaan ole kehittänyt näin monipuolista merkitsijöiden koodistoa kuten me. Todellisuus on olemassa merkitsijöistä riippumatta eivätkä merkitsijät itse asiassa

helpota todellisuuden jakamista, vaan ainoastaan luovat harhan jaetusta todellisuudesta. Jossain määrin kieli estää meitä kohtaamasta toisemme, koska *toisen* sijasta kohtaamme kielen.

Tämä kielen ilmeinen vajavaisuus asettaa määritelmäni tarinankerronnasta kyseenalaiseen valoon. Mikäli tarinankerronta on ajatuksen jäsentämistä juuri puheeksi tai tekstiksi, on kielen ongelmallisuus tarinankerrontaa ikuisesti määrittelevä piirre. Sitä paitsi eikö tarinaa voi kertoa käyttämättä kieltä ollenkaan? Kuva- ja valokuvataide ovat tarinankerrontaa. Elokuvia voi tehdä pelkän kuvakäsikirjoituksen perusteella. Teatteri ja tanssi voi olla sanatonta. Luultavasti kieli kommunikaation välineenä kulkee jossakin tarinankerronnan prosessissa mukana, on se sitten kuvauksissa, harjoituksissa tai kuraattorin kanssa käydyissä keskusteluissa. Itse tarinan ei kuitenkaan tarvitse sisältää kieltä. Haluaisin tämän takia päivittää määritelmäni tarinankerronnasta:

Kun minä (fiktioitaiteen tarinankertoja) kerron tarinoita, minä jäsenän jotain, mitä aivoissani tapahtuu kerrottavaan (joko kielelliseen tai ei-kielelliseen) muotoon.

En koe olevani ensisijaisesti kieleen nojautuva tarinankertoja. Lähtökohtani työskentelylle ovat lähes poikkeuksetta kirjoitetussa tekstissä, joka koostuu sanoista. Teksti on kuitenkin aina pelkkä lähtökohta. Teen tarkkaa tekstianalyysia ja arvostan hyvin kirjoitettuja näytelmiä. Esityksissäni kieli, toisin sanoen puhuttu teksti, on kuitenkin vain materiaali muiden joukossa. Kirjoitettu teksti toimii mainiosti lähtökohtana kohtauksille, jotka rakentuvat puhutun tekstin lisäksi ruumiillisuuden, komposition, rytmin, äänen, valon, lavastuksen, puvustuksen, hajujen, tilallisuuden, ajallisuuden ja monen muun asian varaan. Minua ei edes välttämättä kiinnosta niin paljoa, mitä näyttämöllä puhutaan, niin kauan kun kohtaaminen itsessään on kiinnostava. Ja vaikka käytin opettajana Noviassa lukemista metaforana, muistutin myös oppilaitani jatkuvasti siitä, ettei teksti ole kiinnostava, vaan tilanne.

Klemolan mielestä juuri kieli ja puhe ovat näytelmän ydin. Hänestä näyttelemineen on “lasten leikkiä, jos sä et puhu mitään”. (Klemola, 4.11.2021, 11–12.) Klemolan mielestä teatterissa oleellisinta on, että näyttelijä saa sanat kroppaansa ja voi tarkoittaa niillä jotain. On todettava, ettei Klemolan esitykset kuitenkaan ole mitään perinteisiä

puhenäytelmiä. Ehkä juuri sen takia tämä kommentti on hänen kohdallaan kiinnostava. Mielestäni se, kuinka intohimoisesti Klemola puhuu kielen puolesta, kertoo siitä, että kieli onnistuu kommunikoimaan *jotain*. Ja että tämä *jotain*, voi olla todella vaikuttavaa, tärkeää ja totta. Itsekin koen, että teatterissa äänen sanotulla voi olla suuri vaikutus. Välillä on helpottavaa, että joku yksinkertaisesti sanoo sen, mitä itse ajattelee. Silloin ei itse tarvitse sanoa sitä ääneen.

Numminen kertoo teatterifilosofi Denis Guénounin sanoneen, että teatteri on “sanojen näyttelyä”. Guénounin mukaan teatterissa katsojat tulevat katsomaan ruumiiseen siirrettyä puhetta. Teatterissa on esillä sanat, puhe. (Numminen, 2011, 30.) Tämä ajatus tekee minut vähän surulliseksi. Vaikka ääneen sanotulla voi olla suuri vaikutus, minulle kieli on teatterissa materiaali muiden joukossa. Näin ei kuitenkaan ajattele moni katsoja. Monelle teatteri on juuri puheen taidetta, puheen esillepanoa. Teatterissa sanat merkitsevät enemmän kuin teot.

Tuomas Timonen kokee, että teatteri usein muistuttaa ääneen luettua kaunokirjallisuutta. (Timonen, 21.10.2021, 49–50.) En tiedä jaanko tämän kokemuksen. Tämä voi liittyä siihen, että katsojana minulle teksti ei välttämättä ole esityksessä tärkein. Minä keskityn usein tunnelmiin, ääniin, ihmisiin.

Vaikka ajattelen kielen olevan materiaali muiden joukossa, tiedostan sen olevan välittäjänä voimakas. Kieli herättää mielikuvia, tunteita ja muistoja. Kieli resonoi meissä ja on loppupeleissä kaikessa vajavaisuudessaan tärkeä osa ihmisten välisessä kommunikaatiossa. Ihmiset ovat tottuneita kieleen ja kokevat, että ymmärtävät tosiaan paremmin juuri kielen ansiosta. Kieli antaa meille mahdollisuuden kuvata päässämme tapahtuvaa liikehdintää toiselle, jolla ei ole suoraa pääsyä päämme sisään.

Puhuessaan mahdollisuudesta luoda teknologian avulla suora yhteys kahden aivon välille Žižek huomauttaa, etteivät ihmisten ajatukset ole kommunikoitavissa ilman kieltä. Hän ajattelee, ettei ajatuksia ylipäätään ole olemassa ennen kieltä ja että jopa kaikki aistihavaintomme ovat kielellisiä. Kieli ei ole este ajatuksien tavoittamiselle, vaan heti ajattellessamme konseptuaalisia ajatuksia me muodostamme sanoja. Žižekin mukaan Lacanin mielestä kommunikaatio on juuri kommunikaation epäonnistumista.

Me yritämme sanoa jotain, epäonnistumme siinä ja juuri tätä on kommunikointi.
(Youtube: *Slavoj Žižek — Elon Musk, Neuralink & Post-Humanism*, 2020.)

Vaikka kieli ei onnistu siirtämään havaintoamme maailmasta sellaisenaan, se on havainnon kommunikoinnissa oleellinen väline. Kieli ei ole ainoastaan kirous, vaan myös siunaus. Ehkä riittää, että tarinankertojina havahdumme todellisuuden ja kielen väliseen kuiluun, hylkäämättä kieltä yhtenä tarinankerronnan välineenä. Kielen kirous tulee juuri siitä, kuinka kokonaisvaltaisesti se täyttää meidän tapaamme tehdä havaintoja maailmasta. Jos tiedostamme kielen puutteet kuitenkin säilyttäen sen hyvät puolet, voimme löytää kielelle uuden ja monipuolisemman käyttötavan.

5.10.

VOIKO SANOJEN MERKITYKSISTÄ PÄÄSTÄ EROON?

Sartre kuvaa runoilijaa kirjailijana, joka on “sanojen tällä puolen”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että runoilija ei pyri käyttämään sanoja merkkeinä, kuten proosakirjailija.

Runoilijalle sanat ovat “jatkuvasti luonnontilassa”. Runoilijalle itse sanat ovat ensisijaisia ja niiden merkitys toissijainen. Runoilija ei käytä sanoja kuvaillakseen niiden avulla jotain muuta, sanat kuvaavat itseään. Näin hän tekee keskittymällä itse sanojen ominaislaatuun. (Sartre, 1976, 21.)

“Sen soinnillisuus, sen pituus, sen maskuliiniset tai feminiiniset päätteet, sen visuaalinen hahmo muodostavat hänen (runoilijan) mielessään konkreettiset kasvot, jotka pikemminkin *esittävät* merkityksen kuin ilmaisevat sen.” (Sartre, 1976, 23.)

Runous on muuttunut huomattavasti sitten 40-luvun. En kuitenkaan itse koe lukeneeni dadaistisien runojen lisäksi mitään kirjallisuutta, joka pyrki keskittymään ainoastaan sanojen ominaislaatuun. Minusta runous pyrkii usein päinvastoin kuvaamaan jotain kokemusta tai havaintoa erittäin tarkkaan käyttäen juuri sanojen synnyttämiä merkityksiä hyväkseen. Tätä tehdään toki eri tavalla kuin proosassa. Runoudessa pyritään usein olemaan harvasanaisempi kuin proosassa ja runoudessa usein luotetaan enemmän yksittäisten sanojen luomiin mielikuviin, kuin pitkillä lauseilla selittämään jokin asia auki.

Mielestäni kysymys siitä, voiko sanojen merkityksestä päästä eroon, on kuitenkin kiinnostava. Olen nähnyt useita nykytanssiesityksiä, joissa minusta tekstiä käsitellään materiaalina riisuen sen merkityksistä. Sanoja toistamalla ne tyhjenevät merkityksistä ja katsojana voi yhtäkkiä herätä jonkin sanan järjettömyyteen tai kauneuteen unohtaen sen, johon sana viittaa. Sanojen merkityksestä riisuminen vaatii kuitenkin aina työtä, sillä kuullessamme jonkin sanan reagoimme ensisijaisesti siihen, mihin se viittaa. Jotta kuulijan saisi keskittymään sanan ominaislaatuun on hänen huomionsa keskitettävä siihen.

Tästä aiheesta kirjoittaa myös Numminen. Hän tuo esille Hans-Thies Lehmannin termin “musiikillistaminen”, joka tarkoittaa sitä, että esitykseen suhtaudutaan kuin musiikkiin. Numminen kuvaa, että myös kieleen voi suhtautua kuten musiikkiin, jolloin sen “ruumiilliset, äänelliset ja musiikilliset piirteet kuten rytmi, äänenväri, volyyymi” nousevat sanojen merkitysten ohi ensisijaisiksi. Kieli voi muuttua joko täysin käsittämättömäksi tai jäädä “leikkimään merkityksen ja *nonsenssin* rajalle” (Numminen, 2011, 31.)

Sanat ovat niihin liitettyjen merkityksien takia vahvasti ladattuja. Sartren ja Nummisen esimerkit osoittavat kuitenkin sen, että keskittymällä sanojen ominaislaatuun voi niiden merkityksestä hiljalleen päästä eroon. Koska koko todellisuutemme on kielen värittämä välittää kieli väistämättä meille todellisuutta. Jos riisuu sanat merkityksistä ja näyttää ne sellaisena, kun ne ovat, voimme ehkä päästä askeleen kohti Taylorin kokemaa kielestä vapautumista (katso s. 51–52).

5.11.

TARINA JA TODELLISUUS: YHTEENVETO

Kielen, symbolien ja merkitysijöiden suhde todellisuuteen on tarinankertojan tärkeimpiä työkaluja. Riippumatta siitä, mikä syy tarinankertojalla on kertoa tarinaa, hänen on tärkeä ymmärtää, millä tavalla tarina tulee tulkituksi. Koska tarinankerronta on tapahtumasarjan kuvailemista, se on käytännössä ennen kaikkea materiaalin järjestämistä. Eri aloilla toimivat tarinankertojat käyttävät erilaisia materiaaleja

kertoakseen tarinoita. Proosakirjailijan käytössään on sanat. Kuvataiteilijalla on kangas ja värit. Teatterintekijällä puolestaan on käytössään valtava määrä erilaisia materiaaleja. Teatteriesitys koostuu muun muassa sanoista, ihmisistä, liikkeestä, ajallisuudesta, tilallisuudesta, äänistä, valoista ja esineistä. Teatterissa toimivalle tarinankertojalle on tärkeä ymmärtää, minkälaisia merkityksiä hänen käytössään oleva materiaali sisältää. Mitä laajempi viitekehys tarinankertojalla itsellään on, sen tarkemmin hän pystyy käyttämään materiaalejaan kertoakseen tarinaa.

Tarina koostuu materiaaleista. Materiaalit ovat muun muassa sanoja, liikkeitä, toimintoja ja esineitä. Materiaalit ovat ladattuja sekä tarinan kertojalle että tarinan vastaanottajalle. Mikään materiaali ei kuvaa universaalia todellisuutta eikä minkään materiaalin merkitys ole universaalisti jaettu. Kaikki materiaali on jokaiselle yksilölle eri tavalla ladattua ja sisältää jokaiselle yksilöllisen merkityksen. Tämän takia jakamamme subjektiiviset havainnot (toisin sanoen kertomamme tarinat) tulevat aina jossain määrin väärinymmärretyiksi.

Objektiivisia havaintoja ei ole olemassa, sillä jokaisen yksilön todellisuus koostuu henkilökohtaisesta symbolisen rekisterin ja mielikuvituksen rekisterin yhteispelistä. Kaikki elämästämme jakamamme havainnot sisältävät meidän subjektiivisen kokemuksemme maailmasta sekä oman ideologiamme. Tarinankertojan tehtävä ei toisin sanoen ole yrittää kertoa totuuksia maailmasta, sillä niitä ei ole olemassa. Tarinankertojan tehtävä on yrittää kuvata mahdollisimman tarkkaan omaa subjektiivista todellisuuttaan. Tätä havainnollistan seuraavalla teosesimerkilläni.

TEOSESIMERKKI: MEE-NING (PÖÖ-PÖS)

Taiteellinen opinnäytetyöni oli Teatterikorkeakoulun Teatterisaliin ohjaamani esitys Mee-ning (Pöö-pös). Esitys oli metaforinen maisema, jossa roolihenkilöt työkyseen pyrittivät jonkinlaista konetta päästäkseen nollaan. Vähän ennen harjoituskauden alkua olin haastatellut Leea Klemolaa. Hänen väitteensä, että fiktiossa on kyse ”oikean metaforan löytämisestä” oli jäänyt soimaan mantran lailla päähäni. Ennakkosuunnittelun ja harjoitusten aikana kerroin työryhmälle, että arvokasta on ainoastaan se, joka tarkasti kuvaa meidän kokemustamme elämästä.

Olen uskomukseltani optimistinen nihilisti, enkä usko elämällä olevan todellista merkitystä. Elämäni on sattuman aiheuttama ihme, joka jossain vaiheessa loppuu yllättäen ikuisiksi ajoiksi. Halusin esityksen avulla jakaa ajatuksen, että merkityksellisiä ovat ne asiat, joille me elämämme omistamme. Asiat eivät itsessään sisällä merkityksellisyyttä. Mutta se, että me päätämme omistaa niille aikaa, tekevät niistä merkityksellisiä.

Vyöhykkeen lailla Mee-ning (Pöö-pös) oli esitys, jossa fiktion arvo tuli sen metaforisesta ominaisuudesta. Saamani palautteen perusteella esityksen metaforinen pyrkimys onnistui. Useat katsojat sanoivat esityksen ”laittavan mieltimään omaa elämää ja omia elämänvalintoja”. Ohjaajana syvensin ja kehitin niitä metaforisen työskentelyn työkaluja, joita Vyöhykkeessä käytin.

Minun on kuitenkin huomioitava, ettei Mee-ning (Pöö-pös) ollut fragmentaarinen teos vailla kausaliteetteja. Esityksellä oli selkeä alku, keskikohta ja loppu. Siinä oli roolihenkilöitä, joilla oli kehityskaaria. Tapahtumien välillä oli syy-seraussuhteita. Esitys ei ollut Tarkovskin Peilin kaltainen runoteos, vaan kertoi itseään draaman keinoin. Huomaan ristiriidan siinä, miten minä puhun tarinoista ja miten minä kerron tarinoita. Aikaisemmin tässä kappaleessa väitin, ettei kausaliteetteihin nojaava tarina muistuta elämää. Kuitenkin pyrin kuvaamaan henkilökohtaista kokemusta kausaliteetteihin nojautuvan tarinan kautta.

Ero onkin siinä, ettei Mee-ning (Pöö-pös) yrittänyt kuvata todellisuutta sellaisena, kun sen ulkoa päin havaitsee, vaan sellaisena, kun sen kokee. Se ei yrittänyt realistisella tavalla kuvata ihmisen elämän tapahtumia. Se yritti kuvata kokemusta ihmiselämästä. Tätä uskon Woodin tarkoittavan hänen sanoessaan, että Beckettin Leikin loppu on totuudenmukainen teos, vaikka se ei kuvaa tyypillistä ihmistoimintaa (katso s. 35).

Kausaliteetit, kaaret, alut ja loput tuntuvat luotaantyöntäviltä vain silloin, kun niiden väitetään kuvaavan elämää ja sen tapahtumia realistisesti. Käytän niitä kuitenkin tarinankertojana työkaluina, sillä ne ovat käytännöllisiä ja tehokkaita. Tarinankerronta on vuosituhansia kehittynyt taito, eikä (jo Runousopissa) hyväksi havaittuja keinoja kannata muitta mutkitta hylätä.

6. MIKSI TARINOITA KERROTAAN: MERKITYKSELLISYYS

Tässä kappaleessa lähestyn tarinaa merkityksellisyyttä luovana entiteettinä. Tutkin, millä tavalla tarinoiden kertominen luo merkityksellisyyttä niin kertojalle kuin vastaanottajalle. Selvitän myös, missä määrin tarinankerronta voi korvata menetetyt mytologiamme ja mitä menetämme, jos emme kerro elämästämme tarinoita.

Kuten viime kappaleessa kirjoitin, Žižekin mukaan kerromme tarinoita itsestämme luodaksemme merkityksellisen kokemuksen elämästämme (katso s. 40).

Tarinankerronnassa on siis kyse (identiteetin ja maailmankuvan rakentamisen ja informaation jakamisen lisäksi) merkityksen luomisesta.

Oxford Dictionary kuvaus sanalle *meaning*:

“The quality or sense of purpose that makes you feel that your life is valuable”.

Merkityksellisyys (tai merkitys) on siis *laatu*, joka saa tuntemaan, että elämä on arvokas. Merkityksellisyyttä ei voi mitata, vaan se on täysin subjektiivinen emotionaalinen kokemus, jonka ainoastaan kokija itse voi määritellä. Žižek toisin sanoen väittää, että me kerromme tarinoita itsestämme, jotta kokisimme, että elämämme on arvokasta. Uskoakseni Žižek viittaa epäsuorasti tarinoiden identiteettejä ja konteksteja luovaan luonteeseen. Kertoessamme tarinoita omasta elämästämme sidomme itsemme laajempaan yhteyteen. Koska ihminen on laumaeläin ja koska identiteettimme rakentuu suhteessa toisiin (ensisijaisesti suhteessa vanhempiin), tarvitsemme kontekstin ollaksemme ylipäättään olemassa. Tarinat voivat toisin sanoen manifestoida oman olemassaolomme ja tehdä meistä “enemmän oma itsemme”. Tarinat voivat luoda meille merkityksellisyyden kokemusta vahvistamalla identiteettiämme tai luomalla meille kontekstin.

Tuomas Timonen kertoo, että hänestä teatterissa on jonkinlainen merkityskato. Hän paikantaa teatterin kriisin siihen, kuinka epäintensiivinen kerronnan muoto se on ja toteaa, ettei se mitenkään voi kilpailla nopeita kuvavirtoja ja otsikoiden määrää vastaan.

Timonen kokee myös, että merkityksellisen kokemuksen luominen taiteen avulla on vaikeaa postmodernissa maailmassa, jossa "mitään yhteistä vakautta ja perustasoa ja merkityksiä luovaa perustaa, yhteistä kokemusta, ryhmää tai historian tulkintaa ei enää ole olemassa". (Timonen, 21.10.2021, 12–13.) Timonen pohtii, missä kaikki meidän aikamme minna canthit, maria jotunit ja hella wuolijoet ovat. "*Papin perhe, Työmiehen vaimo, Kultainen vasikka, Niskavuoret*, millä vuosikymmenellä semmoisia teoksia viimeksi kirjoitettiin?". (Timonen, 21.10.2021, 53–54.) Timonen toteaa, että "vuosikymmeniä kiteyttävän" proosateoksen, kuten *Täällä pohjan tähden alla*, olisi hänen mielestään aivan mahdotonta kirjoittaa tänä päivänä. Ja jos joku kirjottaisi, hän ei voisi ottaa sitä tosissaan. Timonen kokee siis, että tietynlaisten tarinoiden aika on ohi. Jossain määrin saman toteaa Karen Armstrong, jonka mielestä meiltä puuttuu "elinkelpoinen mytologia" (Armstrong, 2004, 116).

Onko globaali postmodernismi ja toisaalta kaiken saamamme informaation (ja sen tarkoitusperien) kriittisyys tappanut suuret tarinamme? Luomme omia tilkkutäkkimytologioita saavuttaaksemme merkityksellisyyden kokemuksen, mutta olemme menettäneet laumamme ja yhteytemme. Timonen puhuu siitä, että nykymaailmamme on täysin fikionalisoitunut ja ettei teatterin "laimea fiktio" pysty kilpailemaan meitä ympäröivän fiktion kanssa. Esimerkkeinä hän puhuu tosi-tv:stä, johon hakijat valmiiksi hakevat jonkinlaisen "hahmon" kanssa, koska tietää minkälaisia ihmisiä TV-kanavat ohjelmiin haluavat. (Timonen, 21.10.2021, 10–11.) Mikään ei ole enää totta, eikä mikään ole enää fiktiota.

Timosen mielestä oikea reaktio tähän ei kuitenkaan ole tehdä teatteria, joka yrittäisi simuloida hektistä, virtuaalista ja kaoottista kokemusta elämästä. Henkilökohtaisesti olen tästä eri mieltä. Kuten viime kappaleessa kuvasin, tarinankerronta on optimaalinen juuri subjektiivisen kokemuksen jakamiseen. Minusta olisi mielettöntä saada tehtyä esitys, joka aidosti muistuttaisi minun kaoottista jäsentymätöntä kokemustani maailmasta kaikessa postmodernissa intertekstuaalisuudessaan. Uskon, että esimerkiksi Akse Pettersonin *Kaspar Hauser* sekä Thomas Ostermeierin *Hamlet* olivat suosittuja juuri sen takia, että katsojat kokivat niiden aidosti kuvaavan nykyihmisen kokemusta maailmasta. Väitän, että nämä teokset vahvistivat katsojien identiteettiä ja voimistavat heidän yhteisöllisyyttään, aiheuttaen kokemuksen merkityksellisyydestä.

Yksi elämäni vahvimpia taidekokemuksiani oli 2017–2018 Kiasmassa esillä ollut Korakrit Arunanondchain näyttely *With History in a Room Filled with People with Funny Names 4*. Kävin katsomassa näyttelyn ainakin viisi kertaa. Kokemus ei ollut minulle vahva, koska se oli “hienoa” tai “tärkeää” taidetta, vaan koska minä tunnistin itseni siitä. Näyttely kommunikoi minulle jotain. Pystyin jakamaan näyttelyn kanssa kokemuksen elämästä. Näyttely loi tilan, jossa sain reflektoida omaa elämääni toisen ihmisen havaintojen kautta. Jos minä keskustelisin näyttelystä Korakritin kanssa, meillä olisi aivan varmasti täysin erilaiset käsityksen sen sisältöjen merkityksestä. Se ei kuitenkaan ole millään tavalla oleellista. Oleellista on se, että näyttely kommunikoi minulle *jotain* ja että se jotain käynnisti liikettä sisälläni.

Kysymys siis kuuluu, miten meidän kertomat tarinat voivat synnyttää merkityksellisyyden kokemusta myös muissa kuin meissä itsessämme? Miten voin tarinankertojana saavuttaa sen, jonka Korakrit Arunanondchai saavutti minun kohdallani?

6.1. MYTHOS JA LOGOS

Kirjassaan *Myyttien lyhyt historia* tietokirjailija Karen Armstrong tekee selkeän rajauksen *mythoksen* ja *logoksen* välille. Sana *logos* tulee Kreikan sanasta ”*legein*” ja tarkoittaa ”sanoa” (Tieteen termipankki). Sanaa on käytetty monella eri tavalla, mutta filosofiassa sillä tarkoitetaan muun muassa ajatusta ja järkeä (Tieteen termipankki). Armstrong kuvaa *logoksen* olevan se, johon turvaudumme kun “haluamme panna asioita toimeksi ulkoisessa maailmassa” (Armstrong, 2004, 32). Ihminen käyttää *logosta* kehittääkseen teknologiaa, organisoidakseen yhteiskuntaa tai rakentaakseen aseita. *Logos* on, kuten Armstrong sitä kuvailee, pragmaattinen, tehokas ja käytännöllinen. *Mythos*, joka puolestaan tarkoittaa latinaksi myyttiä, on ihmisille tärkeä aivan muista syistä. Armstrongin mukaan *mythos* vastaa “kysymyksiin elämän perimmäisestä merkityksestä” sekä lievittää “ihmisen tuskaa ja surua”. (Armstrong, 2004, 33.) Myytit auttavat ihmisiä selviytymään elämäntilanteistaan sekä löytämään paikkansa maailmassa. Ne opettavat ihmisiä “näkemään konkreettisen maailman läpi” (Armstrong, 2004, 20), joka on *logoksen* hallinnan alla. Armstrongin mielestä ihminen tarvitsee hyvän tasapainon sekä *mythosta* että *logosta*. Hän viittaa juuri siihen, että

niiden tehtävät ovat ihmiselämässä hyvin erilaiset ja että ne tämän takia täydentävät toisensa.

Armstrongin kirjan pääväite on, että *mythoksen* ja *logoksen* välille on syntynyt epätasapaino. Kreikassa jo akseliakana (800–200 eaa.) *logos* alkoi ottamaan vallan *mythoksesta*. Vanhoille myyteille yritettiin löytää järjellinen perusta, ymmärtämättä niiden rituaalista arvoa. (Armstrong, 2004, 86.) Platon tunnetusti inhosi myyttejä ja oli sitä mieltä, että “ainoastaan asioiden looginen, rationaalinen käsittely johti todelliseen ymmärrykseen” (Armstrong, 2004, 89). Vaikka Platonin ajatukset todellisuuden rakentumisesta ja tarinoiden turhuudesta ovat pitkälti vanhentuneita, hänellä on ollut valtavasti vaikutusta länsimaisen filosofian ja täten maailmankuvan kehitykseen. Armstrong toteaa, että vaikka *logoksen* merkitys kasvoi sivilisaatioissa, joissa lääketiede, matematiikka ja luonnontiede kehittyivät, osasivat ihmiset 1500-luvulle asti kääntyä *mythoksen* puoleen etsiessään elämän perimmäistä merkitystä. (Armstrong, 2004, 103.) 1100-luvulla uudelleen löydetty Platonin ja Aristoteleen kirjoitukset sekä valistuksen aikana alkanut tieteen vallankumous käänsi kuitenkin vaakalaudan lopullisesti *logoksen* puolelle. Nykyihminen on jalostanut *logoksen* käyttöönsä, mutta menettänyt kyvyn ratkoa ongelmia *mythoksen* avulla.

Armstrongin mukaan *mythosta* tarvitaan vastatakseen kysymyksiin “elämän perimmäisestä merkityksestä”. Mikäli olemme menettäneet kyvyn käyttää *mythosta* hyväksemme, olemme menettäneet kyvyn löytää elämälle merkitystä. Miten voisimme siis tavoittaa tämän menetetyn merkityksen? Kirjassa Armstrong kuvaa juuri taiteen olevan merkittävä *mythoksen* korvaaja. Taiteen avulla voimme saavuttaa toismaalliset tilat, ekstaasin ja merkityksellisyyden kokemuksen. Taide on *mythoksen* lailla olemassa totuuden tuolla puolen ja “rikkoo ajan ja paikan rajat”.

Vaikka jollain tasolla olenkin samaa mieltä Armstrongin kanssa, on tämä mielestäni romantisoitu mielikuva taiteesta. Taiteen avulla voidaan käydä keskustelua, saada kokemuksia, informaatiota ja merkitystä. Taide ei kuitenkaan ole velvollinen tarjoamaan mitään näistä. Kirjailija Jaakko Yli-Juonikas on sitä mieltä, ettei taiteesta tarvitse olla mitään mitattavaa hyötyä ja että taiteen hyöty tulee sen autonomisesta asemasta tahdonvapauden ilmaisuna. (Mäkelä et al., 2020, 244–245.) Olen Yli-

Juonikkaan kanssa samaa mieltä. Tämän takia Armstrongin määritelmä taide mytologian kruununperijänä tuntuu vaaralliselta. Mielestäni taiteen tehtävä on asettua yhteiskunnan rakoihin, kyseenalaistaa yhteiskunnan toimintaa ja toimia mahdollisena keskustelunavauksena. Yhdyn kuitenkin siihen, että taiteella on potentiaalia synnyttää merkityksellisyyden kokemusta.

Tarinat, osana mitä taiteen muotoa tahansa, voivat siis synnyttää vastaanottajassaan syvää merkityksen kokemusta. Nykytarinat voivat mytologian tavoin saada ihmiset “näkemään konkreettisen maailman läpi”. Uskon, että paras keino tämän saavuttamiseksi on yksinkertaisesti fiktion mielettömyyden hyödyntäminen. Tarinoissa mikä tahansa on mahdollista. Tämän takia ne laajentavat arkielämän rajoja ja vievät vastaanottajansa maailmoihin, joihin ei muuten olisi pääsyä. Tarinat antavat vastaanottajalleen pääsyn kokemuksiin ja paikkoihin, jonne hän ei koskaan muuten pääsisi. Tarinankertojana on hyvä uskoa naivisti tarinoiden voimaan ja antaa meidän mielikuvituksemme rakentaa tarinoita vailla rajoja. Kyynisyys ei ole tarinankertojan ystävä. Tarinat ovat kuitenkin olemassa omassa oikeudessaan. Tarinoilla ei ole velvollisuutta luoda merkityksellisyyttä, eikä niiden arvo tule siitä, mikäli ne niin tekevät.

6.2. KUOLEMA

Armstrong kertoo, miten neandertalilaisten haudoista huomaa, että he uskoivat kuoleman jälkeiseen maailmaan. Toisin kuin muut eläimet, neandertalilaiset tiesivät olevansa kuolevaisia ja käsittelivät kuolemaa mytologian avulla. “He keksivät eräänlaisen vastatarinan, joka auttoi heitä hyväksymään kuoleman ajatuksen.” (Armstrong, 2004, 7.) Armstrong toisin sanoen väittää, että tarina on niin voimakas väline, että sillä voimme selittää jopa kuolemanpelon. Tarina luo vastavoiman kauhulle. Koska tarina elää mielikuvituksessamme, ei fyysisen maailman rajat estä sitä. Tarina kurottaa fyysisen maailman ulkopuolelle, jonne mekin tarinan keinoin voimme yletää.

Kuolema ei ole asia, joka meille tapahtuu. Kuolema on vain ne tarinat, joita me kuolemasta itselle kerromme. Kuolemisen hetki tapahtuu jokaiselle elävälle kerran, mutta siihen loppuu kaiken tapahtuminen, jopa kuoleman tapahtuminen. Tarinat ovat

välttämätön osa kuoleman käsittelemistä, koska meillä ei yksinkertaisesti ole muuta keinoa saavuttaa kuolemaa. Tarinan ei tarvitse olla uskonnollinen tai mytologinen käsitelläkseen kuolemaa. Myös tarina, jonka mukaan me elämme eteenpäin muiden muistoissa, käsittelee kuolemaa. Tai tarina, että madot syövät arkussa olevaa ruumistamme. Tai tarina, että meidän tuhkamme levitetään Itämeren aallokkoon. Nämä kaikki ovat ainoastaan tarinoita, joita itse kuoleva ei koe.

Se että olemme menettäneet yhteyden mytologiaan jättää meidät Armstrongin mukaan kuoleman edessä aseettomiksi. Hän kuvaa, että meillä on “edessämme jotain ennen kokematonta”, kun joudumme yhteiskuntana kohtaamaan kuolevaisuutemme ilman pelkoja purkavaa siirtymäriittiä. (Armstrong, 2004, 116.) Vaikka Armstrongin tapa kirjoittaa onkin dramaattinen, uskon hänen olevan oikeassa. Tieteellinen maailmankuva luo omanlaista mytologiaa käsittämättömistä asioista, mutta sen tarjoamat rituaalit ovat vajavaiset ja usein epätydyttävät.

John Websterille antamassaan haastattelussa Jörn Donner totesi, että kuoleminen on kaikista yksityisin asia. Hän ei uskonut, että kuoleman jälkeen on mitään. “Niin vain tapahtuu, se on luonnon laki”. (YLE, 17.01.2021.) Kuolema ei kuitenkaan olisi kaikista yksityisin asia, jos meillä olisi yhteinen mytologia, johon nojautua. Jos kuoleminen on tarina, voi päättää ketkä ovat tarinan hahmoja. Uskon syvästi uskovaisten ihmisten pääsevän tuonpuoleiseen siinä mielessä, että he eivät elä nähdäkseen, *etteivät* pääsekään. Kaikki tietoisuuden tuolla puolen on toissijaista, koska sitä ei ole tietoisuudellemme olemassa. Ihmistä ei ole tietoisuuden ulkopuolella. Kuolleen olemista ei ole tietoisuudelle olemassa. Kuolleen olemisen on määritelmältään tietoisuuden puute. Ne tarinat, jotka kuolemasta kertoo ovat paljon merkityksellisempiä, kuin kysymys siitä, mitä kuoleman jälkeen *oikeasti* tapahtuu. Siinä mielessä mitä ikinä uskoo kuoleman jälkeen tapahtuvan, tapahtuu.

Leea Klemola kuvailee, että teatterissa katsojat ja esiintyjät jakavat rituaalinomaisesti kuolevan hetken yhdessä. Hetken, jonka aikana voi riittää sellaisena, kun on. Klemolalle teatterissa on kyse kuolemasta, sen kohtaamisesta ja hyväksymisestä. Hänelle oleellista on, että teatterissa on esillä “haavoittuvat, kuolevaiset, elävät ruumiit” (Klemola, 4.11.2021, 15–16.)

Olen Klemolan kanssa samaa mieltä siitä, että teatterissa on kyse kuolemasta. Mielestäni teatterin vahvin ominaisuus on aika. Enemmän kuin mikään muu taidemuoto, teatteri tapahtuu ajassa eikä toistu. Teatteriesitys on kokemus jaetusta ajasta. Teatteria ei voi pysäyttää eikä kelata eteenpäin tai taaksepäin. Eikä teatteria voi kokea uudestaan. Tämä ainutlaatuinen suhde aikaan tekee teatterista voimakkaan taiteen muodon, joka mahdollistaa juuri ajan käsittelemisen.

Aika on entropiaa, hajoamista, ruumiin kuolemista. Tämän takia kuolemaa ei mielestäni pysty käsittelemään missään mediassa yhtä taitavasti kuin teatterissa. Teatteri on ajan taidetta ja siksi kuoleman taidetta. Minua koskettaa kuluneen ajan huomaaminen. Katsoessani valokuvia nuorista ihmisistä, jotka nykyään ovat vanhoja, suren kulunutta aikaa, vaikka en tuntisi valokuvissa olevia ihmisiä. Ajan kulumisen muistuttaa minua menettämisestä. Juuri menettämisen takia ajan kulumisen luo merkitystä koko elämälle, koska elämän tapahtumat, ihmiset ja asiat ovat väliaikaisia, eivät lopullisia. Koska teatterissa koemme ajan kulumisen yhdessä, voi tarinankertoja teatterissa huomauttaa kuluneesta ajasta. Hän voi huomauttaa esityksen loppumisesta, ajan loppumisesta. Tarinankertoja voi käyttää ajan loppumista hyväkseen antaakseen arvoa niille asioille, joita oli, mutta joita ei enää ole. Tätä minä tarkoitan sillä, että teatteri on kuoleman taidetta.

Armstrong kirjoittaa: “myyttejä kehitettiin, jotta selviäisimme elämäntilanteestamme paremmin” (Armstrong, 2004, 11). Myytit auttavat ihmisiä löytämään paikkansa ja asemansa maailmassa. Ihmiset kertovat myyttejä esi-isistään selvittääkseen alkuperänsä ja nykyasemansa. Kuten Le Guin esseessään toteaa, myytit eivät kuitenkaan ole lahjomattomia ja ovat Žižekin kuvauksen mukaan perusolemukseltaan ideologisesti ladattuja. Vaikka ei olekaan olemassa mitään universaalista kerrottavaa myyttiä ihmisyydestä, voivat universaalisuuteen pyrkivät myytit toimia tukipilareina elämän vaikeissa kysymyksissä. Nojautuessaan myytteihin on kuitenkin muistettava, etteivät mitkään tarinat synny tyhjiössä.

Neoliittisen ja paleoliittisen aikakauden siirtymämyytit ja -rituaalit auttoivat ihmisiä hyväksymään kuolevaisuutensa. Vaikka ihminen ei voi jumalan lailla elää ikuisesti, voivat jumaltarinat valmistaa ihmistä kohtaamaan oma kuolemansa. Nämä rituaalit eivät

olleet luonteeltaan eskapistisia, vaan laittoi ihmiset kohtaamaan kuoleman kasvotusten. (Armstrong, 2004, 53 & 44.) Armstrong väittää, että tieteellä maailman selittävä nykyihminen ei ole valmis kohtaamaan “sietämättömän”, koska häneltä puuttuu “elinkelpoinen mytologia”. (Armstrong, 2004, 116.) Saavuttamalla tieteen avulla asioiden “todellinen tila”, olemme menettäneet kyvyn kohdata elämän suurimman toden, kuoleman.

Uskon tämän vain pahentuneet postmodernismin aikana, jolloin edes tieteseen ei yksiselitteisesti voi turvautua maailmankatsomuksena. Postmodernissa maailmassa, jossa ihminen on menettänyt mytologisen kontekstinsa ja jossa perinteillä ei ole sijaa, joutuu ihminen luomaan uuden mytologian. Ei olekaan ihme, että luonnonuskonnot keräävät suosiota länsimaisten nuorten parissa, jotka yrittävät navigoida globaalissa relativistisessa maailmassa. Tämän noutopöytämytologian ongelma on kuitenkin se, ettei se ole yhteisöllisesti jaettu. Yksilöltä puuttuu yhteisö, jonka kanssa voisi suorittaa erilaisia tärkeitä rituaaleja elämän suurina käännekohtina. Tämä siirtymäriittien ja mytologian puute jättää tyhjiön, jossa jokainen ihminen joutuu kehittämään oman keinonsa hyväksyä tuleva kohtalonsa.

Siirtymäriitit mahdollistavat pelon purkautumisen. Nykyihminen joutuu kuitenkin tyyntymään *mythoksen* puutteen takia. (Armstrong, 2004, 117.) Nykyään kuolemaan ei valmistauduta paitsi saattohoidossa. Kuolema piilotetaan valkoisen lakanan alle ja kaupungin laiduille hautausmaille jonne perheet menevät kerran vuodessa viemään kynttilöitä. Olen elämässäni nähnyt kaksi kuollutta ihmistä, jotka molemmat olivat minulla eläessään rakkaita. Kuolleen ruumiin näkeminen on todella vahva transsendenttinen kokemus, joka konkretisoi mystifioitunutta aihetta. Kuollut ruumis on todella kuollut, siitä ei ole kysymystäkään. Kuolleen ruumiin näkeminen mahdollistaa kyseisen ihmisen kuoleman käsittelemisen ja suremisen.

Oleellinen kysymys tämän opinnäytteen kannalta onkin, voiko tarinankerronta täyttää tämän mytologian jättämän tyhjiön ja toimia jonkinlaisena siirtymäriittinä kohti kuolemaa?

Armstrongin mielestä nykyihminen pyrkii tavoittamaan ”välittömien olosuhteiden ’tuonne puolen’” taiteen, musiikin ja huumeiden avulla. Hän väittääkin, että juuri taiteilijat ovat niitä, jotka pyrkivät täyttämään tämän tyhjiön ja jopa perehdyttämään muut mytologiseen viisauteen. (Armstrong, 2004, 117 & 120.)

Vaikka Armstrongin ajatukset ovat kauniita ja olen monesta asiasta samaa mieltä, on hänen tapansa käsitellä sekä mytologiaa että taidetta hyvin romantisoiva. Tämän takia minulla on vaikea suhtautua kriitikittömästi hänen kirjoituksiinsa. Pitäen mielessä viime kappaleessa toteamani todellisuuden yksilöllisyys sekä Armstrongin kuvaama elinkelpoisen mytologian puute on todettava, ettei tarinankerronta voi toimia samalla tavalla yhteisöllisten riittien mahdollistajana, kuin mitä mytologia toimi ennen. Käsitteemme pyhydestä ja merkityksellisyydestä on yksinkertaisesti niin hajautunut, ettei tarinankertoja osaa luoda tämän kaltaista yhteisöllisesti jaettua, tiettyä asiaa varten valmistavaa, rituaalia. Vastaanottajien tulkintakenttä on liian laaja, eikä yhteistä pyhyttä voi harkitusti saavuttaa.

Todettuani tämän olen kuitenkin sitä mieltä, että tarinankerronta voi aiheuttaa samankaltaisia transsendenteja kokemuksia, kuten tarkkaan suunnatut rituaalit. Tämä on kuitenkin sattumanvaraisempaa, koska pelissä on niin monta muuttujaa. Olen useasti katsonut esityksen tai lukenut kirjan, joka jollekin tuttavalleni on ollut todella tärkeä kokemus. Vaikka olemme näennäisesti kokeneet saman, on teos välittänyt hänelle jotain aivan muuta välittömien olosuhteiden tuonpuoleisesta, kuin minulle. Yhtä lailla on minulla ollut useita kokemuksia tarinoista, jotka ovat olleet minulle todella merkittäviä, mutta ei tuttavilleni. Jään kokemuksen kanssa yksin. Vaikka kokemus olisi minulle tärkeä, luo sen jakamattomuus yksinäisyyden, jota ei voi kuvata muuna kuin yhteisön puutteena. Useasti minusta tuntuukin, että kaikki suurimmat kokemukset koen yksin. Tämä tekee mytologisesta matkastani läpi elämän kohti kuolemaani yksinäisemmän, kuin mitä uskon, että se olisi, jos meillä yhteiskuntana olisi elinkelpoinen mytologia.

6.3. TARINA JA MERKITYS: YHTEENVETO

Rationaalisuuteen ja tieteeseen nojaava nykyihminen on menettänyt suhteensa mytologiaan. Mytologiassa tarinat loivat kokemuksen yhteisöllisyydestä, toimivat

rituaaleissa ja pystyivät jopa selättämään kuolemanpelon. Kokemukseni mukaan länsimaiselta nykyihmiseltä puuttuu yhteisöllisesti jaetut tarinat, jotka yhdistäisivät ihmiset jaettuun mytologiseen kontekstiin. Tarinoilla on kuitenkin tänäkin päivänä voima luoda vahvaa merkityksen kokemusta. Tämä tulee ilmi omista kokemuksistani taiteen äärellä, useasta tekemästani haastattelusta sekä mitä ilmeisimmin Karen Armstrongin kirjasta.

Tarinankertojana on mielestäni hyvä olla tietoinen tästä voimasta, joka tarinalla voi olla. En kuitenkaan usko, että merkityksellisen kokemuksen aiheuttaminen on hyvä päämäärä kertoessaan tarinaa. Tällöin eksyy tarinankertojana oleellisesta, joka on hyvän tarinan kertominen ja tarkkan havainnon jakaminen.

7. MIKSI TARINOITA KERROTAAN: EMPATIA

Tässä kappaleessa paneudun kysymykseen tarinoiden ja empatian suhteesta. On yleisesti hyväksytty väite, että tarinoiden vastaanottaminen kohentaa ihmisten empaattisuutta. Sen lisäksi väitetään, että tarina on hyvä keino saada tietoa siitä, minkälaista on olla joku toinen jossain tilanteessa. Haluan asettaa tämän väitteen kyseenalaiseksi tutkimalla, voiko tarinoiden empatiavaikutusta todentaa ja johtaako empatiakokemus käytösmallien muutokseen. Selvitän myös, minkälaisia eri empatiamuotoja on olemassa ja minkälaista empatiakokemusta erilaiset tarinat saavat aikaiseksi.

Kolumnissaan ”Ihmiskunta tarvitsee teatteria selviytyäkseen” (YLE, 21.08.2019) Juha Hurme on sitä mieltä, että empatia on teatterin ”keskeisin kyky”. Hurme kuvaa teatterin olevan 2500 vuotta vanhaa empatiakoulutusta, jossa tärkeintä on kyky asettua toisen asemaan. Hän paikantaa empatian tapahtuvan katsomisen aktissa. Toisin sanoen siinä, että ihminen katsoo esiintyjää ja ”näkee hänessä itsensä”.

Tämä on todella vajavainen kuvaus siitä, mitä empatia on, miten se syntyy ja mitä se saa aikaiseksi. Ymmärrän, että Hurme pyrkii olemaan ytimekäs. On kuitenkin iso asia väittää, että empatia on teatterin tärkein kyky avaamatta, mitä se itse asiassa tarkoittaa. Jos minä näen itseni esiintyjässä, mitä minussa tapahtuu ja miksi se on tärkeää? Tarkoittaako Hurme, että esiintyjä muistuttaa minua itsestäni, synnyttäen myötätuntoa itseäni kohtaan? Vai asetunko hänen asemaansa ja myötäelän hänen kokemuksiaan? Vai koenko ruumiillisesti saman, mitä hän kokee? Hurmeen väite nostaa enemmän kysymyksiä kuin antaa vastauksia. Onneksi vastauksia voi kuitenkin löytää muualta.

Tutkijat Elisa Aaltola ja Sami Keto ovat vuonna 2018 kirjoittaneet kirjan *Empatia - myötäelämän tiede*. Kirja toimii tämän kappaleen pääasiallisena lähteenä. Kirjassa Aaltola ja Keto kuvaavat, että empatiaa on monenlaista. Saana Lavaste viittaa kyseiseen kirjaan blogikirjoituksessa ”Kolme syytä miksi teatteria tarvitaan tulevaisuudessakin: demokratia, empatia, katharsis” (Kansallisteatterin blogi, 2019). Kuten jo artikkelin otsikko kertoo, myös Lavaste kokee empatian olevan yksi teatterin arvokkaimmista

anneista. Kiinnostavaa kuitenkin on, ettei hän artikkelissa keskity ihmisiä kohtaan syntyvään empatiaan kuten Hurme, vaan toisia lajeja kohtaan syntyvään empatiaan. Lavaste kuvaa, miten empatiakyvyn kasvattaminen voi olla merkittävä tekijä ekologisesta katastrofista selviytymisessä.

“Jos pystymme lajina kasvamaan empatiankyvyssämme tasolle, joka kattaa sisäänsä kaiken elollisen, alamme väistämättä toimia tavalla, joka mahdollistaa oman hengissä säilymisemme. Ja tietysti myös lukemattomien muiden lajien, joiden kanssa tätä maapalloa asutamme.” (Kansallisteatterin blogi, 7.12.2019.)

Mielestäni tämä on kiinnostavaa näkökulma muuten toisteisessa keskustelussa taiteen ja empatian välisestä suhteesta. Viitaten Aaltolan ja Keton kirjaan Lavaste toteaa, että juuri “tarinalliset ja henkilöhahmoihin perustuvat taidemuodot lisäävät tutkitusti kykyämme empatiaan.” Lavaste ehdottaa, että kertomalla tarinoita, joissa fokus siirretään ihmisestä laajemmin muihin lajeihin voimme ymmärtää “oman empatiakykymme vajavaisuuden” joka puolestaan luo jonkinlaista liikehdintää ekologisen kriisin estämiseksi.

Toimittaja Matti Kuuselan on kirjoittanut artikkelin (Aamulehti, 2.9.2018), joka kertoo siitä, miten turvesuo tuhoutuu ja muuttuu autiomaaksi. Artikkelissa Kuusela käyttää hyväkseen empatian synnyttämistä muita lajeja kohtaan. Kuusela kuvaa tarinan keinoin, miten Kaitasuolta on alettu nostaa turvetta, vaikka se on luokiteltu arvokkaaksi. *Kertomuksen vaarat* -hankkeessa kuvataan, että Kuuselan artikkeli havainnollistaa tarinan voimaa ja empatiaa synnyttävää ominaisuutta. ”Kuusela on luonut kokemuksellisuuden synnyttääkseen lukijoissa myötätuntoa ei-inhimillistä suota kohtaan.” (Mäkelä et al., 2020, 69).

Kuuselan synnyttämää empatiaa voimistaa se, että hän luo suolle tarinan, joka ulottuu aina 9000 vuoden taakse. Tämänkaltainen luonnon kontekstointi inhimillisen tarinan muotoon tuntuu manipuloinnilta ja joku voisi väittää sen olevan ”vihervasemmiston harjoittamaa aivopesua”. Kiinnostavaa kuitenkin on, että tarinamuotoa ja empatiaa käytetään välineenä vaikuttaakseen lukijaan. Mitä empatia siis on ja millä tavalla se vaikuttaa ihmiseen?

7.1. MITÄ ON EMPATIA?

Aaltola ja Keto kuvaavat kirjassaan kuutta erilaista empatiamuotoa: projektiivista, simuloivaa, kognitiivista, affektiivista, ruumiillista ja reflektiivistä empatiaa.

Projektiivinen empatia on sitä, kun mietimme miltä *meistä* tuntuisi, jos olisimme samassa tilanteessa kuin joku muu. Projisoimme siis itsemme heidän paikalleen ja mietimme heidän tilannettaan omasta näkökulmastamme. Projektiivisen empatian ilmeinen ongelma on, kuten Aaltola ja Keto toteavat, että siinä keskitytään itseemme eikä henkilöön, joita kohtaan tunnemme empatiaa. Projektiivisessä empatiassa olemme itse keskiössä, emmekä pyri ymmärtämään toisen näkökulmaa tai kontekstia. Johtopäätökset toisen kokemuksesta voivat siis olla täysin vääristyneitä, sillä emme ota huomioon millä tavoin hän on oleellisesti erilainen kuin me itse.

Simuloiva empatia puolestaan pyrkii kokemaan, miltä tuntuu olla joku muu. Me pyrimme hahmottamaan toisen luonnon, piirteet, fysiologian, aistimaailman ja mentaaliset kyvyt. Simuloivan empatian pyrkimys on astua toisen asemaan. “Simuloidessamme me nimenomaan pyrimme ymmärtämään, minkälainen toinen yksilö itsessään on: miten hän hahmottaa asioita, mitä hän kokee, mikä hänen lähtöpisteensä todellisuuteen on.” (Aaltola ja Keto, 2018, 41.) Simuloimista auttaa narratiivin (toisin sanoen tarinan) kautta saama konteksti. Kun ymmärrämme toisen ihmisen lähtökohdat ja olosuhteet, meille on helpompaa ymmärtää hänen kokemuksensa. Yksi tapa oppia ymmärtämään toisen ihmisen lähtökohdat ja olosuhteet on kertoa tästä ihmisestä tarinaa. Koska tarina luo syy-seuraussuhteita asioiden välille, on se hyvä keino luomaan kontekstia ennestään tuntemattomalle aiheelle tai ihmiselle.

Uskon itse, että nämä kaksi empatian muotoa (projektiivinen ja simuloiva) ovat mitä oleellisimpia työkaluja tarinankertojalle. Jos kertoo tarinoita ihmisistä, jotka ovat oleellisella tavalla erilaisia kuin itse on, joutuu tekemään paljon töitä ymmärtääkseen heidän kontekstinsa, olosuhteensa, maailmankuvansa ja ajattelumaailmansa. Aaltola ja Keto toteavatkin, että simuloivan empatian pitää keskittyä siihen, miten toinen kuvaa omaa elämäänsä. (Aaltola ja Keto, 2018, 46.) Mikäli haluaa kertoa tarinoita muista,

pitää olla valmis kuuntelemaan muita ja laittamaan oma maailmankuvansa ja omat arvonsa sivuun.

Kognitiivinen, affektiivinen ja ruumiillinen empatia puolestaan ovat tärkeitä työkaluja tarinan vastaanottajalle. Kognitiivinen ja ruumiillinen empatia korostuu entisestään, jos tarina kerrotaan mimeettisesti esimerkiksi teatterin keinoin.

Kognitiivinen empatia on sitä, kun havaitsemme ja osaamme tulkita muiden tunteita kokematta niitä itse. Kognitiivinen empatia on sosiaalisissa tilanteissa äärimmäisen tärkeä työkalu, joka mahdollistaa ihmisten välisen ymmärryksen. Kognitiiviseen empatiaan ei sisälly tulkitsijan tunnekokemus, vaikka voikin johtaa sellaiseen. Kognitiivinen empatia on yksinkertaisesti muiden tunteiden ymmärtämistä.

Affektiivinen empatia on puolestaan kognitiivisen empatian seuraus. Se on reaktio, jonka saamme, kun olemme tulkinneet toisen tunteen. “Kun olemme havainneet jonkin tunnetilan toisessa sekä muodostaneet sitä koskevan idean, se siirtyy meihin itseemme. Muiden tunteet mukautuvat osaksi meitä.” (Aaltola ja Keto, 2018, 84.) Kognitiivinen ja affektiivinen empatia kulkevat käsi kädessä. Ne ovat syy-seuraussuhteessa toisiinsa, toinen rationaalinen ja toinen emotionaalinen.

Kognitiivinen ja affektiivinen empatia ovat oleellisia työkaluja etenkin mimeettisen tarinan vastaanottajalle. Katsoessaan esimerkiksi teatteriesitystä katsoja havaitsee näyttelijän ruumiissa tunnetilan, tulkitsee tämän ja antaa sen siirtyä itseensä omanlaisena emotionaalisenä kokemuksena. Koen itse ohjaajana tekeväni eniten töitä kognitiivisen ja affektiivisen empatian kautta. Minä vaikutun jollain tavalla siitä, mitä näen näyttämöllä ja teen päätöksiä vaikutuksen perusteella.

Kertoessaan tarinaa, etenkin silloin kun on luomassa tarinan olosuhteet, projektiivinen ja simulatiivinen empatia ovat tärkeitä, jotta tarinan hahmoista tulisi elävän oloisia. Tarinan kertominen on kuitenkin täysin erilaista, jos kirjoittaa proosaa tai ohjaa teatteriesitystä. Proosa luo fiktiivisen hahmon lukijan mieleen, teatterissa hahmoa esittää elävä ihminen. Kun tarinaa kerrotaan elävän ihmisen avulla, myös ruumiillinen empatia vaikuttaa katsojaan.

Ruumiillinen empatia on se, miten luemme toisen ihmisen kehonkieltä oman kehomme kautta. Toisen ruumiillisuus tulee osaksi meidän ruumiillisuuttamme. Ymmärrämme toista ihmistä sen avulla, mitä hänen kehonsa meille ilmaisee. “mieli ja ruumis muodostavatkin ’ekspressiivisen kokonaisuuden’, joka tarjoaa suoran reitin muiden tunteisiin ja kokemuksiin sekä sitä kautta empatiaan.” (Aaltola ja Keto, 2018, 196.) Näistä empatian muodoista ruumiillinen empatia kaipaakaan toteutuakseen tarinaa vähiten. Ruumiillinen empatia ei tarvitse kontekstia, vaikka voikin voimistua tietyn kontekstin kautta. Ruumiillinen empatia korostuu muun muassa tanssissa, performanssissa ja sirkuksessa, jossa ruumiillisuus muutenkin ovat keskiössä.

Anni Klein puolestaan puhuu *kinesteettisestä* empatiasta ja peilisoluista. Tieteen termipankin mukaan kinesteettinen empatia on esittävässä taiteissa käytettävä termi, jonka määritelmä on: “tapahtuma, jossa katsoja voi seurata esityksessä olevaa liikettä, identifioitua siihen ja kuvitella kuinka sen voi kokea” (Tieteen termipankki). Tämä määritelmä muistuttaa paljon ruumiillista empatiaa, jossa katsoja ymmärtää esiintyjää tämän ruumiillisuuden kautta. Toisin kuin ruumiillinen empatia, kinesteettinen vaikuttaa enemmän työskentelytavalla. Esityksen tekijänä voi käyttää kinesteettistä empatiaa siirtääkseen katsojan huomion esityksen ruumiillisuuteen. Määritelmän mukaan kinesteettinen empatia ei ole tapahtuma, jossa katsojassa tapahtuu empaattinen kokemus vaan tapahtuma, jossa katsojassa *voi* tapahtua empaattinen kokemus.

Peilisolut tai peilineuronit ovat puolestaan yksi imitoivan aivotoiminnan muoto, jotka muiden joukossa aiheuttavat niin sanottua resonaatiota. Resonaation avulla ihmiset kykenevät jakamaan muiden tunnetiloja siten, että aivomme imitoivat kokemuksia, joita muissa havaitsemme: “kun näemme kipua, syttyvät kipua käsittelevät aivojen osat ja neuronipolut itsessämme hereille”. (Aaltola ja Keto, 2018, 87.) Näitä neuronipolkuja kutsutaan peilioneuroneiksi. Resonaatiota aiheuttaa peilioneuronien lisäksi muut aivofysiologiassamme, hermostossamme ja kehossamme tapahtuvat toiminnot. Aaltola ja Keto huomauttavat, että resonaatio on erotettava tunnetarttuvuudesta, esimerkiksi toisen kasvojen ilmeiden tahdottomasta ja tiedottomasta imitoimisesta. Tunnetarttuvuus kehittyy varhain, jolloin vauva ei osaa vielä erottaa itseään vanhemmistaan.

7.2. TARINAN SYNNYTTÄMÄ EMPATIA

Klein toteaa, että vaikka esitykset usein käyttävät empatiaa hyväkseen, esitys ei tarvitse fiktiota tai tarinaa synnyttääkseen empatiaa. (Klein, 26.11.2021, 40–41.) Kleinin voi olettaa puhuvan juuri ruumiillisesta ja affektiivisesta empatiasta, jotka molemmat tapahtuvat yksinkertaisesti toisen ihmisen havaitsemisen kautta. Affektiivinen ja ruumiillinen empatia eivät tarvitse tarinan ja fiktion luomaa kontekstia saadakseen katsoja kokemaan empatiaa näyttämöllä seisovaa ihmistä kohtaan.

Teatterin kaksoisluonne tuo myös empatialle kiinnostavan uuden tason. Katsoja tuntee tunteita sekä fiktiivistä roolihenkilöä, että näyttelijää kohtaan. Juuri empatia on yksi tekijöistä, joka etäännyttää katsojan “huonosti” näytellystä kohtauksesta. Jos katsojana tunnistamme mitä tunteita näyttelijä esittää, mutta ne eivät tunnu kyseisen esityksen vaatimalla tavalla “totuudenmukaisilta”, voi empatia sammua. Koemme itsemme manipuloiduksi samalla tavalla, kun jos toisen ihmisen tunteet sosiaalisessa tilanteessa tuntuvat teeskennellyiltä.

Aina teatterissa ei kuitenkaan ole kyse siitä, että myötäeläisimme fiktiivisen roolihenkilön kanssa. Esimerkiksi improvisaatiossa on usein niin, että ymmärrämme mitä tunteita ja tilanteita fiktiossa esitetään, mutta seuraamme itse asiassa näyttämöllä tapahtuvaa reaalityilannetta. Emme koe empatiaa itkevää roolihenkilöä kohtaan, vaan nauramme näyttelijän tavalle ratkoa kohtauksia improvisaation kautta. Improvisoitu esitys toimii ainoastaan, jos yleisö tietää sen olevan improvisoitu. Silloin he tietävät, millä tasolla esitystä tulee seurata. Yleisö kokee empatiaa ensisijaisesti näyttelijöitä kohtaan ja vasta toissijaisesti fiktiivisiä roolihenkilöitä kohtaan.

Myös “sulkeutuneeseen fiktion” pyrkivät teatteriesitykset toimivat molemmilla tasoilla, mutta silloin yleisön oletetaan kokevan empatiaa ensisijaisesti fiktiivisiä roolihenkilöitä eikä näyttelijöitä kohtaan. Henkilökohtaisesti minua kiinnostaa kuitenkin enemmän näyttämön reaalityilanne. Katsojana minä elän enemmän näyttelijöiden, kuin fiktiivisten roolihenkilöiden kautta ja fiktio toimii itse asiassa eräänlaisena tekosyynä saada katsoa ihmisiä.

Laura Gröndahl kuvaa, miten tunnettuja julkisuuden henkilöitä näytellessä on olemassa paljon “aaveita”. Aaveilla hän tarkoittaa sitä tietoa ja kokemuksia, joita yleisöllä valmiiksi on kyseisistä henkilöistä. Hän toteaa, ettei näiden aaveiden läsnä ollessa tarvitse luoda kokonaisvaltaista kuvaa kyseisistä henkilöistä, vaan pienikin vihje voi käynnistää pitkän assosiaatioketjun. (Gröndahl, 2016.) Ajattelen, että samankaltaisesta assosiaatioketjusta on kyse teatterin fiktiossa, jonka ei mielestäni tule pyrkiä olemaan samalla tavalla immersiiivinen, kuin elokuvan fiktio. Teatterissa leikitään assosiaatioilla ja monitasoisuudella. Empatiaa voi jopa kokea jotain kohtaan, joka ei ollenkaan ole esitystilanteessa läsnä, mikäli assosiaatioketju vie katsojan tämän luo.

Klein mainitsee myös antropomorfismin ja ihmisen kyvyn kokea empatiaa ei-inhimillistä kohtaan, mikäli ne tavalla tai toisella inhimillistetään. Juuri tästä on kyse Kuuselan suoartikkelissa. "Mä voin silti samaistua, eläytyä tai tuntea jotain roskapönttöä kohtaan, jos mä tunnistan sen eläväksi. On minusta kiinnostavaa, miten meidän empatian tunteminen voi laajentua yli samankaltaisuuden." (Klein, 26.11.2021, 40–41.)

Tampereen yliopiston tutkija Jukka Mikkola toteaa, että empatiaan perustuva moraalii on vinoutunut, koska empatia on heimomaista: “tunnetme empatiaa enemmän oman viiteryhmämme ja kulttuurimme edustajia kuin muita kohtaan”. (Kertomuksen vaarat blogi, 31.1.2020.) Empatian syntymiselle on valtavasti merkitystä, kuka kertoo ja kuka vastaanottaa tarinaa. Empatia ei ole neutraali ja ennakkoluuloista vapaa toiminto, vaan voi pahimmillaan jopa vahvistaa ennakkoluuloja. Klein ehdottaa, että empatiamme voi “laajentua yli samankaltaisuuden” ja ulottua jopa elottomia asioita kohtaan. Empatian heimomaisen luonteen ottaen huomioon, tämä kuitenkin vaatii suurempaa ponnistelua, kun samankaltaista kohtaan empatian synnyttäminen.

Empatia on toisin sanoen tärkeä työkalu sekä tarinan kertojalle että vastaanottajalle. Mutta minkä takia Hurme väittää sen olevan teatterin “keskeisin kyky”? Hurmeen lainaus menee kokonaisuudessaan näin: “Teatterissa ihminen katsoo toista ihmistä ja näkee hänessä itsensä. Teatteri on 2500 vuotta vanhaa empatiakoulutusta sekä tekijöille että katsojille. Empatia on teatteritaiteen keskeisin kyky. Asettua toisen asemaan: välttämätön taito sekä näyttelijälle että näytelmän katsojalle.” (YLE, 21.08.2019.)

Hurme kuvaa empatian tapahtuvan projektiossa: ihminen näkee itsensä toisessa ihmisessä. Hän toisin sanoen projisoi itsensä toisen ihmisen asemaan. Tämä on projektiivista empatiaa, jossa katsoja miettii, miltä hänestä itsestä tuntuisi olla esiintyjän (tai fiktiivisen henkilön) asemassa. Toisaalta Hurme kuvaa empatian olevan sitä, että asetumme toisen asemaan. Tämä puolestaan on simuloivaa empatiaa, jossa yritämme häivyttää itsemme ja asettua toisen ihmisen kontekstiin. Erityisen tarkka Hurmeen kuvaus empatiasta ei joka tapauksessa ole.

Huomioitavaa Hurmeen kuvauksessa on, että hän mainitsee ensimmäiseksi projektiivisen empatian. Hän kuvaa, miten ihminen näkee *itsensä* toisessa. Tässä empatiakokemus palautuu meihin itseemme. Aaltola ja Keto kuvaavat, että empatiassa on ennen kaikkea kyse *toisen* näkemisestä ja että itsensä pitäisi yrittää häivyttää yhtälöstä. Olen ehkä epäreilu Hurmetta kohtaan, sillä hän kuvaa toisaalta simuloivan empatian (toisen asemaan asettuminen) olevan välttämätön taito ja ehkä hänestä tässä on itse asiassa teatterin ydin. Hurmeen määritelmänsä empatiasta, jossa katsoja näkee itsensä, tulee kuitenkin mielestäni paljastaneeksi teatterin synnyttämän empatian ongelman: se palautuu meihin itseemme. Myötäeläessämme tarinan päähenkilön kanssa suremme useimmiten omaa elämäämme ja sen vaikeuksia.

7.3. AIHEUTTAAKO TARINOIDEN SYNNYTTÄMÄ EMPATIA MUUTOSTA?

Kuten aikaisemmin kuvasin, tarina on mielestäni loistava väline, jonka kautta voi synnyttää tilan, missä vastaanottaja voi käsitellä oman elämänsä asioita. Olen kuitenkin skeptinen sille, aiheuttaako tarinan synnyttämä empatia aidosti (ainakaan pitkäaikaista) muutosta ihmisten käyttäytymisessä.

Aaltola ja Keto kuvaavat empatian olevan ihmiselle elämän ja kuoleman kysymys. Kun ymmärrämme muiden tuskaa, suojelemme itseämme ja yhteisöämme paremmin vaaroilta. Korkea empatiataso johtaa muiden auttamiseen, vähentää aggressioita ja kehittää moraalialia. Tämän tiedon saatteessa korkean empatiatason saavuttaminen kuulostaa ehdottomasti tavoiteltavalta. Kirjassa tarinoiden todetaan olevan hyvä empatian kasvattamisen keino. Tarinoiden avulla otaksumme toisen yksilön

näkökulman, taustan ja tavoitteet, joka opettaa meitä näkemään asioita muiden perspektiivistä. Näitä väitteitä puoltavat tutkimukset, jotka toteavat teatterin parantavan katsojan empatiataitoja. "Kirjallisuus, näytelmät, elokuvat ja muut tarinalliset taiteen muodot ovatkin parhaimmillaan tapa oppia simuloivaa empatiaa todellisia yksilöitä kohtaan. Kertomuksilla voi tukea toisen näkökulman sisäistämistä sen sijaan, että asettaisi itsen tuon toisen tilalle." (Aaltola ja Keto, 2018, 49.)

Samoja tuloksia ovat saaneet useat tutkimukset, joissa on tutkittu kaunokirjallisuuden hyötyvaikutuksia. Kaunokirjallisuuden on todettu tekevän ihmisestä "älykkäämmän, myötätuntoisemman, sosiaalisesti taidokkaamman, lystikkäämmän ja onnellisemman." (Mäkelä et al., 2020, 242.) Kaunokirjallisuuden hyödyistä suurimmaksi nostetaan kuitenkin empatian kehittäminen. Kaunokirjallisuuden ja empatian välistä suhdetta ovat tutkineet sekä humanistit että aivotutkijat ja on yleisesti hyväksytty käsitys, että "toisen ihmisen mielentilan tiedollinen ja tunteellinen jakaminen" (Mäkelä et al., 2020, 242) parantaa lukijan empatiakykyä.

Kaiken tämän tiedon valossa on mielestäni looginen lopputulema, että

- 1) empatiakyky on ihmiselle elintärkeä ominaisuus,
- 2) tarinat parantavat empatiakykyä ja
- 3) tarinoiden yksi tärkeimpiä tehtäviä on empatiakyvyn kehittäminen.

Minä en kuitenkaan voi olla suhtautumatta kriittisesti tähän lopputulemaan, oli se sitten kuinka looginen tahansa. Ensinnäkin minua provosoi taiteen hyötyvaikutusten tutkiminen. Minusta taiteella ei tarvitse olla mitään mitattavaa hyötyä. Toiseksi minä en yksinkertaisesti usko siihen, että tarinan synnyttämä empatia saa aikaiseksi aktuaalista toimintaa. Mitään tämänkaltaisia tutkimustuloksia ei ole olemassa. Vaikka tarinan vastaanottaja kokisi kuinka paljon empatiaa tahansa tarinan aikana ei ole sanottua, että se johtaa toimintamallien muutokseen tai synnyttää uusia toimintamalleja. Tarinan aikana kokema empatia voi jopa johtaa taantumiseen ja valheelliseen kokemukseen siitä, että pelkkä tarinan vastaanottaminen oli jonkinlaista "toimintaa".

Aaltola ja Keto tuovat esille tämän vaaran. He huomauttavat, etteivät tarinat ole objektiivisia ja voivat sisältää poliittisia aatteita, kulttuurisia stereotyyppioita tai olla

tarkoitushakuisia. Jotkut ajattelevat tarinoihin nojautuvan empatian olevan passiivista, sillä tarinoissa etsimme sitä, mikä on tuttua ja tunnistettavaa. Kysymys tarinan subjektiivisuudesta ei kuitenkaan mielestäni ole suurin ongelma, mitä tulee tarinan ja empatian suhteeseen. Minä en yksinkertaisesti usko, että tarinan kautta syntyvä empatia siirtyisi muihin kohdistuvaan toimintaan, vaan uskon sen ensisijaisesti kääntyvän itseämme päin. Uskon kyllä siihen, että ennen kaikkea affektiivinen ja ruumiillinen empatia, jota tunnemme tarinan kautta, vaikuttaa meihin ja voi muuttaa meidän maailmankuvaamme ja näkökulmia. Minusta ei kuitenkaan voi osoittaa, että tämä muutos johtaisi toimintaan.

Blogikirjoituksessa Lavaste mainitsee Pipsa Longan *Toisen luonnon* (2018) näytelmänä, joka asettaa katsojalle kysymyksiä heidän empatiansa rajallisuudesta. Lavasteen mielestä *Toisen luonnon* kaltaisilla näytelmillä “on voima muuttaa maailmaa” (Kansallisteatterin blogi, 7.12.2019), koska ne laajentavat käsitystämme omasta empatiastamme. *Toinen luonto* teki minuun valtavan vaikutuksen ja voin liioittelematta sanoa, että se on yksi parhaita esityksiä, joita olen koskaan nähnyt. Pohtiessani sen vaikutuksia minuun voi ehkä ajatella, että olen integroinut joitain esityksen maailmankuvallisia näkemyksiä omaan identiteettiini.

En kuitenkaan voi väittää, että esitys olisi millään tavalla muuttanut käyttäytymismallejani. En ole suojellut luontoa, lahjoittanut hyväntekeväisyyteen tai pelastanut eläimiä nähtyäni esityksen. Ehkä maailmankuvan muuttaminen on teatteriesitykselle tarpeeksi suuri saavutus. Voi kuitenkin todeta, että minä liberaalina vihervasemmistolaisena olen hyvin vastaanottavainen *Toisen luonnon* maailmankuvalle. Enemmän kuin tarjosi minulle uusia näkökulmia, esitys vahvisti minulla jo olleita.

Vielä jyrkemmin tarinoiden ja empatian välistä suhdetta kritisoi Tuomas Timonen, jonka mielestä on “paskapuhetta”, että teatteri lisäisi empatiaa. (Timonen, 21.10.2021, 01:15-01:16.) Hän ei usko siihen, että ihmiset hankkisivat tarinoiden kautta tietoa sellaisista ihmisistä, joihin he eivät jo valmiiksi samaistu. Hänen kokemuksensa on, että teatteriesitykset, kirjat ja elokuvat vahvistavat niitä asioita hänessä, joita hän jo valmiiksi on. Timonen haluaa myös haastaa opiskelijoitaan siitä, millä periaatteella he valitsevat niitä esityksiä, joita menevät katsomaan. Hän ei usko kovin monen menevän

katsomaan esityksiä sillä ajatuksella, että "tuo on varmaan mulle aika loukkaava ja häiritsevä ja luultavasti joudun kokemaan aika epämukavaa itsekritiikkiä sen äärellä." (Timonen, 21.10.2021, 01:17-01:18.) Vaikka Timonen tiedostaa, että live-esityksen käytöskoodit ovat erilaiset kuin esimerkiksi sosiaalisessa mediassa hän ei usko, että teatterintekijät voivat empatian kautta muuttaa ihmisten ajattelua.

Myös Jukka Mikkola kritisoi kaunokirjallisuuden hyötyvaikutuksia osoittavia tutkimuksia. Vaikka Mikkola puhuu eksplisiittisesti kaunokirjallisuudesta, hänen argumenttinsa ovat mielestäni päteviä myös teatterin suhteen. Hänen mielestään hyötyihin keskittyvät tutkimukset pelkistävät kompleksiset taideteokset "arkisten tilanteiden simulaatioksi tai mielikuvaharjoitukseksi" ja jopa "rinnastavat lukemisen jumppaan". (Kertomuksen vaara blogi, 31.1.2020.)

Mikkolan suurin kritiikki kuitenkin kohdistuu tutkimusten epämääräisyyteen. Hän kuvaa, miten tutkimuksissa sekoitetaan avainkäsitteitä kuten *literature*, *fiction* ja *narrative* ja miten luettavaa materiaalia valitaan haluttuja tutkimustuloksia suosien. Mikkolan mielestä on arveluttavaa tehdä johtopäätöksiä siitä, miten jotkut tietyt kirjalliset teokset saavat muutosta aikaiseksi, joka sitä paitsi voi olla vain lyhytaikaista. Ylipäätään Mikkola kyseenalaistaa empatian tavoittelemista. Hän toteaa, että on kiisteltyä johtaako tunnereaktiot toimintaan ja huomauttaa, että empatiaan liittyy ennakkoluuloja ja on helposti manipuloitavissa. Mikkola pohtii jopa, voiko empatian aiheuttaminen olla haitallista, jos se vain voimistaa lukijan empaattisia harhaluuloja.

Mielestäni Mikkolan esittämä kritiikki on aiheellinen ja käyttökelpoinen myös kysymykseen teatterin ja empatian välisestä suhteesta. Mielestäni empatian tavoittelemisen on pyrkimys, jonka kanssa on oltava varovainen. Kuten aina tarinaa kertoessa pitää olla kriittinen omalle subjektiivisuudelleen ja kyseenalaistaa oma näkökulmansa. Mutta ennen kaikkea, jos kertoo muista ihmisistä, joita kohtaan pyrkii synnyttämään empatiaa, on mietittävä tarkkaan, mitä itse asiassa tulee toisintaneeksi. Mitä tietoa empatian kautta fiktiivisiin henkilöihin eläytyminen meille itse asiassa tuottaa?

“Kertooko Jari Tervon *Layla*-romaani (2010) meille siitä, millaista on olla nuori kurdinainen, ihmiskaupan uhri ja pakolainen – vai paljastaako se meille lopulta enemmän valkoihoisen keski-ikäisen hyväosaisen suomalaismiehen ennakkoluuloja kurdikulttuurista?” (Kertomuksen vaara blogi, 31.1.2020.)

Tästä kysymyksestä pääsemme *Empatia* kirjan kuudenteen ja viimeiseen empatian muotoon, reflektiiviseen empatiaan. Kirjassa todetaan, että empatia voi pahimmillaan johtaa haltuunottoon ja kolonisaatioon, jolloin toisen ymmärtäminen muuttuu selitysmalleiksi. Reflektiivisen empatian harjoittaminen on yksi keino välttää empatian haitallista käyttöä.

Reflektiivinen empatia perustuu siihen, ettemme ota empatiasta syntynyttä tunnereaktiota itseisarvona, vaan heijastamme sen takaisin meidän omiin oletuksiimme ja asenteisiimme. Tällä tavalla emme ainoastaan saavuta empaattista tunnereaktiota toista ihmistä kohtaan, vaan syvempää tietoa siitä, minkä takia tunnemme kyseisen tunteen. “Tämä liike auttaakin hahmottamaan, ketä kohtaan, miksi ja millä perusteilla koemme minkäkin laista empatiaa.” (Aaltola ja Keto, 2018, 134.) Aaltola ja Keto ovat sitä mieltä, että reflektiivinen empatia voi parhaimmillaan korjata maailmankatsomuksia. Miten tarinan kertojana voisi aiheuttaa reflektiivisen empatiakokemuksen vastaanottajassa?

7.4. TARINAN AIHEUTTAMA REFLEKTIIVINEN EMPATIA

Reflektiivistä empatiaa voi harjoittaa kehittämällä tarkkaavaisuutta. Sen sijaan, että analysoi jotain sisällään tapahtuvaa tunnetta yksinkertaisesti huomioi sen läsnäolon. Kehittämällä tunteidensa havainnointia parantaa myös empatiasisältöjen arvioimista. Kirjassa tätä harjoittamista rinnastetaan muun muassa buddhalaisuuteen perustuvaan “tietoiseen läsnäoloon”. Tämä saa minut vaistomaisesti varuilleni, vaikka ymmärränkin mitä kirjoittajat tarkoittavat.

Kirjassa viitataan myös filosofien Simone Weilin ja Iris Murdochin ajatteluun tarkkailun merkityksestä moraalin kehityksessä. Weilin ja Murdochin mielestä tarkkaavaisuuden kautta voi “oppia moraalista havaintokykyä” sekä “parantaa kykyä

havaita muiden yksilöiden todellisuus”. Tarkkaavaisuuden tilassa emme ajattele asioita niiden hyödyn kautta, vaan näemme asioiden itseisarvon. Weilin mielestä tarkkaavaisuuden harjoittamiseksi tärkeää on muun muassa yksinolo ja egoismista luopuminen. Tarkkaavaisuus on tila, jossa “koetamme tyhjentyä oletuksistamme ja haluistamme sekä antaa todellisuuden astua meihin.” (Aaltola ja Keto, 2018, 151.)

On helppo ymmärtää, miten yllä mainituilla keinoilla voi omassa elämässään harjoittaa tarkkaavaisuutta. Vaikeampaa puolestaan on hahmottaa, miten kyseisiä keinoja voisi käyttää hyväkseen suhteessa tarinan vastaanottajiin. Miten saattaa teatteriyleisö tarkkaavaiseen tilaan, jossa reflektiivinen empatia voi tapahtua?

Ehkä jonkinlaisella brechtiläisellä vieraannuttamisella voimme asettaa yleisön tilaan, jossa he kylläkin myötäelävät fiktiivisten henkilöiden kanssa, mutta kysyvät samalla itseltään, miksi tuntevan kuten tuntevat. Tämän voi saavuttaa esimerkiksi Kleinin “kevyen fiktion” avulla. On vaikea synnyttää tila reflektiolle, mikäli yritämme luoda immersivistä ja sulkeutunutta fiktiota, joka ei ole tietoinen itsestään. Esityksen itsensä on oltava reflektiivisessä suhteessa omiin sisältöihinsä, jotta katsoja voisi päästä samaan tilaan.

Ylipäättään postmoderni relativismi ehdottaa, että pitäisi ylläpitää reflektiivistä suhdetta maailmaan. Tämä pätee myös fiktion. Ehkä Lavaste blogikirjoituksessa itse asiassa tarkoittaa juuri reflektiivistä empatiaa kirjoittaessaan, että *Toisen luonnon* kaltaisen näytelmät voivat ”muuttaa maailmaa”. Hän ei missään vaiheessa ole sitä mieltä, että empatiaa tarvitaan aiheuttamaan affektiivisia tunnetiloja yleisölle, vaan saadakseen yleisö kyseenalaistamaan omat affektiiviset tunnetilansa.

7.5. TARINA JA EMPATIA: YHTEENVETO

Projektiivinen ja simuloiva empatia ovat tärkeitä työkaluja tarinankertojalle. Etenkin jos kertoo tarinaa ihmisestä, joka tulee erilaisesta taustasta tai elää erilaisissa olosuhteissa kuin itse, on hyvä yrittää mahdollisimman tarkasti ymmärtää hänen näkökulmaansa. Näin voi tehdä sekä miettimällä miltä itse tuntuisi olla hänen asemassa (projektiivinen empatia), että yrittää kokea, miltä todella tuntuu olla hän (simuloiva empatia).

Kognitiivinen, affektiivinen ja ruumiillinen empatia ovat tarinankerronnassa ennen kaikkea tarinan vastaanottajan kokemia empatiamuotoja, jotka voivat vaikuttaa tarinan vastaanottajaan syvästi.

On yleisesti hyväksytty ajatus, että tarinoiden vastaanottaminen kohentaa ihmisten empatiakykyä. Erinäiset tutkimukset osoittavat, että ihmiset kokevat paljon empatiaa vastaanottaessaan tarinoita. Ei kuitenkaan ole olemassa minkäänlaista todistusaineistoa siitä, ihmiset muuttaisivat käyttäytymistään koettuaan tarinoiden aiheuttamaa empatiaa. Empatian aiheuttaminen voi jopa olla haitallista, sillä empatia on perusolemukseltaan heimomaista ja helposti manipuloitavaa.

Tarinoiden aiheuttaman empatian puolestapuhujia on monia. On kuitenkin myös ihmisiä, jotka eivät usko tarinoiden lisäävän empatiaa tai ainakin suhtautuvat kriittisesti siihen, että empatia saisi muutosta aikaiseksi ihmisissä. Henkilökohtaisesti uskon tarinoiden toimivan hyvinä ikkunoina erilaisissa elämäntilanteissa ja olosuhteissa olevien ihmisten elämään. Uskon myös, että tarinat voivat synnyttää vahvoja empatiakokemuksia ja saada vastaanottajansa ymmärtämään hänestä poikkeavia ihmisiä paremmin. Suhtaudun kuitenkin kriittisesti siihen, että tarinoiden aiheuttaman empatiakokemukset johtaisivat siihen, että ihmiset muuttaisivat käyttäytymistään. Uskon myös, että tarinoiden aiheuttamaa empatiaa voi käyttää hyväkseen aiheuttamalla katsojassa reflektiivistä empatiaa, jolloin tämä joutuu kyseenalaistamaan hänessä syntyviä empatiakokemuksia. Reflektiivisen empatian synnyttäminen katsojassa voi kuitenkin käytännössä olla vaikeaa ja vaatii toteutuakseen jonkinlaisen vieraannuttamisen keinon.

8. LOPUKSI: MIKÄ ON TARINANKERTOMISEN AKTI?

Lähdin tähän prosessiin naiivisti puolustaen tarinoiden ja fiktion itseisarvoa, kyseenalaistamatta miksi itse kerron tarinoita. Olen tämän työn aikana kehittänyt perustavanlaatuisen kriittisyyden tarinoita kohtaan. En kuitenkaan ole kyynistynyt. En ajattele, ettei tarinoita kannattaisi alkuunkaan kertoa. Päinvastoin olen tämän työn johdosta löytänyt syvemmän kunnioituksen tarinoita kohtaan. Tarinoita ei voi syyttää suotta heitellä ympäriinsä viihteenä. Tarinat ovat arvokkaita vallankäytön välineitä, jotka jakavat informaatioita ja muokkaavat todellisuutta. Tarina vaikuttaa väistämättä maailmaan, pyrkisi tarinankertoja tähän tai ei.

Tämän takia minua provosoi kommentit, kuten elokuvaohjaaja Todd Phillipsin tapa puhua elokuvastaan *Joker* (2019). Elokuvaa kritisoitiin väkivallan ihannoinnista. Phillips kuittasi kritiikin toteamalle, ettei hänen elokuvansa ole poliittinen. (Slate, 2019.) Tarinan kertominen on aina poliittista, etenkin jos sen tekee suurella rahalla suurelle yleisölle. Tarinan kertominen on valinta. Tämän takia esimerkiksi representaatio tarinankerronnassa on tärkeää. Koska tarinat luovat todellisuutta, on tarinankertojan päätettävissä, minkälaista todellisuutta hän luo. Kuten Sartre asiaa kuvaa: ”Puhuminen on toimintaa” (Sartre, 1976, 29). Toisin sanoen, tarinan kertominen on toimintaa. Asiaa kuvaa hienovaraisesti myös muusikko Avain kappaleessaan *Punainen tiili* (2001): ”Vitut väkivallast, jos sanat pystyy tappaa” (Avain, 2001).

Määrittelen tässä työssä, mitä minä teen, kun kerron tarinoita (katso s. 31–32). määritelmäni on kuitenkin henkilökohtainen, eikä kuvaa tarinankerrontaa universaalilla tavalla. Se sisältää minun pyrkimyksiäni ja minun arvojeni tarinankertojana. Mikäli haluaisin yleispätevämmällä tavalla kuvata tarinankertomisen aktia, nojaisin johonkin yksinkertaisempaan määritelmään. Esimerkiksi siihen, että kertomus (toisin sanoen tarinan kertominen) on ”kuvaus tapahtumasarjasta” (Mäkelä et al., 2020, 57). Tämä määritelmä ei kuitenkaan sisällä niitä vaikutuksia, joita tarinan kertomisella on.

Tarinat muun muassa jakavat havaintoja, kuvaavat todellisuutta, luovat todellisuutta, luovat identiteettejä, luovat syy-seuraussuhteita, jakavat ideologiaa, synnyttävät

illusion yhteydestä, aiheuttavat merkityksellisyyden kokemusta, korvaavat kadotetun mytologian, kurottavat konkreettisen maailman tuolle puolen ja synnyttävät empatiaa.

Miten näihin kaikkiin tarinan vaikutuksiin pitäisi tarinankertojana suhtautua?

Vatsaukseni on: tiedostaen ne. Tarinankertojana ei voi ottaa vastuuta kaikista reaktioista ja vaikutuksista, joita kertomallaan tarinalla on. Tarinankertojana on kuitenkin ymmärrettävä, että tarina on vallankäytön väline, jolla voi olla suuriakin vaikutuksia sen vastaanottajiin ja laajemmin yhteiskuntaan. Tarinankerronta on vallankäyttöä ja valtaan kuuluu aina vastuuta. Kuten Uncle Ben sanoo Peter Parkerille: “With great power, comes great responsibility”. (Spiderman, 2002).

Tarinankertojan on otettava vastuu siitä, mitä hänen tarinansa tulee kertoneeksi, minkälaisia arvoja se sisältää, mitä se toisintaa ja miten se representoi tosimaailman asioita. Elokuvantekijä Selma Vilhunen toteaa: “elokuva on voimakas media, joka vaikuttaa tapoihin nähdä maailmaa ja hahmottaa todellisuutta.” (Mäkelä et al., 2020, 231.) Kertoessa tarinaa illallispöydässä ei ehkä tarvitse ottaa niin paljon paineita siitä, minkälaista todellisuutta tarina luo. Mutta jos kertoo tarinaa 800 ihmisen kokoiselle illallispöydälle, pitää valta ottaa vastaan nöyränä.

Yhteiskunnan normit syntyvät legitimoimalla ja toistamalla toimintamalleja. Tarinan vastaanottajalle on valtavasti merkitystä, kokeeko hän samaistumista tarinan henkilöihin. Samaistumisen mahdollistaminen on mielestäni tarinankertojan vastuulla, etenkin jos hänelle on annettu suuri yleisö. Laajalla erilaisten ihmisten representaatiolla ei ainoastaan synnytä samaistumisen kokemusta, vaan normalisoi myös monenlaisten ihmisten olemassaolon. Jos vastaanottaja näkee toimintamallin, johon ei ole tottunut, hän alkaa integroimaan sen osaksi maailmankuvaansa.

“Minkä on kerran nähnyt, ei saa näkemättömäksi. Kertomusmuoto varmistaa tämän: fiktiivinenkin kertomus tuntuu nahoissa ja välittää kokemuksellista totuutta.” (Mäkelä et al., 2020, 127.)

Sanottuani tämän haluan kuitenkin painottaa, ettei taiteen tehtävä ole olla moraalinen. Taide on olemassa kyseenalaistaakseen yhteiskunnan normeja ja malleja, ei

langetakseen omaan moraalikoodistoonsa. Taide, teatteri ja tarinankerronta eivät ole immuuneja moralismille ja välineellistymiselle. Henkilökohtaisesti en ole taiteessa kiinnostunut väitteistä, vaan kysymyksistä. Olen esityksilläni pyrkinyt kysymään kysymyksiä ilmiöstä, jota esitys käsittelee. Tällöin esitys toimii keskustelunavauksena, jonka yleisö voi käydä yksin, yhdessä muiden kanssa tai ei ollenkaan.

Tarinankerronta on mm. tapahtumasarjan kuvaamista, informaation tai havainnon jakamista ja vallan käyttöä. Tarinankerrontaan sisältyy valtava määrä erilaisia osaluokkia ja se saa aikaiseksi valtavan määrän erilaisia toimintoja. Tarinankertojana ei kuitenkaan tule säikähtää sitä valtaa, jonka tarina kantaa. Päinvastoin rohkaisen jokaista tarinankertojaa tekemään tarkkoja havaintoja ja jakamaan niitä hyvä tarinan muodossa.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet:

Aaltola Elisa, Keto Sami. 2018. *Empatia: Myötäelämisen tiede*. Helsinki: Into.

Armstrong, Karen. 2005. *Myyttien lyhyt historia*. Suomentanut Marja Haapio. Helsinki: Tammi.

Cambell, Joseph. 1990. *Sankarin tuhannet kasvot*. Suomentanut Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.

Diderot, Denis. 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Suomentanut Marjatta Ecaré. Näytelmäkatkelmat suomentanut Aale Tynn. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Gröndahl, Laura. 2016. ”Teatterintekijät dokumentaristeina: miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?” teoksessa *Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä*. Toim. Annette Arlander, Laura Gröndahl ja Marja Silde. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.

Heinonen Timo, Kivimäki Arto, Korhonen Kalle, Korhonen Tua, Reitala Heta, Aristoteles. 2012. *Aristoteleen runousoppi: opas aloittelijoille ja edityneille: mitä runousoppi sisältää ja miten sitä on tulkittu sekä Aristoteleen käsitys onnistuneen runouden sisällöstä, muodosta, historiasta ja päämäärästä*. Runousopin suomennos: Kalle Korhonen ja Tua Korhonen. Helsinki: Teos.

Helavuori Hanna-Leena, Korhonen Kaisa. 2008. *Kiihottavasti totta*. Helsinki: Like.

Ikonen, Teemu. 2001. ”Tarina ja Juoni” teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiin Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.

Lacan, Jacques. 2007. *Écrits: the First Complete Edition in English*. Kääntänyt Bruce Fink. New York & London: W.W. Norton & Company.

Lacan, Jacques. 1998. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Book XI)*. Toim. Jacques-Alain Miller. Kääntänyt Alan Sheridan. New York & London: W.W. Norton & Company.

Mäkelä Maria, Björninen Samuli, Hämäläinen Ville, Karttunen Laura, Nurminen Matias, Rapiola Juha, Rantanen Tytti. 2020. *Kertomuksen vaarat: Kriittisiä ääniä tarinataloudesta*. Tampere: Vastapaino.

Numminen, Katariina. 2011. "Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa" teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.

Sartre, Jean-Paul. 1976. *Mitä Kirjallisuus on?* Suomentanut Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Keuruu: Otava.

Tomlin, Elizabeth. 2016. *Acts and apparitions: Discourses on the real in performance practise and theory, 1990-2010*. Manchester: Manchester University Press.

Woods, James. 2009. *How fiction works*. London: Vintage books.

Žižek, Slavoj. 2006. *How to read Lacan*. London: Granta Books.

Verkkolähteet (haettu 6.4.2022):

Breton, André. 1924. *Manifesto of surrealism*. Monoscop,
https://monoskop.org/images/2/2f/Breton_Andre_Manifestoes_of_Surrealism.pdf

Huhtinen, Hanna. 2020. "Miksi tarvitsemme teatteria ja miksi teatteri tarvitsee meitä? Pohdintoja teatteritaiteesta COVID-19-draaman keskeltä". *AGON*,

<http://agon.fi/article/miksi-tarvitsemme-teatteria-ja-miksi-teatteri-tarvitsee-meita-pohdintoja-teatteritaiteesta-covid-19-draaman-keskelta/>. Julkaistu: 2.6.2020.

Hurme, Juha. 2019. ”Juha Hurmeen kolumni: Ihmiskunta tarvitsee teatteria selviytyäkseen”. *YLE*, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/08/21/juha-hurmeen-kolumni-ihmiskunta-tarvitsee-teatteria-selviytyakseen>. Julkaistu: 21.08.2019.

Krea-Blogi. 2020. ”Tarinallistaminen on brändin sielu: 5 vinkkiä hyvän tarinan luomiseen.” *Haaga-Helian mainonnan ja yritysviestinnän opiskelijoiden luova toimisto*. <https://www.krea.fi/blogi/brandays/tarinallistaminen-on-brandin-sielu-5-vinkkia-hyvan-tarinan-luomiseen/>. Julkaistu: 6.2.2020.

Kuusela, Matti. 2018. ”Ainutlaatuisen suon tuhoaminen on aloitettu Urjalassa – Toimittaja Matti Kuusela on luvannut uhmata kieltoja ja seurata 20 vuotta, kuinka turvesuo muuttuu autiomaaksi.” *Aamulehti*, <https://www.aamulehti.fi/hyvaelama/art-2000007502825.html>. Julkaistu: 2.9.2018.

Lavaste, Saana. 2019. ”Kolme syytä miksi teatteria tarvitaan tulevaisuudessakin: demokratia, empatia, katharsis.” *Kansallisteatterin blogi*, <https://kansallisteatteri.fi/blogi/kolme-syyta-miksi-teatteria-tarvitaan-tulevaisuudessakin-demokratia-empatia-katharsis/>. Julkaistu: 7.12.2019.

Le Guin, Ursula K. 1986. “The Carrier Bag Theory of Fiction”. *The Anarchist library*, <https://theanarchistlibrary.org/library/ursula-k-le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction>.

Mikkonen, Jukka. 2020. ”Kiinteytä takamustasi lukemalla – Vierailijablogissa Jukka Mikkonen”. *Kertomuksen vaarat blogi*, <https://kertomuksenvaarat.wordpress.com/blog/>. Julkaistu: 31.1.2020.

Nosubject - Encyclopedia of Psychoanalysis. “Jacques Lacan: The Subject of the Unconscious”. https://nosubject.com/Jacques_Lacan:The_Subject_of_the_Unconscious

Vidborg, Jerker. 2012. ”Karl Ove Knausgård: Priset för Min kamp var högt.” *Vi Läser*, <https://vilaser.se/priset-for-min-kamp-var-hogt/>. Julkaistu: 5/2012.

Slate. 2019. ”Joker Director Says His Movie Isn’t Political”. *Slate*, <https://slate.com/culture/2019/09/joker-movie-joaquin-phoenix-alt-right-hero-incel.html>. Julkaistu: 10.9.2019.

Wirtavuori, Sanna. 2021. ”’Kuoleman lähestyessä yksinäisyys tiivistyy’ – John Webster ohjasi viimeisen elokuvan Jörn Donnerista. *YLE*, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/01/17/kuoleman-lahestyessa-yksinaisyys-tiivistyy-john-webster-ohjasi-viimeisen>. Julkaistu: 17.01.2021.

Tallenteet, äänitteet ja videot (haettu 6.4.2022):

Bolte Taylor, Jill. 2008. ”My Stroke of Insight”. *TED*, https://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_my_stroke_of_insight. Julkaistu: 2/2008.

On Wisdom. 2018. ”On wisdom: Why we tell stories (with Nic Weststrate)”. *On Wisdom podcast*, <https://onwisdompodcast.fireside.fm/7>. Tuottajat: Cassidy, C., & Grossmann, I. Julkaistu: 24.8.2018.

TheWrap. 2017. ”Jim Carrey Tells Us What He Meant in That Bizarre Viral Interview (Exclusive Video)”. *TheWrap*, <https://www.thewrap.com/jim-carrey-tells-us-what-he-meant-in-that-bizarre-viral-interview/>. Julkaistu: 11.9.2017.

Viimeinen Sana. 2020. ”Missä piilevät tarinallisen journalismin vaaranpaikat?” *Yle Areena*, <https://areena.yle.fi/1-50618736>. Julkaistu: 5.9.2020.

Youtube (Haettu: 6.4.2022):

”Jim Carrey Explains Bizzare Interview”.
<https://www.youtube.com/watch?v=93HawPfu50I&t=46s>.
Julkaistu: 14.9.2017.

“Slavoj Žižek debates Jordan Peterson [HD, Clean Audio, Full]”.

<https://www.youtube.com/watch?v=qsHJ3LvUWTs&t=2949s>.

Julkaistu: 27.4.2019.

“Slavoj Žižek — Elon Musk, Neuralink & Post-Humanism”.

<https://www.youtube.com/watch?v=qWkL0QwLllw>.

Julkaistu: 31.5.2020

“Slavoj Žižek — Is Jordan Peterson the real Postmodernist?”.

<https://www.youtube.com/watch?v=mtrZdRGgAt0>.

Julkaistu: 11.5.2020.

“Slavoj Žižek: Lacanian Triad - Real, Symbolic and Imaginary”.

<https://www.youtube.com/watch?v=hqUj5hTWxuI>.

Julkaistu: 12.3.2017

”Slavoj Žižek. Lacan’s four discourses and the real. 2014”.

<https://www.youtube.com/watch?v=QHNH2lkrG5w&t=743s>.

Julkaistu: 25.4.2015.

“Slavoj Žižek - The Real Explained”.

<https://www.youtube.com/watch?v=jA8tn89-exk&t=1s>.

Julkaistu: 16.8.202

“The Imaginary, Symbolic and the Real: Register Theory of Lacan (Lacan and Žižek)”.

<https://www.youtube.com/watch?v=BD9rMahFFHc>.

Julkaistu: 22.8.2021.

“The magical science of storytelling | David JP Phillips | TEDxStockholm”.

<https://www.youtube.com/watch?v=Nj-hdQMa3uA>.

Julkaistu: 16.3.2017.

“13. Jacques Lacan in Theory”.

<https://www.youtube.com/watch?v=lkAXsR5WINc>.

Julkaistu: 1.9.2009.

Tieteen termipankki (haettu 6.4.2022):

Filosofia: logos.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:logos>.

Folkloristiikka: tarina.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Folkloristiikka:tarina>.

Tarina.

<https://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:tarina>.

Kielitiede: subjekti

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:subjekti>.

Kinesteettinen empatia.

<https://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:kinesteettinenempatia>.

Kirjallisuudentutkimus: tarina.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:tarina>.

Semiotiikka: merkitty.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Semiotiikka:merkitty>.

Semiotiikka: merkitsin.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Semiotiikka:merkitsin>.

Verkkosanakirjat (haettu 13.4.2022):

Cambridge dictionary: fiction.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fiction>

Oxford dictionary: meaning.

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/meaning_1?q=meaning

Haastattelut:

Jokela, Juha. 28.10.2021. Haastattelija David Sandqvist. David Sandqvistin henkilökohtainen arkisto.

Klein, Anni. 26.11.2021. Haastattelija David Sandqvist. David Sandqvistin henkilökohtainen arkisto.

Klemola, Leea. 4.11.2021. Haastattelija David Sandqvist. David Sandqvistin henkilökohtainen arkisto.

Timonen, Tuomas. 21.10.2021. Haastattelija David Sandqvist. David Sandqvistin henkilökohtainen arkisto.

Teokset, joihin tekstissä viitataan:

Alighieri, Dante. 1321. *Jumalainen näytelmä*. Runoelma.

Arunanondchai, Korakrit. 2017–2018. *With History in a Room Filled with People with Funny Names 4*. Näyttely. Nykytaiteen museo Kiasma.

Avain. 2001. *Punainen Tiili*. Kappale. Rähinä Records / Warner Music.

Beckett, Samuel. 1957. *Leikin loppu*. Näytelmä. Helsinki: Otava (1963).

Cameron, James. 1997. *Titanic*. Elokuva. 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment & Paramount Pictures.

Didion, Joan. 2005. *Maagisen ajattelun aika*. Romaani. Helsinki: Like (2007).

Kane, Sarah. 1999. *4.48 Psychosis*. Näytelmä. London: Methuen (2002).

Klein, Anni. 2016. *Wunderkinder*. Teatteri-esitys. Teater 90° & W A U H A U S.

Lonka, Pipsa. 2018. *Toinen luonto*. Näytelmä. Helsinki: Sunklo.

Orwell, George. 1945. *Eläinten vallankumous*. Romaani. Lontoo: Secker and Warburg.

Ostermeier, Thomas. 2008. *Hamlet*. Teatteri-esitys. Schaubühne.

Pellinen, Janne. 2016. *Paratiisi*. Teatteri-esitys. Teatterikorkeakoulu.

Petterson, Akse. 2014. *Kaspar Hauser*. Teatteri-esitys. Q-teatteri.

Phillips, Todd. 2019. *Joker*. Elokuva. Warner Bros. Pictures.

Raimi, Sam. 2002. *Spiderman*. Elokuva. Columbia Pictures, Marvel Enterprises & Laura Ziskin Productions.

Shakespeare, William. 1591—1595. *Romea ja Julia*. Näytelmä.

Shakespeare, William. 1599–1601. *Hamlet*. Näytelmä.

Statovci, Pajtim. 2019. *Bolla*. Romaani. Helsinki: Otava.

Tarkovski, Andrei. 1975. *Peili*. Elokuva. Mosfilm.

Tarkovski, Andrei. 1979. *Stalker*. Elokuva. Mosfilm.

Tervo, Jari. 2011. *Layla*. Romaani. Helsinki: WSOY.

Tšehov, Anton. 1896. *Lokki*. Näytelmä.

Öhrman, Jakob. 2020. *Hamlet all inclusive*. Teatteri-esitys. Teater-Virus.

Omia esityksiä, joihin tekstissä viitataan:

Bakom verkligheten. 2020. Esitys Svenska Teaternissa. Työryhmä: David Sandqvist, Ellen Edlund, Folke Narin, Gaspare Fransson, Kaisa Rautakoski, Mikael Andersson, Oksana Lommi, Stina Engström, Tanja Terimo, Tony Sikström ja Tuomas Honkanen. Tuotanto: Svenska Teatern & Teak.

Det svarta fåret. 2021. Esitys Teatteritalo Universumissa. Työryhmä: Aksinja Lommi, David Sandqvist, Edith Holmström, Eeva Putro, Fabian Silén, Niklas Nybom, Paul Holländer, Paul Olin, Raisa Kilpeläinen, Tuomas Honkanen ja Willehard Korander. Tuotanto: Teater Mestola & Sirius Teatern.

Mee-ning (Pöö-pös). 2022. Esitys Teatterikorkeakoulussa. Työryhmä: Asko Halonen, David Sandqvist, Otto Rokka, Saana Rautavaara, Tony Sikström ja Tuomas Honkanen. Tuotanto: Teak.

Vyöhyke. 2019. Esitys Teatterikorkeakoulussa. Työryhmä: Anna Raatikainen, Aurora Frestadius, David Sandqvist, Ines Korhonen, Inkeri Hyvönen, Karlo Haapiainen, Otto Rokka. Tuomas Honkanen ja Vilma Kinnunen. Tuotanto: Teak.