

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**✕ TEATTERIKORKEAKOULU**

**2025**

OPINNÄYTETYÖ

# VARASTA TÄMÄ OPINNÄYTE

Omasta luovasta identiteetistä ja alaa uudistavasta  
ammattilaisuudesta

PAULI AARNE OSKARI PATINEN

DRAMATURGIAN JA NÄYTELMÄN KIRJOITTAMISEN  
KOULUTUSOHJELMA

**TIIVISTELMÄ****PÄIVÄYS:**

<b>TEKIJÄ</b> Pauli Patinen	<b>KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA</b> Dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelma
<b>KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI</b> Varasta tämä oppinäyte	<b>KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)</b> 49 sivua
<b>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI</b> Varasta tämä esitys 26.03.2024, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Teatterisali 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"/>	
<p>Esittelen tässä teatteritaiteen maisterin oppinäytteeni kirjallisessa osassa joitain tapoja suhtautua omuuden, luovuuden ja identiteetin käsitteisiin ja pohdin näitä erityisesti suhteessa oppinäytteeni taiteellisen osan <i>Varasta tämä esitys</i> taustalla vaikuttaneeseen ja sen valmistamisen myötä syventyneeseen ajatteluun. Oppinäytteeni kirjallinen osuus koostuu johdantoluvun lisäksi neljästä keskenään hieman erityylisten esseemäisestä luvusta sekä loppupäätelmistä.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa avaan lyhyesti oppinäytteeni taiteellisen osan <i>Varasta tämä esitys</i> lähtökohtia, teoksen valmistamista, sisältöä ja sen saamaa vastaanottoa. Pohdin oppinäytteeni taiteellisen osan suhdetta nykytaiteeseen ja esitän joitain huomioitani käsitteestä nykyesitys</p> <p>Toisessa luvussa lähestyn luovuuden ja luovan identiteetin sekä omistamisen ja omuuden ajatuksia ensin suhteessa historialliseen taiteilijäkäsitykseen – erityisesti saksalaisen filosofi Immanuel Kantin esittelemän taiteellisen nerouden käsitteen kautta – ja myöhemmin porvarillisen yksilön käsitteen valossa. Pohdin näitä suhteessa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vallitseviin henkilökohtaisuuden ajatusta painottaviin opetuskäytäntöihin ja diskursseihin.</p> <p>Luvussa kolme syvennän pohdintaa oman luovuuden ja luovan identiteetin ajatuksista käymällä läpi varastamista, plagioimista ja koptioimista enemmän tai vähemmän tietoisina menetelminä ja ilmiöinä eri taidemuotojen traditioissa. Esimerkkini tässä nousevat pitkälti näytelmäkirjallisuuden, kirjallisuuden, musiikin, elokuvataiteen ja kuvataiteen piireistä.</p> <p>Neljännessä luvussa lähestyn aihettani hieman toisella tavalla ja pyrin erittelemään – ja purkamaan paloiksi – omaa luovaa identiteettiäni sekä sen rakentuneisuutta kaunokirjallisia keinoja hyväksi käyttäen. Kaunokirjallisen osuuden lähtökohdat, muodon ja ilmaisuuden olen varastanut niin kuvataiteen kuin teatterinkin konteksteista.</p> <p>Oppinäytteeni kirjallinen osani päättyy loppupäätelmiin, jossa tosiaankin pyrin esittämään loppupäätelmäni aiheesta. Kirjoitelmani alaa uudistavuus jääköön tämän jälkeen lukijan sekä oppinäytteeni tarkastajien arvioitavaksi.</p> <p>Työn liitteenä lähdeluettelo.</p>	
<b>ASIASANAT</b> Varastaminen, plagiointi, koptiointi, omuus, luovuus, identiteetti	

# SISÄLLYSLUETTELO

---

1. JOHDANTO	4
2. VARASTA TÄMÄ ESITYS	10
3. OMA LUOVA IDENTITEETTI	20
4. VARASTAMINEN, PLAGIOIMINEN JA KOPIOIMINEN	28
5. VITUT MICHEL MAJERUKSESTA	33
6. LOPUKSI	42

Lähteet

# 1. JOHDANTO

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun verkkosivuilla kirjoitetaan ”*Meillä kasvat oman luovan identiteettisi tuntevaksi ja alaasi uudistavaksi esittävien taiteiden ammattilaiseksi.*” Otsikon ”opiskelu” alta löytyvässä, kolme kokonaista lausetta sisältävässä kappaleessa kerrotaan lisäksi koulutusohjelmissa vierailevista kansainvälisistä huippuammattilaisista sekä tutkinto-opiskelijan mahdollisuuksista kansainvälistymiseen joko opiskelijavaihdon tai ulkomaan työharjoittelun muodossa (Opiskelu Teatterikorkeakoulussa, n.d.).

Dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmassa tutkintoaikana kohtaamistani lukuisista maailmanluokan asiantuntijoista ja Gießenin Justus Liebig yliopistossa suorittamastani opiskelijavaihdosta huolimatta – tai ehkäpä niistä johtuen – kiinnitän huomioni kuitenkin tähän ensimmäiseen, suoraan opiskelijaa (sellaiseksi haluavaa tai sellaiseksi haluttavaa) puhuttelevaan lauseeseen ja sen komponentteihin: omaan luovaan identiteettiin sekä alaa uudistavaan ammattilaisuuteen.

Esittelen tässä teatteritaiteen maisterin opinnäytteeni kirjallisessa osassa joitain tapoja suhtautua edellä mainittuihin käsitteisiin ja pohdin näitä erityisesti suhteessa opinnäytteeni taiteellisen osan *Varasta tämä esitys* taustalla vaikuttaneeseen ja sen valmistamisen myötä syventyneeseen ajatteluun. Siinä missä opinnäytteeni taiteellisen osan lähtökohtina toimivat kysymykset tekijyyden, taiteilijuuden sekä taiteellisen työn luonteesta, mutta pian – esityksen valmistamisen edetessä – nämä lähtökohdat laajenivat myös yleisemmäksi pohdinnaksi alkuperäisyyden, identiteetin ja yksilön käsitteistä, ovat pyrkimykseni tämän kirjallisen osan kanssa samankaltaiset.

Toisin sanoen, vaikka omaan luovaan identiteettiin keskittyvä pohdinta oman opinnäytteeni kirjallisen osan kontekstissa lähtökohtaisesti ehdottaakin jotain määritelmällisesti yksilöllistä – ja mielestäni sitä kautta ideologisesti vähintäänkin arveluttavaa – pyrin tässä kirjoitelmassa esittämään vaihtoehdoisen tavan lähestyä sitä identiteettiä ja yksilöä, joka tämänkin käsillä olevan tekstin luomiseen on osallistunut. Opinnäytteeni kirjallinen osuus koostuu johdantoluvun lisäksi neljästä keskenään

hieman erityyilisestä esseemäisestä luvusta sekä loppupäätelmistä.

Ensimmäisessä varsinaisessa luvussa avaan lyhyesti opinnäytteeni taiteellisen osan *Varasta tämä esitys* lähtökohtia, teoksen valmistamista, sisältöä ja sen saamaa vastaanottoa. Pohdin opinnäytteeni taiteellisen osan suhdetta nykytaiteeseen ja esitän joitain huomioitani käsitteestä nykyesitys.

Kirjoitelmani toisessa luvussa lähestyn luovuuden ja luovan identiteetin sekä omistamisen ja omuuden ajatuksia ensin suhteessa historialliseen taiteilijäkäsitykseen – erityisesti saksalaisen filosofi Immanuel Kantin esittelemän taiteellisen nerouden (*Genie*) käsitteen kautta – ja myöhemmin porvarillisen yksilön käsitteen valossa. Pohdin näitä suhteessa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vallitseviin henkilökohtaisuuden ajatusta painottaviin opetuskäytäntöihin ja diskursseihin.

Luvussa kolme syvennän pohdintaa oman luovuuden ja luovan identiteetin ajatuksista käymällä läpi varastamista, plagioimista ja kopioimista enemmän tai vähemmän tietoisina menetelminä ja ilmiöinä eri taidemuotojen traditioissa. Esimerkkini tässä nousevat pitkälti näytelmäkirjallisuuden, kirjallisuuden, musiikin, elokuvataiteen ja kuvataiteen piireistä. Tämä itsestäni riippumaton rajaus johtuu yksinkertaisesti siitä, ettei varastamista, plagioimista tai kopioimista parhaan tietoni mukaan ole juurikaan tarkasteltu esitystä ja teatteria käsittelevän kirjallisuuden kontekstissa.

Kirjoitelmani neljännessä luvussa lähestyn aiheitani hieman toisella tavalla ja pyrin esittelemään – ja purkamaan paloiksi – omaa luovaa identiteettiäni sekä sen rakentuneisuutta kaunokirjallisia keinoja hyväksi käyttäen. Kaunokirjallisen osuuden lähtökohdat, muodon ja ilmaisun olen varastanut niin kuvataiteen kuin teatterinkin konteksteista.

Työni päättyy loppupäätelmiin, jossa tosiaankin pyrin esittämään loppupäätelmäni aiheesta. Kirjoitelmani alaa uudistavuus jääköön tämän jälkeen lukijan sekä opinnäytteeni tarkastajien arvioitavaksi.

## 1.1 DRAMA FOR ADULTS

En varsinaisesti ole akateemikko – saatikka tutkija – ja miellänkin kirjoitelmani pikemmin aukkoisena, hajanaisena ja paikoin liikaakin yksityiskohtiin painottavana pohdintana kuin systemaattisena esityksenä aiheesta. Myös valtaosa käyttämästäni lähdeaineistosta (ehkä muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta) ajoittuu tuoreimmillaankin yli kymmenen vuoden taakse, eikä täten edusta uusinta saatavilla olevaa teoriaa tai tutkimuksellisia lähestymistapoja – taiteen filosofiaa tai sen käsitteistöä. Paikoin nojaan ajattelussani jopa näkökulmiin, joita nähdäkseni hyvällä omallatunnolla voidaan tänä päivänä pitää vanhentuneina.

Kuitenkin, kun amerikkalainen kirjallisuudentutkija Kenneth Goldsmith vuoden 2011 esseekokoelmassaan *Uncreative Writing* lainaa runoilija Brion Gysinia ja toteaa tämän vuonna 1959 esittämän väitteen – ”kirjallisuus on vähintäänkin viisikymmentä vuotta maalaustaidetta jäljessä” – pitävän vuonna 2011 yhä paikkansa (Goldsmith, 2011, s. 13), voi Gysin käyttämän sanan kirjallisuus nähdäkseni vuonna 2025 huoletta korvata sanaparilla suomalainen teatteri.

Siinä missä Goldsmithin (2011, s. 13) mukaan avantgarde on muodostanut kuvataiteen valtavirran jo impressionismista lähtien – ja kuvataiteen kentällä vakiintuneita käsityksiä haastavat teosmuodot ja ilmaisutavat on johdonmukaisesti palkittu – on kirjallisuuden piirissä avantgardistinen ajattelu harvoin (jos koskaan) ristennyt valtavirran kanssa.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian (hp, n.d.) verkko-oppimateriaaleissa käsitettä avantgarde kuvaillaan yhtenäisen taidesuuntauksen sijaan taiteen tekemisen asenteeksi, joka hyökkää yleistä mielipidettä, perinteisiä muotoja ja porvarillisia arvojärjestelmiä vastaan. Esimerkiksi toisin kuin 1800-luvun taide, joka korosti taiteilijan subjektiivista kokemusta maailmasta, historiallinen avantgarde torjui taiteilijan sisäisen maailman ajatuksen ja pyrki pois sen esittämisen keskeisyydestä.

Juuri tällaiseen laajaan merkitykseen kokeilevana, uutena ja aikansa vakiintuneita paradigmoja, diskursseja ja konventioita haastavana ajatteluna tulkitsen Goldsmithin

käsitteellä avantgarde edellä viittavan. Erityisesti kuvataiteen kontekstissa tämä ei nähdäkseni ole tarkoittanut ainoastaan teosten ajankohtaisia aiheita, muotoa tai ilmaisua, vaan myös tietoisuuden suhteen rakentamista kulloisessakin ajassa vallitsevaan teoriaan, käsitteistöön ja tiedon jäsentämisen tapoihin – sekä näiden aktiivista haastamista että uudelleenarviointia.

Vaikka avantgarde ei ehkä käsitteenä tunnukaan kaikkein ajankohtaisimmalta nykyisessä suomalaisessa teatterikeskustelussa, voi suomalaisen teatterin valtavirran kuitenkin mielestäni nähdä nimenomaan vierastavan kaikkea uutta, kokeilevaa ja vakiintunutta haastavaa – vallitseviin diskursseihin, teoriaan ja käsitteisiin suhteen luovaa ajattelua.

Esimerkiksi Teatterin tiedotuskeskuksen (2023, s. 105) vuosittain julkaisemassa tilastossa suomalaisissa ammattiteattereissa ensi-iltansa saaneet esitykset jaotellaan edelleen vuonna 2023 puhenäytelmiin (*drama for adults*), musiikkiteatteriin (*musical theatre*), tanssiteoksiin (*dance productions*), lasten- ja nuortenteatteriin (*theatre for children and youth*), nukketeatteriin (*puppet theatre*), sirkusesityksiin (*circus productions*) sekä muihin esitysmuotoihin (*other performances*)

Vaikka kyseessä onkin tilasto, eikä toisin sanoen laadullinen selvitys suomalaisilla näyttämöillä vuosittain ensi-iltansa saaneiden esitysten teosmuodoista, ovat Teatterin tiedotuskeskuksen tutkimuksessaan käyttämät määritelmät ja näiden väliset suhdeluvut silti mielestäni huomionarvoisia.

Jos listauksesta poistaa nähdäkseni teatterista itsenäiset taidemuodot tanssin ja sirkuksen, teosmuodon sijaan ilmaisuvälineen kautta määritellyt musiikki- ja nukketeatterin sekä kohdeyleisönsä perusteella määritellyn lasten- ja nuortenteatterin, jää suomalaisissa ammattiteattereissa esitettävistä teosmuodoista puhtaasti määriteltyinä jäljelle puhenäytelmä (*drama for adults*) sekä muut teosmuodot (*other performances*). Esimerkiksi näytäntökaudella 2022–2023 Suomen Kansallisteatterissa sekä VOS-rahoituslain piiriin kuuluvissa teattereissa kaikista ensi-iltansa saaneista esityksistä puhenäytelmiä oli yhteensä 46 %, jota vastaan 8 % osuus kattoi kaikki muut teosmuodot

(Teatterin tiedotuskeskus, 2023, s. 105).

Vaikka lienee totta, että määritelmän puhenäytelmä alle mahtuu monenlaisia teoksia, uskallan sekä oman kokemukseni että Teatterin tiedotuskeskuksen käyttämän englannin kielisen käännöksen perusteella väittää, että kyse on voittopuoleisesti draamamuotoisista esityksistä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarjassa vuonna 2018 ilmestyneen *Dramaturgiakirjan* (Numminen, Kilpi & Hyrkkänen, 2018) käsiteosion mukaan draama on esitettäväksi tarkoitettu kirjallisuudenlaji, jossa elämää esitetään nykyhetkisenä, fiktiivisten henkilöiden välisenä toimintana. Vaikka draaman teorian klassikkoteoksena pidetäänkin Aristoteleen kirjoittamaa *Runousoppia* (300-luvulta eaa.), käsiteosion mukaan nykyisesti ymmärrettynä draama voidaan kuitenkin nähdä länsimaisen teatterin hallitsevana traditiona vasta 1500-luvulta lähtien (s. 205–206).

Selvyyden vuoksi on vielä todettava, että minulla ei kategorisesti ole mitään draamaa vastaan. Edellä esittämäni vasten voidaan kuitenkin kärjistäen sanoa, että vuonna 2025 suomalaisen teatterin valtavirran näyttää siis muodostavan esitysmuoto, jonka keskeinen teoria ja käsitteistö ajoittuvat hieman tulkintatavan mukaan Antiikin Kreikasta jonnekin 1500-luvun loppupuolelle (Numminen, Kilpi & Hyrkkänen, 2018, s. 206). Gysin-Goldsmithin esimerkkiä seuratakseni vuonna 2025 suomalaisen teatterin voidaan siis – hieman laskentatavasta riippuen – nähdä olevan noin 2300–400-vuotta kuvataidetta jäljessä.

On toki totta, ettei Gysin-Goldsmithin esittämä ajattelu missään nimessä tarjoa kattavaa kuvaa yhdenkään taidemuodon kehityksestä, eikä yhden tilaston perusteella tekemääni epäreilua yleistystä voida pitää täysin yksiselitteisenä totuutena suomalaisen teatterin nykytilasta. Tämän jostain näkökulmasta vihamielisenkin väitteen soveltaminen antaa kuitenkin nähdäkseni mahdollisuuden valottaa sitä suomalaisen teatterin valtavirran käsitteellisen ja teoreettisen ajattelun todellisuutta, jota vasten tässä kirjoitelmassa esittämäni pohdinnat asettuvat. Näin tulee – ainakin itselleni – perustelluksi, miksi suhteellisen vanhentunutkin ajattelu on tuntunut relevantilta ja vetänyt minua puoleensa juuri teatteriin ja sen tekemiseen liittyvissä pohdinnoissani.

*”Mitä vihamielisyyteeni tulee, pidän tärkeänä hyökätä teatterin kimppuun silloin*

*tällöin. Se on tärkeää siksi, että löytäisin yhä uudelleen ne syyt miksi ylipäätään teen teatteria. Taidemuotonsa ottaminen annettuna on passivoivaa”,* opinnäytetyönsä kirjallisessa osassa *Provokaatio* näytelmäkirjailija ja ohjaaja Saara Turunen kirjoittaa (Turunen, 2009, s. 8).

## 2. VARASTA TÄMÄ ESITYS

Opinnäytteeni otsikolle uskollisena olen luonnollisesti varastanut tämän kirjallisen osan lähtökohdat suoraan Taideyliopiston Kuvataideakatemia verkkosivuilta löytyvästä kuvataiteen maisterintutkinnon opinnäyteohjeesta:

*Kirjallisen osan perusteella tulee saada selkeä käsitys taiteellisesta osasta sekä siitä, miten se on ollut esillä. Kirjallisen osan tulee lisäksi osoittaa perehtyneisyyttä opinnäytteen aihepiiriin ja valmiutta kuvataiteen kysymysten pohtimiseen. Kirjallisessa osassa opiskelija käsittelee taiteellisen työnsä lähtökohtia, sisältöjä, tekniikkaa, muoto- ja materiaaliratkaisuja sekä opinnäytteen suhdetta nykyaikaiseen.*  
(Kuvataiteen maisterin opinnäyteohje, 2024)

Vaikka seuraavissa luvuissa pyrinkin pääosin osoittamaan perehtyneisyyttä taiteellisen osan aihepiiriin sekä valmiutta teatteritaiteen kysymysten pohtimiseen, on kirjoitelmani kokonaisuuden ymmärrettävyyden kannalta – ja yllä olevaa ohjetta seuratakseni – vielä siis avattava opinnäytteeni taiteellisen osan lähtökohtia, sisältöjä, tekniikkaa, muoto- ja materiaaliratkaisuja sekä suhdetta nykyaikaiseen.

Opinnäytteeni taiteellinen osa *Varasta tämä esitys* sai ensi-iltansa 23.3.2024 Teatterikorkeakoulun Teatterisalissa ja toimi lisäkseni Anni Hernetkosken (lavastus), Ville Tolvasen (valo- ja videosuunnittelu) sekä Axel Ridbergin (äänisuunnittelu) maisteritutkinnon taiteellisena osana. Teoksen työryhmään kuuluivat edellä mainittujen lisäksi vieraileva puvustaja Ellen Järnefelt, näyttämöhenkilönä toiminut dramaturgiopiskelija Mikael Karkkonen, näyttelijäopiskelija Kate Lusenberg sekä harjoituskaudella tapahtuneen tapaturman johdosta Katea paikkaamaan tullut vieraileva näyttelijä Juho Keränen. Esitys esitettiin Teatterikorkeakoulun Teatterisalissa yhteensä kuusi kertaa maaliskuun huhtikuun taitteessa.

Konsepti- ja menetelmälähtöinen *Varasta tämä esitys* valmistettiin yksinkertaisen ohjaavan periaatteen pohjalta: kaikki näyttämölle viety materiaali tuli olla varastettua,

plagioitua tai kopioitua aiemmin tehdyistä ja jo olemassa olevista esityksistä. Varastaminen tässä yhteydessä tarkoitti ”toisen omaisuuden viemistä ilman lupaa”, plagioiminen ”toisen tuotannon hyödyntämistä ilman että alkuperäisen tekijä kreditoidaan” ja kopioiminen ”alkuperäisen kohteen jäljentämistä mahdollisimman tarkasti”. Nämä määritelmät löytyvät alkuperäisestä työsuunnitelmastani ja lähteenä lienee tuolloin toiminut Wikipedia.

Viimeistäänkin tässä vaiheessa lienee tarpeellista vielä huomauttaa, että en aio (myöskään) tässä opinnäytteeni kirjallisessa osassa käsitellä varastamista tai plagioimista millään tavalla moraalisenä – tai moralistisena – kysymyksenä. Tämä keskustelu on mielestäni sanalla sanoen tyhmentävää, eikä yksinkertaisesti kiinnosta minua. Uskon tosin, että kirjoitelmani saattaa tuoda jotain varastamisen oikeutukseen tai tuomittavuuteen liittyviä näkökulmia esiin, mutta tämä tapahtukoon aiheen muunlaisen pohdinnan kautta. Mitä ideologiseen suhteeseen aiheeseen tulee, lainattakoon Bertolt Brechtin Kolmen pennin ooppera -näytelmän tunnetuksi tekemää lausahdusta ja todettakoon että ”*Mikä rikos on ryöstää pankki verrattuna siihen, että perustaisi sellaisen?*” (Viittaus täysin muistinvarainen ja käänös omani).

*Varasta tämä esitys* valmistettiin työskentelemällä prosessissa. Toisin sanoen esityksen materiaalia valikoitiin, työstettiin ja teoksen kokonaisdramaturgisia ratkaisuja hahmoteltiin osana teoksen harjoitusprosessia. Prosessimuotoisesta työskentelystä sekä omasta työroolistani johtuen, esityksen valmistamisessa käyttämäni työtapaa voidaan kutsua dramaturgiseksi ohjaajantyöksi. *Dramaturgiakirjan* mukaan dramaturgisella ohjaajantyöllä tarkoitetaan työskentelyä, jossa sama tekijä vastaa esityksen ohjauksen lisäksi myös sen dramaturgiasta – ja jossa kaikki esityksen osa-alueet rakentuvat yhdessä työryhmän kanssa tapahtuvan työskentelyn aikana suoraan näyttämöllä (Numminen, Kilpi & Hyrkkänen 2018, s. 37).

Vaikka kutsuinkin *Varasta tämä esitys* -teosta sen valmistamisen aikaan (ja myös myöhemmin) konsepti- ja menetelmälähtöiseksi, voisi tässä nähdäkseni yhtä hyvin käyttää käsitettä dramaturgiavetoinen esitys (*dramaturgy-driven performance*). Tämä Konstantina Georgeloun, Efrosini Protopapan ja Danae Theodoridounin kehittämä käsite viitataan esitysmuotoon, jossa koko työskentelyprosessi rakentuu dramaturgisen

ajattelun ja siitä nousevan konseptin varaan (Numminen, Kilpi & Hyrkkänen 2018, s. 173). *Varasta tämä esitys* -teoksen tapauksessa tämä dramaturginen ajattelu ja konsepti tarkoitti nimenomaan edellä esiteltyä esityksen valmistamisen ohjaavaa periaatetta – sitä prosessia, esitystä ja kokonaismerkityksiä, joihin tämän ohjaavan periaatteen seuraaminen johti.

Keskeinen työtapana esityksen harjoitusprosessissa oli näyttämöllisten luonnosten valmistaminen, jossa kullekin työryhmän jäsenelle annettiin tehtäväksi etsiä, valita ja varastaa itseään kiinnostavaa materiaalia jostakin aiemmin tehdystä ja jo olemassa olevasta esityksestä. Varastamisen kohde saattoi olla mikä tahansa esityksessä käytetty elementti – kohtausta, teksti, liike, ääni, tilaratkaisu, rytmi, ele tai esimerkiksi esitystilanne itsessään. Näyttämöllisen luonnoksen valmistamisessa oli keskeistä myös se, miten valittu materiaali voitaisiin jakaa muiden kanssa – miten se voitaisiin esittää näyttämöllä. Tarkoituksena ei ollut säilyttää materiaalin alkuperäistä kontekstia tai selittää sen taustaa, vaan muotoilla siitä konkreettinen näyttämöllinen ehdotus, joka oli mahdollista jakaa muiden työryhmän jäsenten kanssa ja jonka pohjalta keskustelu ja materiaalin työstäminen edelleen näyttämöllä tuli mahdolliseksi.

Luonnosten valmistamisen yhteydessä materiaalin varastamisen laajuutta ja laatua ei rajattu tietynlaiseksi. Toisin sanoen varastettu materiaali saattoi olla täydellinen kopio tai tarkka replika vaikkapa kokonaisesta kohtauksesta, mutta yhtä hyvin myös yksittäinen elementti tai yksityiskohta tai jokin vaikeammin määriteltävä, kuten tunnelma, tuntu tai kokemus.

Varastamisen kohteen valintaa helpottamaan oli määritelty myös tietynlaisia ohjenuoria. Kohteena saattoi olla esitys – tai sen elementti – jonka olisi itse halunnut tehdä, mutta ei enää ”voinut”, koska joku muu oli sen jo tehnyt. Varastaa saattoi myös sellaista, mitä olisi itse halunnut tehdä, mutta yksinkertaisesti paremmin kuin miten se oli alkuperäisesti toteutettu. Lisäksi oli mahdollista varastaa jotain mielestään yksinkertaisesti kiinnostavaa, vaikuttavaa tai hauskaa – tai sellaista, jonka toteuttamisen tapaa halusi ymmärtää, kokeilla ja tutkia.

Materiaalin varastaminen sai perustua muistinvaraisuuteen (eli itse näkemäänsä),

dokumentaatioon (eli esityksestä oli saatavilla tallenne) tai spekulatioon (eli esitystä ei ollut nähnyt, eikä siitä ollut saatavilla tallennetta, mutta esityksestä oli muulla tavoin saanut niin paljon informaatiota, että koki ikään kuin nähneensä sen). Lisäksi oli mahdollista yhdistellä edellisiä eli esimerkiksi varastaa jotain, mitä oli joskus nähnyt, mutta jonka yksityiskohdat palautti mieleensä tallenteen avulla. Tai jotain, josta oli saatavilla tallenteen sijaan esimerkiksi vain traileri, jonka pohjalta materiaalin jäsentymisen näyttämölle oli osin kuviteltava itse.

Esityksen valmistuttua kuvailimme omaa näkemystä työstämme esityksen jälkeen yleisölle jaetussa käsiohjelmassa vertaamalla teosta teini-ikäisen kleptomaaanin täyteen ahdettuun lipastonlaatikkoon: varastettua materiaalia oli lopulta sommiteltu ja kerrostettu esitykseen niin paljon, että emme enää itsekään voineet varmasti jäljittää, mistä mikäkin oli otettu. Tästä huolimatta – vaikkakin plagioinnin hengen vastaisesti, mutta mielestämme hyvien tapojen mukaisesti – kokosimme käsiohjelmaan liitteeksi teoksen lähdeluettelon.

Lopullisen lähdeluettelon mukaan valmiiseen esitykseen oli varastettu materiaalia (ainakin) 46 esityksestä sekä (ainakin) neljästä kirjallisesta lähteestä. Varkauden uhreiksi olivat joutuneet (ainakin) taiteilijat Akse Pettersson, Anneliese Ostertag, Carolina Bianchi, Charles Mee, Claudia Bauer, Cullberg-ryhmä, Halla Ólafsdóttir, Delta Venus, Elmo Nüganen, Florentina Holzinger, Forced Entertainment, Heiner Müller, Johanna Nuutinen, Jonathan Lethem, Juni Klein, Jussi Lankoski, Jussi Sorjanen, Jérôme Bel, Katja Cheraneva, Kenneth Goldsmith, Kid Kokko, Kristian Smeds, Laura Mattila, Lauri Majjala, Marcus Boon, Marina Abramović, Max Lindemann, Miet Warlop, Milja Sarkola, Minna Lund, Noora Dadu, Robert Wilson, Samuli Niittymäki, Sarah Viktoria Frick, Sinna Virtanen, Susanne Kennedy, Veikko Nuutinen, Vera Kotkaniemi, Vito Acconci, WAUHAUS sekä William Shakespeare.

## 2.1. NYKYTAITEESTA, NYKYESITYKSESTÄ

Opiskelemani taidemuodon perusteella minun tulisi luonnollisesti tässä yhteydessä käsitellä opinnäytteeni taiteellisen osan suhdetta nykytaiteen sijasta nykyesitykseen, voidaanhan *Varasta tämä esitys* nähdäkseni hyvällä omallatunnolla laskea teatterin

piiriin kuuluvaksi. Ongelmaksi tässä muodostuu kuitenkin nopeasti se, että tuo muun muassa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun opetuksessa laajasti käytössä oleva käsite tuntuu olevan kovin epämääräisesti – jos usein ollenkaan – määritelty.

On mielestäni erittäin huomionarvoista, että suomalaisessa teatterikeskustelussa toistuu siis keskeinen käsite, jota juuri kukaan ei tunnu olevan kiinnostunut määrittelemään tai jonka määritelmästä ei ainakaan käydä kiistelyä. Vaikka ymmärrän toki, että voisin käyttää tässä yhteydessä termiä nykyteatteri (*contemporary theatre*) – jolle käsitteenä löytyy paljon erilaisia määritelmiä – ja että käsitteellä nykyesitys ajatellaan varmasti usein olevan lähes sama merkitys, pidän silti kiinnostavana, miten sana nykyteatteri tuntuu lähes täysin kadonneen suomalaisesta teatterikeskustelusta ja korvautuneen tällä uudella, nähdäkseni vielä epämääräisellä käsitteellä.

Syvällisempi paneutuminen tähän kysymykseen ei valitettavasti ole kuitenkaan tämän opinnäytteeni kirjallisen osan yhteydessä mahdollista, johtuen sekä työn rajallisesta laajuudesta että omasta rajallisesta osaamistasostani. Toteankin vain – hyvään akateemiseen tapaan – että ”*further research is needed*” ja turvaudun seuraavissa pohdinnoissani eräänlaiseen käsitteelliseen leikkaa-ja-liimaa-tekniikkaan, jossa yhdistelen harvoja nykyesityksestä löytämiäni määritelmiä nykytaiteen puolelta avuksi nostamiini tarkentaviin vertailukohtiin.

Professori Aune Kallisen ja Eero-Tapio Vuoren toimittamassa *Nykyesityksen prosesseja* -haastattelukirjassa – jossa käsite nykyesitys muuten mainitaan otsikon lisäksi tasan kaksi kertaa – Taideyliopiston kunniatohtori, kirjoittaja ja kriitikko Hanna Helavuori (2016, s. 181) kuvailee nykyesitystä esitysmuotona, joka rakentuu eri taiteenalojen ja eri ilmaisuvälineiden yhdistelmien kautta. Nykyesitys poikkeaa perinteisestä esitystuotannosta ennen kaikkea siinä, että se luopuu tekstilähtöisyydestä, taiteellisesta ennakkosuunnittelusta ja työroolien välisten hierarkioiden ohjaamasta työskentelystä. Helavuoren mukaan näiden tilalle asettuu sen sijaan (suhteellisen epämääräisesti määritelty) ”toisin” tekeminen.

Myös Teatterin tiedotuskeskus (2022) pyrkii verkkosivuillaan avaamaan nykyesityksen käsitettä Helsingin kaupunginteatterin alaisuudessa toimivan Nykyesityksen näyttämön

yhteydessä. Kuvauksen mukaan nykyesitys viittaa esittävän taiteen tämänhetkisiin muotoihin, joissa eri taiteenlajit risteävät keskenään mutta myös muiden alojen – kuten tieteen – kanssa. Määritelmässä korostuu nykyesitysten herkkyyys ajankohtaisille yhteiskunnallisille kysymyksille ja globaaleille kehityskuluille. Lisäksi esiin nousee ajatus siitä, että nykyesityksen tekijöille on ominaista tarkastella teatterin, esityksen ja yleisösuhteen ehtoja ei-totutuista näkökulmista.

Edellä mainittujen monilajisuuden ja -alaisuuden, ”toisin” tekemisen, ajankohtaisuuden sekä totutusta poikkeavien näkökulmien rinnalle Helsingin kaupunginteatterin Nykyesityksen näyttämö (n.d.) nostaa vielä omilla verkkosivuillaan ajatuksen nykyesityksestä esitysmuotona, joka rakentaa avoimen suhteen siihen taiteenlajiin tai niihin taiteenlajeihin, joiden alueella se toimii. Verkkosivujen mukaan nykyesitys tarkastelee tietoisesti edustamiensa taiteenlajien historiaa uudenaikaisista näkökulmista.

Hyvinkin samankaltaista historiatietoista lähestymistapaa nykytaiteeseen (joka ei muuten myöskään käsitteenä ole turhan tarkkarajainen tai selkeä, mutta määritelmän ympärillä käydään sentään jatkuvaa kiivasta keskustelua) ehdottaa esimerkiksi australialainen taidehistorioitsija Terry Smith kirjassaan *What Is Contemporary Art?* Smithin (2009, s. 244) mukaan nykytaiteen voidaan ajatella rakentuvan olennaisesti taidehistorian tuntemukselle – ei välttämättä laisinkaan systemaattiselle tai johdonmukaiselle, vaan nimenomaan usein aukkoiselle, hajanaiselle ja yksityiskohtiin painottuvalle. Smith esittää, että nykytaidetta voidaan siis yhdestä näkökulmasta ymmärtää ilmiönä, joka perustuu taidehistorialliseen ajatteluun, mutta jonka lähtökohtana on itse taiteellinen tekeminen. Smithin mukaan erityisesti kriittinen nykytaide tunnistaa asemansa taiteen historian jatkumossa ja luo suhteen niihin historiallisiin voimiin, jotka ovat vaikuttaneet itse taiteen muotoutumiseen.

Saman taidemuotonsa historian ja jatkumoiden tuntemuksen edellä mainittu kunniatohtori Hanna Helavuori (2024) tuo *Varasta tämä esitys* -teoksen keskeisenä piirteenä esiin blogissaan julkaisemassa analyysissä. Helavuoren mukaan katsojalle esityksen aikana tarjotun ”bongaa tämä nykyesitys” -leikin lisäksi *Varasta tämä esitys* nojaa ratkaisuisaan tietoisesti (tietyn ajan) nykyesitykselle tunnusomaisiin muodon fragmentaariseen rakenteeseen, lähdemateriaaliensa väliseen intertekstuaalisuuteen sekä

itsestään tietoisin metateatterillisiin keinoihin. Teos ei Helavuoren mielestä kuitenkaan varsinaisesti asetu pilkalliseen tai ironiseen suhteeseen nykytaiteen ja esitystaiteen kaanonia ja traditiota kohtaan, vaan se käyttää näiden konventioita ja toistuvia motiiveja – loreja ja trendejä – sekä sisältönään että keinoinaan, suhtautuen näihin milloin kriittisesti, milloin leikillisesti.

Myös tekijyyksikäsitteys ja sen historiallisuus otetaan *Varasta tämä esitys* -teoksessa Helavuoren (2024) mukaan avoimen pohdinnan kohteeksi. Helavuori esittää, että esityksessä tekijyys ei rakennukaan yksittäisen taiteilijan subjektiivisesta ilmaisusta auteur-perinteen hengessä, vaan se ottaa selkeän kollektiivisen muodon ja yksilöllisten maailmasta tehtyjen havaintojen sijaan esityksen keskeisin pohdinta kohdistuu nimenomaan siihen, miten taidetta ylipäättään tulisi nykyisin tulkita ja minkälaisissa toimintaympäristöissä – todellisuuksissa – taiteilijuus ylipäättään nykyään rakentuu.

Ottaen huomioon Helavuoren analyysissään esittämän sekä aiemmin avaamani esityksen valmistamisen menetelmistä, voidaan *Varasta tämä esitys* -teoksen nähdäkseni siis sanoa olevan nykytaidetta ja nykyesitys ennen kaikkea juuri Smithin sekä Nykyesityksen näyttämön määritelmän mukaisessa historiatietoisessa – kuitenkin hajanaisessa, ei systemaattiseen esitykseen pyrkivässä – mielessä. Sen valitut työtavat, lähtömateriaalit, keinot ja muoto olivat kaikki täysin eksplisiittisessä suhteessa teatteriin, sen traditioihin ja kaanoniin eli toisin sanoen teos siis tarkasteli teatteria, sen tekemistä ja historiaa suoraan, mutta nimenomaan taiteellisen tekemisen kautta.

Vielä spesifimpää historiatietoista tapaa lähestyä käsitettä nykytaide ehdottaa englantilainen filosofi ja taiteen teoreetikko Peter Osborne, joka on erityisesti tunnettu juuri tästä analyysistaan. Osborne (2014, s. 25) esittää esimerkiksi akateemisessa *Radical Philosophy* -aikakauslehdessä julkaisemassaan artikkelissa *The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today*, että nykytaide nykyään tulisi ymmärtää nimenomaan jälkikäsiteellisenä taiteena (*postconceptual art*). Käännös omani.

Tieteen termipankin mukaan termillä käsitetaide viitataan kokeellisen taiteen muotoon, jossa keskiöön nousee taideteoksen luomisen prosessi – itse tekemisen tapa, järjestys ja

ajattelu, ei niinkään teoksen lopputulos tai ilmaisu (Tieteen termipankki, n.d.). Eräs käsitteellisen taiteen pioneereista, yhdysvaltalainen Sol LeWitt taas kuvailee käsitetaidetta tunnetun sanontansa mukaisesti ”koneena”, jossa jokin käsitteellinen havainto tai ajattelu tuottaa sekä taiteen tekemisen prosessin että valmiin teoksen keskeisen sisällön (LeWitt, 1967).

Osbornen (2014, s. 25-26) mukaan jälkikäsitteellinen taide ei kuitenkaan yksinomaan tarkoita kronologista ajallista suhdetta käsitetaiteeseen (ts. käsitetaiteen jälkeinen taide) toisin kuin esimerkiksi käsite postmoderni, jonka Osborne kirjoittaa viittaavan suoraan modernin jälkeiseen aikaan. Jälkikäsitteellisessä taiteessa ei Osbornelle kyse ole myöskään tyyliin, muotoon tai ilmaisuvälineeseen perustuvasta luokituksesta, vaan nimenomaan taiteesta, joka syntyy käsitetaiteen kriittisen tradition pohjalta ja suhteessa siihen – yhdistäen teoksessa sekä käsitteellisen että esteettisen tason. Tässä mielessä jälkikäsitteellinen taiteen suhde käsitetaiteeseen on siis Osbornen mukaan samankaltainen kuin jälkistrukturalismin suhde strukturalismiin – aiemman filosofian ymmärtämistä, mutta myös sen edelleen kehittelyä.

Sen lisäksi, että *Varasta tämä esitys* -teoksesta kirjoittamassaan analyysissä kunniatohtori Helavuori (2024) huomauttaa esityksen tehneen keskeisen ”*käsitteellisen oivalluksen*” purkamalla modernistista (mies)taiteilijaneromyyttä nimenomaan esityksellisin keinoin, voidaan nähdäkseni myös edellä avaamaani esityksen valmistamisen ohjaavaa periaatetta pitää hyvinkin käsitetaiteellisena lähtökohtana – tai LeWitt:in hengessä koneena – teatteriesityksen tekemiseen. Ohjaava periaate ei kuitenkaan muodostunut teoksen ainoaksi sisällöksi, vaan sen seuraaminen synnytti myös itsenäisen taideteoksen, jossa oli nähtävissä käsitteellisen ajattelun lisäksi myös perinteisesti miellettyjä esteettisiä ja esityksellisiä arvoja.

Jälkikäsitteellisille taideteoksille ja näiden olemassaololle Peter Osborne (2014, s. 26) ehdottaa muun muassa kolmea seuraavaa keskeistä piirrettä. Ensimmäkin Osborne esittää, että koska jälkikäsitteellisten teosten merkitykset rakentuvat esteettisen ulottuvuuden lisäksi nimenomaan ideoista ja käsitteistä, niiden ei tarvitse rajoittua yhteen teosmuotoon tai ilmaisuun, vaan ne voivat ilmetä missä tahansa materiaalisessa olomuodossa. Toiseksi Osborne toteaa, että yksikään jälkikäsitteellinen teos ei ole

yksiköllinen tai suljettu, vaan sen merkitykset syntyvät nimenomaan suhteessa jo tehtyyn ja olemassa olevaan. Viimeiseksi Osborne tuo esiin, että puhuttaessa jälkikäsitteellisistä teoksista, ei aina ole selvää, missä teos alkaa, mihin se loppuu ja mitä kaikkea siihen kuuluu. Osbornen mukaan jälkikäsitteellisen teoksen rajat voivat myös muuttua ajan myötä, koska ne ovat historiallisesti muovautuvia.

Suhteessa edelliseen *Varasta tämä esitys* voidaan siis nähdäkseni mieltää jälkikäsitteellisen taiteen piiriin kuuluvaksi ainakin kahden viimeisen Osbornen esittelemän määreen kautta. Ensinnäkin – ei millään muotoa yksiköllinen tai suljettu – *Varasta tämä esitys* sai merkityksensä vain ja ainoastaan suhteessa jo tehtyyn ja olemassa olevaan, tässä tapauksessa toisiin esityksiin, taiteeseen ja taiteilijoihin. Tätä Osbornen (2014, s. 26) radikaaliksi jakautumiseksi (*radically distributive*) nimeämää piirrettä voidaan mielestäni pitää sekä *Varasta tämä esitys* -teoksen valmistamisen, sen olemassaolon, että sen saaman vastaanoton lävistävänä ajatuksena.

Myös totuttujen rajojen laajentuminen voidaan mielestäni nähdä keskeisenä määrittävänä piirteenä *Varasta tämä esitys* -teokselle. Teoksen lähtömateriaalien lisäksi sen valmistamisen ohjaava periaate ei suinkaan ollut itse keksimäni, vaan suoraan kuva- ja käsitetaiteen traditiosta varastettu. Otsikkonsa lisäksi esitys sisälsi myös lopulta hyvin keskeiseksi muodostuneen kohtauksen, jossa sen katsojaa kehoitettiin suoraan varastamaan teoksesta mitä tahansa itseään palvelevia elementtejä ja esittämään ideat, materiaalin tai ilmaisun omanaan – kehittelemään niitä edelleen.

Tietyissä mielessä *Varasta tämä esitys* -teoksen voidaan siis nähdä olleen jo olemassa ja mahdollisesti jatkavan elämäänsä paljon sen prosessin elinkaarta pidemmällä aikajänteellä. Jossain määrin ajattelen, että *Varasta tämä esitys* -teoksen valmistamisen voidaan ikään kuin nähdä alkaneen (ihan viimeistään) William Shakespearen kirjoittaessa *Hamlet*-näytelmää ja päättyvän ehkä silloin, kun teatteriesityksiä ei enää missään tehdä. Tätä ajatusta pyrin avaamaan ja syventämään luvussa neljä.

Lopulta siis – ja summatakseni vielä kaiken edellä esittämäni – voisi *Varasta tämä esitys* -teosta nähdäkseni kutsua *konsepti-, menetelmä-, prosessi- ja dramaturgialähtöiseksi nykyesitykseksi*, jonka voidaan sen *eksplisiittisen*

*historiatietoisen ja jälkikäsitteellisen* luonteen takia nähdä *nykyaiteen* piiriin kuuluvaksi ja omaa työtäni esityksen valmistamisen parissa *dramaturgiseksi ohjaajantyöksi*.  
Ymmärrän hyvin – ja ansaitusti – joutuvani tämän määritelmän takia helvettiin.

### 3. OMA LUOVA IDENTITEETTI

Kun Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun verkkosivuilla kirjoitetaan oman luovan identiteettinsä tuntemuksesta, mitä tällä siis itse asiassa tarkoitetaan? Kuuden vuoden opintoni dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmassa eivät ole antaneet minulle yksiselitteistä vastausta tähän kysymykseen. Joitakin suuntaviivoja on kuitenkin nähdäkseni hahmoteltavissa.

Suoritin puolet maisterivaiheen opinnoistani (60 op) vuosina 2022–2023 Saksan Gießenissä Justus Liebig yliopiston alaisuudessa toimivassa Institute für Angewandte Theaterwissenschaftissa (instituutin nimelle ei ole olemassa vakiintunutta suomennosta), koreografian ja esityksen -maisteriohjelmassa. Verrattuna dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmaan, maisteriohjelman opetus oli hyvinkin teoriapainotteista ja (erityisesti omaan osaamistasooni nähden) akateemisesti haastavaa.

Gießenin opintojeni aikana kohtasin myös toistuvasti tilanteen, jossa joku kanssaopiskelijoistani, opettajistani tai professoreista – kuullessaan pääaineeni kotiyliopistossa olevan dramaturgia – halusi tietää, miten Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa dramaturgiaa opetetaan, mihin dramaturgisen ajattelun traditioihin, koulukuntiin tai jatkumoihin Helsingissä saamani opetus perustui.

Alkuun en osannut vastata kysyjille oikeastaan mitään.

Useiden epämääräisten ja epäonnistuneiden vastausyritysten jälkeen sain viimein kuitenkin muotoiltua, että varsinaisen tradition, koulukunnan tai systemaattisten jatkumoiden sijaan, kaiken Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa saamani opetuksen lävistävänä periaatteena voi nähdäkseni pitää henkilökohtaisuuden ajatusta suhteessa taiteelliseen työhön. Juuri henkilökohtaisuus, kun tuntuu olevan se käsite ja linssi, jota kokemukseni mukaan aina valintakokeista maisterin opinnäytteen kirjallisen osan kirjoittamiseen asti kaikissa yhteyksissä peräänkuulutetaan.

Kielitoimiston sanakirjan mukaan sana henkilökohtainen tarkoittaa ”yksityistä,

*yksilöllistä, persoonallista tai omakohtaista, jotain määrähenkilölle nimenomaisesti kuuluvaa, ominaista tai häneen nimenomaisesti kohdistuvaa*”. Sanan käyttöyhteydestä annetaan esimerkki ”*henkilökohtainen omaisuus, asuntolaina.*” (Kielitoimiston sanakirja, n.d.).

Vaikka opetus Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa osaltaan perustuikin koulutusohjelmien väliseen yhteistyöhön ja eri koulutusohjelmien opiskelijoiden muodostamien työryhmien produktiiviseen työskentelyyn, voidaan yllä olevaa määritelmää vasten kuitenkin sanoa, että taiteellista työtä, taiteilijuutta ja tekijyyttä kannustetaan opetuksessa lähtökohtaisesti hahmottamaan myös yksilöllisinä ja yksityisinä ilmiöinä – jonain omana, ominaisena ja itselle kuuluvana. Tätä käsitystä tukee myös (esimerkiksi dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelman opintojen tavoitteeksikin määritelty) ajatus ”*oman taiteellisen ominaislaadun*” – siis opiskelijan taiteellisesti ainutlaatuisiksi tekevien piirteiden – kehittymisestä (Dramaturgia ja näytelmän kirjoittaminen, n.d.; Suomi Sanakirja, n.d.).

Opetuksessa käytetyn retoriikan lisäksi ajatus henkilökohtaisuudesta näkyy nähdäkseni myös koulutuksen rakenteellisella tasolla. Koulutusohjelmien sisäänottomäärät – ja näin ollen opetusryhmät – ovat kooltaan pieniä, mikä mahdollistaa valtavan määrän yksilöllistä (ja yksilöllistävää) opetusta tutkinnon suorittamisen aikana. Lisäksi ainakin dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmassa on käytössä omaopettaja-järjestelmä, joka viimeistäänkin varmistaa, että jokainen opiskelija tulee kohdatuksi omana, erityisenä ja ainutlaatuisena yksilönään, jonka taiteellinen ominaislaatu voidaan tunnistaa ja jota voidaan tukea tämän kehityksessä.

Mikä tässä kaikessa on sitten niin ongelmallista? Ei välttämättä mikään. On mielestäni kuitenkin huomionarvoista, että edellä esitetty henkilökohtaisuuden – oman, ominaisen ja yksilöllisen – ajatus suhteessa taiteelliseen työhön ja taiteilijuuteen ei missään määrin ole neutraali tai historiaton, vaan sen voidaan nähdä juontavan juurensa hyvin tietynlaiseen ajattelun traditioon. Toisin sanoen kaiken takana on valistuksen aika ja tämän aikakauden suuret (mies)filosofit ajatuksineen.

Tieteen termipankin (n.d.) tarjoaman määritelmän perusteella valistuksella viitataan

1700-luvun Euroopassa vallinneeseen filosofiseen aatteeseen, joka painotti järkeä, tiedettä ja inhimillisen ajattelun mahdollisuuksia sekä vastusti kirkollista auktoriteettia – suuntauksen vaikutuksesta koko vuosisataa kutsutaan usein valistuksen vuosisadaksi tai valistusajaksi.

Tieteen termipankin mukaan valistuksen voidaan nähdä saaneen alkunsa jo 1600-luvulla tapahtuneista luonnontieteellisistä läpimurroista, mutta sen katsotaan muotoutuneen omaksi liikkeekseen 1700-luvun Ranskassa ja se vaikutti merkittävästi myös samalla vuosisadalla Britanniassa sekä Saksan ja Italian alueilla. Varhaisia valistuksen edeltäjiä olivat muun muassa englantilaiset filosofit Thomas Hobbes ja John Locke, jotka ajattelussaan korostivat järjestyksen ja suvereenin vallan sekä yksilön luonnollisten oikeuksien ja hallitsija vallan oikeutusta. Kaikkein tunnetuimpana valistusfilosofina pidetään ehkäpä saksalaista Immanuel Kantia, joka – luovuutta ja identiteettiä koskettavien pohdintojensa lisäksi – antoi kuuluisan määritelmänsä valistuksesta ihmisen vapautumisena ”*itseaiheutetusta alaikäisyydestään*” (Tieteen termipankki n.d.).

Vuonna 1790 julkaistussa *Arvostelukyvyyn kritiikissä* Kant esittää, että ainoa mahdollinen tapa ymmärtää kaunotaidetta on lähestyä sitä neron taiteena (Kant, 1790/2018, s. 235). Käsitteen kaunotaide Kant lainaa kollegaltaan Georg Wilhelm Friedrich Hegeliltä, joka Tieteen termipankin mukaan käyttää tätä erottamaan taiteen (*die schöne Kunst*) pelkästä teknisestä taidosta (*Kunst*) (Tieteen termipankki, n.d.).

Nerouden Kant (1790/2018, s. 235–236) määrittelee lahjakkuudeksi eli yksilön saamaksi luonnonlahjaksi. Hän ensinnäkin esittää, että koska nerous ei voi perustua opittaviin sääntöihin, vaan ainutlaatuiseseen sisäsyntyiseen kykyyn luoda jotakin uutta, on omaperäisyyden oltava sen keskeinen piirre. Toiseksi Kant toteaa, että vaikka neron itsensä tuotokset eivät tämän ainutlaatuisuuden takia voi koskaan syntyä jäljittelystä, tulee niiden kuitenkin toimia esikuvina toisille. Kantin mukaan kolmas neroa määrittävä piirre on se, että tämä ei voi selittää miten hänen ideansa syntyvät, eivätkä ne ole neron hallittavissa tai siirrettävissä muille. Viimeisenä nerouden keskeisenä piirteenä Kant pitää sitä, että nerous ei tuota sääntöä tieteelle vaan nimenomaan kaunotaiteelle, jonka tarkoitus on puhtaasti esteettinen.

Juuri jäljittelyn Kant (1790/2018, s. 237–278) määrittelee neron työn täydelliseksi vastakohdaksi. Nerouden synnyttämää teosta ei Kantin mukaan myöskään tulisi yrittää kopioida, koska sen ainutlaatuisuus ja henki katoavat välittömästi, mikäli se yritetään toistaa. Sen sijaan Kant esittää, että neron teos voi ainoastaan innoittaa toista neroa tunnistamaan oman omaperäisyytensä ja kannustaa täten luomaan itse jotain ainutlaatuista.

En tietenkään väitä, että Kantin määrittelemä nerous toimisi kritiikittömästi sellaisenaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun opetuksen perustana ja tunnistan toki koulutuksessani (ainakin retoriikan tasolla) kyseenalaistavan suhtautumisen Kantin esittämiä lahjakkuuden ja sisäsyntyisyyden ajatuksia kohtaan. Kuitenkin, sukulaisuus Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa korostetun henkilökohtaisuuden ja Kantin esittämien omaperäisyyden, ainutlaatuisuuden ja jäljittelemättömyyden ajatusten välillä on nähdäkseni kovin ilmeinen.

Omaa suhdettaan taiteen tekemisen henkilökohtaisuuteen, omaperäisyyteen, ainutlaatuisuuteen ja jäljittelemättömyyteen avaa esimerkiksi vuonna 2022 dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmasta valmistunut näytelmäkirjailija Veikka Heinonen opinnäytetyönsä kirjallisessa osassa *Epäluova kirjoittaminen*.

Tekstissään Heinonen (2022, s.7.) kuvailee päähänsä pinttynyttä ideaalia taiteilijasta, joka luo teoksensa tyhjästä – synnynnäisestä kyvykkyyden avulla. Näytelmän kirjoittamisen kontekstissa tämä tarkoittaa Heinoselle mielikuvaa kirjailijasta, joka saa yhtäkkisen idean näytelmäänsä ja alkaa kirjoittaa. Työ etenee tietysti epävarmuuden ja luomisen tuskan läpi, vuodenajat vaihtuvat, mutta lopulta teos valmistuu ja se on ainoastaan taitelijan henkilökohtaisen lahjakkuuden ja työn tulosta. Jotain, minkä taiteilija on keksinyt – ja voinut keksiä – vain itse. Ja juuri tämän omuuden Heinonen määrittelee taiteilijassa äärimmäisen tärkeänä nähdyksi piirteeksi (Heinonen, 2022, s.11).

### 3.1. PORVARILLINEN YKSIÖ

Kantin esittelemän nerontaiteilijan lisäksi käsityksiä (luovasta) identiteettistä ja sen omuudesta voi lähestyä myös toisen historiallisen figuurin, nimittäin porvarillisen yksilön, kautta. Kustannusosakeyhtiö Kosmoksen julkaisemassa kirjassaan *Mikä liberalismia vaivaa?* Veikka Lahtinen ja Pontus Purokuru esittävät, että liberalismissa, joka juontaa juurensa valistukseen ja joka voidaan nähdä nykypäivän kapitalismin vallitsevana ilmentymänä kaikkialla länsimaissa, porvarillisesti ymmärretty yksilö ja hänen omaisuutensa – oikeutensa omistaa – muodostaa koko yhteiskunnan perustan (Lahtinen & Purokuru, 2020, s. 8).

Lahtisen ja Purokurun (2020, s. 33–34) mukaan tämän historiallisesti suhteellisen uuden ihmiskäsityksen pohjan toi ensimmäisenä poliittiseen keskusteluun 1600-luvulla elänyt Thomas Hobbes, jonka ajattelussa yksilöä ei nähdä yhteiskuntansa tuotteena vaan sen edellytyksenä. Siinä missä aiemmin poliittista järjestystä oli oikeutettu jumalallisella alkuperällä tai perinteillä, Hobbesin mallissa Lahtisen ja Purokurun mukaan yhteiskunta saa alkunsa nimenomaan toisistaan erillisistä yksilöistä ja näiden tekemistä valinnoista.

Lahtinen ja Purokuru (2020 s. 34–35) esittävät, että Hobbesin mukaan ihmisjärki muistuttaa lähinnä oman edun tavoitteluun pyrkivää mekaanista laskentaa, jonka luonnollisena seurauksena ilman poliittista järjestystä olisi väkivalta. Toisin sanoen ilman poliittista valtaa jokainen rationaalinen yksilö varautuisi toisten yksilön hyökkäykseen ja turvaisi oman etunsa voimalla. Poliittisen vallan oikeutus syntyy tällöin siis vain toisiaan vastaan kilpailevien yksilöiden tarpeesta saada suojakseen järjestystä ja politiikan tehtäväksi muodostuu näin taata yksilön turvallisuus.

Vaikka Lahtinen ja Purokuru (2020, s. 34–45) huomauttavatkin, että hobbesilainen käsitys ihmisluonnosta on sittemmin saanut osakseen laajaa kritiikkiä, eikä se kestä tarkastelua empiirisesti tai historiallisesti – kirjoittajien mukaan esimerkiksi erilaiset arkeologiset ja antropologiset tutkimukset osoittavat, että ennen valtiollista valtaa ja luokkapohjaisia järjestelmiä ihmisyhteisöt olivat monesti järjestäytyneet hyvinkin toisenlaisten ihmiskäsityksien pohjalta – toimii se silti edelleen keskeisenä rakennuspalikkana vallitsevalle liberaalille ajattelulle, jonka vaikutus näkyy kaikkialla

ympärillämme aina talouspuheesta fiktion dystopiakuvastoihin.

Tätä Hobbesin kehittämää ajattelua ja porvarillisen ihmiskuvan pohjan muotoilua jatkaa Lahtisen ja Purokurun (2020, s. 37) mukaan edelleen John Locke, toinen englantilaisen 1600-luvun poliittisen filosofian keskeinen hahmo. Kirjassaan Lahtinen ja Purokuru tuovat esiin, miten Locke esittää vuoden 1689 teoksessaan *Tutkielma hallitusvallasta*, että juurikin yksilön oikeus omistaa muodostaa poliittisen yhteisön perustan. Locken mukaan ihmiset liittyvät yhteiskuntaan vain siitä syystä, että he haluavat turvata omaisuutensa ja valtion hallinnon olemassaolon ainoa oikeutus on tämän omaisuudensuojan mahdollistaminen.

Mielestäni on erittäin huomionarvoista, miten selväsanaisesti Locke Lahtisen ja Purokurun (2020, s. 40) mukaan määrittelee omaisuuden alkuperää – siis sitä, miten omistaminen ylipäätään on tullut mahdolliseksi. Teoksessaan *Tutkielma hallitusvallasta* Locke Lahtisen ja Purokurun mukaan toteaaakin suoraan, että omistaminen alkaa siitä, kun yksilö ottaa jotakin yhteistä ja siirtää sen yksityiseen hallintaansa. Toisin sanoen Lockelle omistaminen merkitsee aina yksityistämistä, jonka prosessissa valta päättää omaisuuden hallinnasta ja käytöstä siirtyy sen haltuunsa ottaneelle yksilölle niin, että kenelläkään muulla ei ole siihen enää oikeutta.

Erityisesti tämän kirjoitelmani kannalta nähdäkseni kiinnostavaa on myös se, minkä Locke Lahtisen ja Purokurun (2020, s. 40–41) mukaan lukee omaisuuden käsitteen piiriin kuuluvaksi. Toisin sanoen Locke ei siis rajoita omistamista vaan resursseihin ja materiaan, vaan katsoo, että yksilö voi näiden lisäksi omistaa myös itsensä, elämänsä ja identiteettinsä. Locken mukaan itseään – persoonansa – voi kasvattaa siis yksinkertaisesti kasvattamalla omistuksiaan. Locke yhdistää omistamisen käsitteen myös työhön ja esittää, että yksilöllä on lähtökohtainen oikeus omistaa kaikki, mihin hän on ”sekoittanut omaa työtään”. Tämä omistaminen (ja omistuksen kasvattaminen) voi Locken mukaan tapahtua paitsi omalla työnteolla myös muiden – esimerkiksi palvelijoiden tai orjien – tekemän työn kautta.

Hobbesin, Locken, Lahtisen ja Purokurun esittämää vasten porvarillisen yksilön voidaan siis katsoa olevan omaa etua tavoitteleva, toisia vastaan kilpaileva ja

omistamiseen – siis yhteisen yksityistämiseen – pyrkivä toimija, joka on ensisijainen suhteessa yhteiskuntaan. Koska porvarillinen yksilö omistaa myös itsensä ja elämänsä, on tälle esimerkiksi luovuus ja identiteetti jotain määritelmällisesti omaa ja omistettua. Jos porvarillinen yksilö sekoittaa omaa (tai palvelijoidensa) työtä esimerkiksi taideteokseen, muodostuu tästä lähtökohtainen omistusoikeus ja tätä omistusoikeutta on yhteiskunnan lainsäädännöllä suojeltava. Lainsäädännön ja järjestäytyneen yhteiskunnan ensisijaisena tehtävänä onkin ennen kaikkea estää porvarillisia yksilöitä hyökkäämästä toistensa tai toistensa omaisuuden kimppuun – olisihan tämä muuten porvarillisten yksilöiden luonnosta johtuen väistämätöntä.

Vaikka edellä esitetty porvarillisen yksilön määritelmä onkin jossain määrin yksinkertaistettu ja kärjistetty – jopa historiallisesti hieman puutteellinen – ja esimerkiksi saksalainen filosofi Jürgen Habermas käsittelee aihetta syvällisemmin vuoden 1962 teoksessaan *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* tuoden pohdintaan olennaisena näkökulmana mukaan kysymyksen julkisen ja yksityisen tilan synnystä, voidaan Hobbesin ja Locken kiistatta sanoa olleen osaltaan muotoilemassa juurikin tätä samaista – vaikkakin esimerkiksi Habermasin mukaan kuitenkin vasta myöhemmin porvarilliseksi määriteltyä – ihmiskuvaa, jonka perusteella länsimaissa yksilöä, yhteiskuntaa ja näiden muotoutumisen prosesseja yhä ymmärretään.

Olennaisinta kirjoitelmani kannalta siis on se, kuten myös Lahtinen ja Purokuru huomauttavat, että vaikka tällainen käsitys ihmisestä ei missään määrin ole neutraali tai historiaton, näyttää kuitenkin vahvasti siltä, että se otetaan edelleen nykyisissä liberaaleissa yhteiskunnissa itsestäänselvyytenä ja annettuna – arkijärjen mukaisena (Lahtinen & Purokuru, 2020, s. 38). Ja koska Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ei millään tavalla ole ympäröivästä yhteiskunnasta erillinen, olisi kovin erikoista, jos akatemiassa harjoitettava ajattelu ja opetus tekisi tässä jonkinlaisen poikkeuksen.

En usko, että tulen koskaan unohtamaan, kun ensimmäisen opiskeluvuoteni syksyllä järjestetyssä ohjauksen ja dramaturgian aloitusseminaarissa ohjaajantyön professori Saana Lavaste ilmoitti, ettei palkallinen taiteilijan työ ole lähtökohtaisesti kenellekään ihmisoikeus. Tulkitsin tuolloin (ja tulkitsen edelleen), että Lavaste pyrki tällä

toteamuksella valmistamaan meitä – opintomme muutamaa viikkoa aiemmin aloittaneita opiskelijoita – teatterialalla vallitsevaan kilpailuasetelmaan, jossa työmahdollisuuksia yksinkertaisesti on tarjolla vähemmän kuin on hakijoita.

Tieteen termipankin mukaan ihmisoikeudet ovat perustavanlaatuisia oikeuksia, jotka kuuluvat jokaiselle ihmiselle (Tieteen termipankki n.d.). Tätä määritelmää vasten professori Lavasteen voidaan siis ajatella esittäneen, että palkallinen taiteilijan työ kuuluu nimenomaisesti vain osalle ihmisistä – esimerkiksi vain osalle seminaariin osallistuneista seitsemästä ohjauksen ja dramaturgian opiskelijasta. Se, miten ja millä perusteella nämä ihmiset Lavasteen mielestä sitten valikoituvat jäi minulle tuolloin (ja jää edelleen) vain arvailujen varaan, enkä tässä ala spekuloida sillä nyt sen enempää.

Kuitenkin, vaikka toki tunnistan työmarkkinoilla vallitsevan tilanteen ja erityisesti taidealoihin yhdistetyn kilpailuasetelman ajatuksen, tulee professori Lavasteen esittämä toteamus – erityisesti sen neutraali, suorastaan itsestään selvyyttä lähentelevä sävy – mielestäni paljastaneeksi, minkälaiseen historialliseen ja ideologiseen jatkumoon professorin ihmiskäsitys mitä todennäköisimmin nojaa. Ja vaikka yhden professorin yksittäisen väittämän yleistäminen koskettamaan koko akatemiaa olisi toki kohtuutonta, on nähdäkseni vähintäänkin yhtä kohtuutonta ajatella, ettei kaiken lävistävä liberalismi ja sen pohjan muodostava porvarillinen yksilökäsitys muka olisi vaikuttamassa siihen, miten Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa yksilöä, tämän identiteettiä ja luovuutta lähestytään.

Tiedostan toki, että en missään tapauksessa tarkastele tätä ilmiötä vain ulkopuolelta tai ole siitä erillinen.

## 4. VARASTAMINEN, PLAGIOIMINEN JA KOPIOIMINEN

Jos edellisessä luvussa erittelin luovuutta ja identiteettiä sekä omistamista ja omuutta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun henkilökohtaisuutta painottavan opetuksen, Kantin nerouskäsitteiden ja porvarillisen yksilöön liitettyjen määreiden valossa, voidaan näitä ajatuksia lähestyä myös täysin päinvastaisesta suunnasta. *Varasta tämä esitys* -teoksen työsuunnitelmassa kirjoitan ”Ajattelen, että sellaista asiaa kuin alkuperäinen taideteos ei ole olemassa.” Tämän lauseen olen luonnollisesti varastanut – ja omiin tarkoituksiperiini sopivaksi muotoillut – suoraan yhdysvaltalaisen näytelmäkirjailijan Charles Meen verkkosivuilta.

Verkkosivuilta löytyvässä tekstissä Mee (n.d.) huomauttaa, että esimerkiksi yksikään säilyneistä antiikin Kreikan näytelmistä ei ole alkuperäinen sanan nykymerkityksessä, vaan ne kaikki pohjautuvat suoraan aiemmin tunnettuihin kertomuksiin – runouteen, näytelmiin ja mytologiaan. Samalla tavalla Meen mukaan esimerkiksi valtaosa kaikista Shakespearen näytelmistä nojaa pitkälti jo tehtyyn ja olemassa olevaan – useissa tapauksissa ne ovat suoraan (tai lähes suoraan) plagioitu aiemmista teoksista, mutta tästä huolimatta edustivat aikansa kontekstissa yleisesti hyväksyttyä ja tavanomaista kirjallista käytäntöä.

Meen toteaa esimerkiksi Shakespearen *As You Like It* -näytelmän olevan käytännössä suora kirjallinen plagiaatti Thomas Lodgen romaanista *Rosalynde* ilman minkäänlaista lähdeviittausta (Mee, n.d.). Niin ikään *Romeo ja Julia* on plagioitu suoraan Ovidiuksen kertomuksesta *Pyramos ja Thisbe*, jonka lisäksi Shakespeare varasti näytelmään materiaalia myös Arthur Brooken runosta *The Tragical History of Romeus and Juliet*, kuten Meen kollegat, yhdysvaltalaiset kirjailijat Jonathan Lethem ja Patricia Moyer huomauttavat (Lethem, 2007; Moyer, 2024).

Lienee yleisesti tunnettua, että Leonard Bernsteinin elokuva *West Side Story* pohjautuu suoraan ja kreditoimatta *Romeoon ja Juliaan*, tai että T. S. Eliot lainaa *The Waste Land* -teoksessaan varsin huolettomasti Shakespearen näytelmää *Antonius ja Kleopatra*, joka

puolestaan on plagioitu lähes sanatarkasti Plutarkhoksen teoksesta *Life of Antony* (Lethem, 2007).

Bertolt Brecht on tullut erityisen tunnetuksi tästä edellä kuvaillusta toiminnasta. Esimerkkinä Mee (n.d.) mainitsee muun muassa Brechtin vuonna 1948 kirjoittaman näytelmän *The Caucasian Chalk Circle*, joka on suora plagiaatti toisen saksalaisen kirjailijan Alfred Henschken vuonna 1924 julkaisemasta näytelmästä *The Chalk Circle*. Meen mukaan Brecht oli luonnollisesti toiminut 1920-luvulla Henschken dramaturgina ja Henschken näytelmä luonnollisesti nimeään myöten suora plagiaatti kiinalaisen näytelmäkirjailijan Li Qianfun näytelmästä *The Circle of Chalk* 1200–1300-lukujen väliltä.

Eikä tämä ilmiö tietenkään rajoitu pelkästään näytelmäkirjallisuuden historian piiriin. Varastaminen, plagioiminen ja kopioiminen voidaan nähdä täysin keskeisinä periaatteina kaikkien taidemuotojen historioissa, kuten edellä mainittu kirjailija Jonathan Lethem (2007) huomauttaa. Lethemin mukaan esimerkiksi Igor Stravinskyn sävellykset, Francis Baconin maalaukset, Bob Dylanin sanoitukset sekä sellaiset Disneyn elokuvat kuten *Viidakkokirja*, *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*, *Tuhkimo*, *Robin Hood*, *Kaunotar ja Kulkuri*, *Miekka kivessä*, *Liisa ihmemaassa*, *Peter Pan*, *Bambi*, *Dumbo*, *Pinokkio*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Mulan* nojaavat kaikki enemmän tai vähemmän suoriin viittauksiin, lainoihin ja muunnelmiin aiemmin olemassa olevista teoksista.

Puhumattakaan vaikkapa William S. Burroughsin kokeellisesta kirjallisuudesta, Richard Princen valokuvateoksista tai Elaine Sturtevantin tuotannosta, jotka perustuvat vain ja ainoastaan muiden tekemien teosten kierrättämiselle (Lethem, 2007; Museum of Modern Art, 2014, s. 1; Zeng, 2020, s. 108). Jos ajattelee Burroughsia leikkaamassa ja liimaamassa kirjallisuuttaan jo olemassa olevista teksteistä, Princeä valokuvaamassa uudelleen toisten ottamia kuvia tai Sturtevantia kopioimassa suoraan ja piilottelematta aikalaistaiteilijoidensa teoksia, nousee väistämättä esiin kysymys siitä, mitä määritelmissä henkilökohtaista, omaperäistä, jäljittelemätöntä tai ylipäättään omaa tällaisessa taiteessa on? Ja siitä huolimatta – juuri siksi – nämä teokset ovat taidetta.

## 4.1. TIM ETHELLES OLOHUONEESSA

Charles Meen verkkosivujen lisäksi edellä esittämäni luettelon keskeisenä lähteenä toiminut Jonathan Lethemin vuoden 2007 essee *The Ecstasy of Influence* on amerikkalaisen kirjallisuudentutkijan Kenneth Goldsmithin (2011, s. 3). mukaan sekä poikkeuksellisen historiatietoinen katsaus että voimakas puolustuspuheenvuoro sille, miten kaikissa taidemuodoissa ideat ovat aina kiertäneet, muuntuneet ja siirtyneet tekijältä toiselle – miten aiemmin tehdyn lainaaminen, omiminen ja toisinaan suoranainen varastaminen on muodostunut olennaiseksi osaksi taiteellisen työn käytäntöjä läpi historian. Keskeisenä huomiona Goldsmith tuo esiin myös Lethemin havainnon siitä, että vaikka uudet teokset voivatkin rakentua vain ja ainoastaan aiempien teosten pohjalta, tämä tapahtuu usein huomaamatta ja niin sanotut omat ideat paljastuvatkin usein vasta myöhemmin toisilta omaksutuiksi, omituiksi tai otetuiksi.

Pidän Goldsmithin (2011, s. 3) tapaan Lethemin esseetä poikkeuksellisen vaikuttavana. Vielä riemastuttavammaksi se muuttuu Goldsmithin tuodessa esiin, että Lethem ei varsinaisesti "kirjoittanut" sitä "itse", vaan kaikki esseessä käytetyt lauseet on varastettu suoraan jo olemassa olevista teksteistä. Lethemin esseen Goldsmith sanoo olevaan täydellinen esimerkikki kirjoittamisen tavasta, jota kutsutaan englannin kielessä sanalla "patchwriting". Tämä akateemisessa kontekstissa täysin plagiointiin rinnastettava kirjoittamisen muoto perustuu menetelmään, jossa eri lähteistä suoraan poimitut sitaattit punotaan yhteen sujuvaksi ja ehjäksi kokonaisuudeksi, joka esitetään sitten omana. Goldsmith toteaaakin, että jos Lethem olisi yrittänyt palauttaa kirjoittamansa tekstin akatemiassa, esimerkiksi opinnäytteen kirjallisena osana, se olisi mitä todennäköisimmin hylätty. Ja siitä huolimatta – juuri siksi – se on nähdäkseni harvinaisen onnistunut kirjallinen teos.

Tätä opinnäytteen kirjallista osaa ei – valtavasta houkutuksesta huolimatta – ole kirjoitettu patchwriting-menetelmällä. Kuten kiinalainen strategi ja sotateoreetikko mestari Sun (noin 500 eaa.) kirjoittaa ”*Voittaa voi vain se, joka tunnistaa, milloin on aika taistella*” (Sunzi, 500eaa./2017, luku 3).

Ideoiden omuutta ja alkuperää sivuaa myös englantilaisen Forced Entertainment -

ryhmän Tim Etchells esseekokoelmassa *Certain Fragments*. Yhdessä kirjan esseistä Etchells (1999, s. 100) kuvailee tilannetta, jossa hän kokee äkillisen järkytyksen tunteen, kun olohuoneessa auki olevalla tv-ruudulla jonkin nimettömäksi jäävän elokuvan näyttelijät alkavat yhtäkkiä puhua repliikkejä Forced Entertainmentin *Some Confusion in the Law about Love* -esityksestä. Muutaman sekunnin ajan jatkuneen hämmennyksen jälkeen Etchells kertoo hitaasti alkaneensa ymmärtää, että kyseessä täytyi olla jokin elokuva, jonka hän oli itse nähnyt joitain vuosia aiemmin ja josta hän oli itse varastanut tekstin omaan käyttöönsä.

Nähdäkseni äärimmäisen kiinnostavaa on se, miten repliikkien alkuperää koskevasta oivalluksestaan huolimatta, Etchells (1999, s. 100) kuvailee kokeneensa tilanteessa tulleensa oudolla, mutta syvällisellä tavalla loukatuksi. Toisin sanoen, vaikka Etchells avoimesti tunnustaaakin, etteivät *Some Confusion in the Law about Love* -esityksessä käytetyt repliikit olleet hänen omiaan alun perinkään, silti televisiossa kuultuna ne näyttäytyvät hänelle ikään kuin ne olisi riistetty alkuperäisestä kontekstistaan – varastettu häneltä itseltään. Tähän kokemukseen ja ajatukseen palaan kirjoitelmani loppupäätelmissä.

Verkkosivuillaan Charles Mee (n.d.) esittää, että jok’ikinen kirjailija lainaa toisten kokemaa ja näkemää – usein kaikkein läheisimmiltä ihmisiltään – ja pitää lainaamaansa kiistatta omanaan, aivan kuin olisi kokenut kaiken itse. Mee huomauttaa, että joka kerta kun luulemme kirjoittavamme jotain täysin henkilökohtaista ja ainutlaatuista, tulisi muistaa, miten tosiasiasa ympäröivä todellisuus, kieli ja kulttuuri on ensin kirjoittanut meidät.

Samaan lopputulokseen tulee Jonathan Lethem (2007) esseessään siteeraamalla Simpsonsien (joka muuten Lethemin mukaan on plagiaatti *Kiviset ja Soraset* -animaatiosarjasta, joka puolestaan pohjautuu suoraan *The Honeymooners* -sarjaan) seitsemännen tuotantokauden 18. jakson oikeussalikohtausta. ”Animaatio perustuu plagiointiin”, julistaa oikeuteen haastettu tuottaja. ”Jos meiltä viedään oikeus ideoiden varastamiseen, mistä ne ideat sitten tulevat?”

Hieman animaatiosarjan yksittäistä kohtausta painavamman perustelun tälle ilmiölle

Lethem (2007) antaa vielä viittaamalla esseesssänsä loppupuolella viimeaikaisiin neurologisiin tutkimuksiin, joiden mukaan ihmisen muistin, mielikuvituksen ja jopa koko tietoisuuden voidaan nähdä itse asiassa rakentuvan niin sanotulla leikkaa-ja-liimaa-menetelmällä. Ja jos kerran ihminen – tämän oma luova identiteetti – muodostuu tällä tavoin, miksi emme sallisi samaa myös taiteellemme, Lethem kirjoittaa.

Tässä valossa ajatukset omaperäisyydestä, ainutlaatuisuudesta ja jäljittelemättömyydestä – tai ylipäätään mistään omasta – alkavatkin näyttäytyä itselleni tietynlaisena sosiaalisesti, kulttuurisesti ja poliittisesti ylläpidettynä fiktiona, eivät millään tavalla olemuksellisina tai (ihmisen) luontoon kuuluvina ilmiöinä. Oma suhteeni tähän ei kuitenkaan ole missään määrin yksinkertainen tai ristiriidaton. Päinvastoin.

## 5. VITUT MICHEL MAJERUKSESTA

Olen viime vuosina ollut syvästi vaikuttunut luxemburgilaislähtöisen kuvataiteilijan Michel Majeruksen työstä ja tuotannosta. Muun muassa saksalainen kuraattori ja taidekriitikko Bettina Steinbrügge (2024, s. 7) on kuvaillut vuonna 2002 vain 35-vuotiaana lento-onnettomuudessa kuolleen Majeruksen kritisoinensa aikansa kuvataiteen kenttää – sen rakenteita, konventioita ja arvojärjestelmiä – ennen kaikkea taiteellisen tekemisen kautta ja sisältä käsin, ei ulkoa päin kyseenalaistaen.

Toimittaja Alex Greenbergerin (2022) mukaan Majerus muutti vuonna 1986 Saksaan jättääkseen taakseen Luxemburgin – jonka taidekenttää hän piti liian porvarillisena – ja aloitti taideopintonsa Stuttgartissa. Staatliche Akademie der bildenden Künste - taideakatemiassa hänen opettajinaan toimivat muun muassa K. R. H. Sonderborg, jonka töille Greenberger sanoo olevan ominaista hienostunut abstraktio, sekä Joseph Kosuth, jonka käsitteellinen taide on Greenbergerin mukaan saanut laajaa tunnustusta erityisesti Yhdysvalloissa. Majeruksen ura alkoi 1990-luvulla, siis aikana, jolloin maalaus miellettiin laajalti vanhentuneeksi ilmaisumuodoksi – ja juuri tuossa ilmapiirissä Michel Majerus valitsi työskennellä nimenomaan maalaamalla ja maalaustaiteen parissa.

*“All paintings have to be painted anew. When I say all paintings, then I mean all those paintings we know and we no longer want to see because they’ve had their day”*, Majeruksen sanotaan kirjoittaneen kuolemansa jälkeen julkaistuissa muistiinpanoissaan (Schönheich, 2024, s. 51).

Majeruksen on nähty hyödyntäneen teoksissaan – ei enempää eikä vähempää kuin – koko maalaustaiteen historiaa, vailla minkäänlaista moralismia tai kaipuuta autenttisuuteen (Steinbrügge, 2024, s. 7–9). Majerukselle annettiinkin kutsumanimi "visuaalinen DJ" ("visual DJ"), koska hänen työskentelynsä perustui pitkälti aiempien ja jo olemassa olevia kuvien samplaukseen – siis niiden luovaan yhdistelyyn uusiksi kokonaisuuksiksi (Theurer, 2024, s. 21).

Saksalainen kuraattori Fabian Schönheich (2024, s. 55) huomauttaa, että Majerus ei

taiteessaan kuitenkin varsinaisesti keskittynyt kritisoimaan aiempia maalauksia, vaan ainoastaan hyödynsi niitä – varasti olemassa olevasta sen, mitä itse tarvitsi. Toisin sanoen hän ei käyttänyt aikaansa keksimällä uudelleen sitä, mikä oli jo olemassa ja tehtyä, vaan valjasti tämän vain omiin tarkoituksiinsa ja kehittäi sitä edelleen. Erityisesti 1900-luvun maalaustaiteen on nähnyt olleen Majerukselle henkilökohtaisesti tärkeää, mistä kertovat lukuisat viittaukset tuon aikakauden teoksiin.

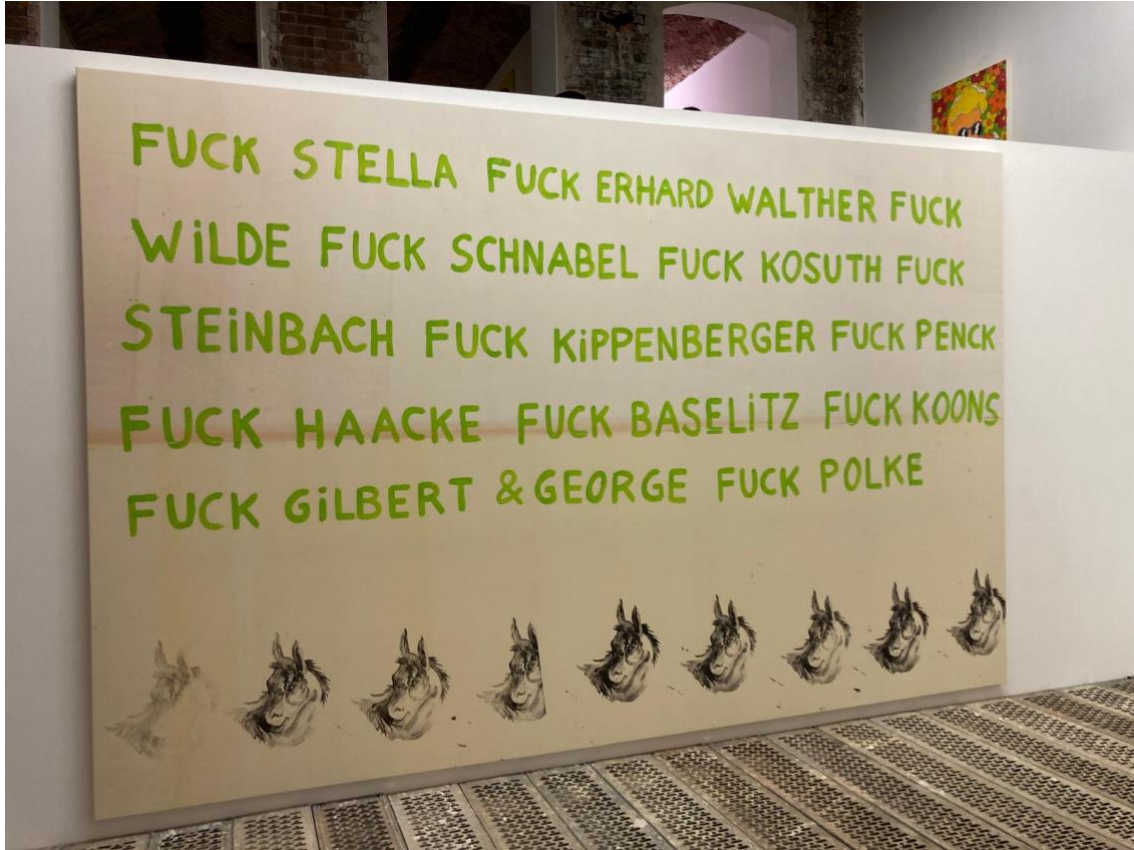
Majeruksen tavan samplata olemassa olevia kuvia taiteessaan on sanottu osaltaan olleen mukana esittämässä uudenlaisia kysymyksiä kuvan arvosta (Steinbrügge, 2024, s. 8). Nähdäkseni Majeruksen työ asettaakin kyseenalaiseksi taidehistoriallisen ajatuksen yksilöllisestä – henkilökohtaisesta - ilmaisusta, ja sen sijaan kuvia kierrättämällä, pirstomalla ja tarkoituksellisesti rinnastamalla haastaa koko yksilöllisen tekijyyden ajatuksen.

Haluan tehdä sellaista teatteria, joka aiheuttaisi katsojassaan saman, mitä koen Majeruksen teosten äärellä.

Katsoessani Michel Majeruksen maalauksia, en koe katsovani ainoastaan koko kuvataiteen – jopa kaiken kuvallisen kulttuurin, kaikkien koskaan tehtyjen kuvien – historiaa, vaan kokemus on jollain tapaa vielä yliajallisempi, vielä ylyksilöllisempi. Tätä kokemusta on poikkeuksellisen hankala yrittää sanallistaa, mutta luulen, että siinä on kyse jostain, mitä voisi kutsua maailmaan kuulumisen tunteeksi. Katsoessani Michel Majeruksen maalauksia ikään kuin tunnen, miten porvarillinen yksilö minussa hajoaa kappaleiksi, identiteettini sirpaloituu, todellisuus – ja oma osani siinä – näyttäytyy hetken vain kaiken keskinäisriippuvuutena ja koen syvää liikutusta.

Tunnistan toki, miten paljon kuvailemani kokemus muistuttaa psykedeelisistä huumausaineista hieman liian innostuneen valkoisen länsimaalaisen puhetta (enkä viittaa tällä nyt siis itseeni), mutta kaiken kiusallisuuden ja naurettavuuden uhallakin jätän kirjoittamani sellaisenaan tähän. Kokemukset Majeruksen teosten äärellä ovat osaltaan viime vuosina toimineet minulle perusteluina siitä, miksi ylipäätään tehdä taidetta.

Ajattelen usein erityisesti Majeruksen teosta “FUCK” vuodelta 1992.



(Kuva: Pauli Patinen, 2022)

Nähdäkseni maalaus tavoittaa näennäisessä yksinkertaisuudessaan jotain poikkeuksellista vaikutteiden, edeltäjien ja esikuvien kompleksisesta merkityksestä taiteen historiassa. Hyökkäämällä teoksessaan luettelemia taiteilijoita – joiden tuotanto, ajattelu ja vaikutus on suoraan nähtävissä Majeruksen omassa työssä – vastaan, hän ikään kuin sitoo itsensä ja taiteensa näihin ikuisiksi ajoiksi. Tätä vaikutelmaa toki osaltaan vahvistaa maalauksen luonne yliajallisena objektina sekä sen koko seinän kattava koko. Mielestäni vaikuttavinta Majeruksen maalauksessa on se, miten se onnistuu samaan aikaan olemaan sekä syvä kunnianosoitus tekijänsä edeltäjille että puhtaan ikonoklastinen ele.

Maaalauksen alareunassa toistuvan, sapluunalla useaan kertaan painetun aasin kuvan

luen viittauksena sekä kopiontiin, jäljentämiseen ja sarjallisuuteen perustuviin kuvataiteellisiin menetelmiin, mutta myös kuvalliseen toistoon myös laajempaan ilmiönä. Lisäksi ymmärrän valinnan käyttäjä juuri aasin kuvaa maalauksessa tietynlaisena vitsinä – käytetäänhän sanaa ”donkey” englannin kielessä suhteellisen lempeänä pilkkanimenä hyvin samankaltaisessa merkityksessä kuin suomen kielen sanaa ”aasi”.

Seisoessani joulukuussa 2022 FUCK-maalauksen edessä berliiniläisessä KW Institute for Contemporary Art -galleriassa reilusti yli kiusallisuuden rajoja koettelevan ajan, muistui minulle teoksesta läheisesti mieleen suomalaisen teatteriohjaaja Akse Petterssonin ohjaaman, vuonna 2014 Q-teatterissa ensi-iltansa saaneen *Kaspar Hauser* -esityksen eräs kohtaus. Kohtauksessa esityksen näyttelijät, tai näiden esittämät henkilöt, pyrkivät ikään kuin sanoutumaan irti sukupolvelleen ja ajalleen ominaisista ilmiöistä listaten niitä alla olevassa muodossa:

*Vitut ideoiden ja aikakausien kierrätyksestä. Vitut yhteisvastuusta ja kaikesta hyväntekeväisyyspaskasta. Vitut kaiken alla olevasta tyhjyydestä. Vitut retrosta, vintagesta ja filttäreistä. Vitut suurten ikäluokkien eläkkeelle saattamisesta. Vitut mielipiteistä. Vitut kontrolloidusta imagosta. Vitut massamedian ikeaperhemalleista. Vitut anteeksiannosta ja armosta. Vitut leimaamisesta ja lokeroimisesta. Vitut vaihtoehtomedian luomutila mantelimitolatte-ravintolapäivä-yhteisöllisyydestä. Vitut siitä, että ketään voisi tuntea. Vitut oman persoonan jakamisesta tuhansiin eri rooleihin. Vitut uuskonservatiiveista ja uusliberaaleista. Vitut ajattelusta. Vitut käsityöläisyydestä, perinteistä ja juurilleen palaamisesta ... jne.*  
(Kaspar Hauser, 2014)

Petterssonin ohjaamasta kohtauksesta itselleni syntyvä vaikutelma on Majeruksen maalauksen kanssa hyvin samankaltainen: näennäisesti irtisanoutumalla luettelemistaan asioista ja ilmiöistä, tekstin puhujat tulevat ikään kuin sitoneeksi itsensä näihin – niiden osaksi, niistä osallisiksi. Vaikka Petterssonin ohjaama kohtaus eroaakin Majeruksen maalauksesta keskeisesti luettelon viimeisen komponentin, oman itsensä kieltämisen,

takia, juuri tuo viimeinen kierto – *"vitut minusta"* – tulee paljastaneeksi nähdäkseni myös Majeruksen maalaukseen liittyvän keskeisen paradoksin.

Siinä missä Petterssonin ohjaamassa kohtauksessa juuri itsensä kieltämällä tekstin puhuja asettaa minuutensa erilliseksi, erityiseksi ja keskiöön, tulee Majerus hyökkäämällä maalauksessaan luettelemiaan taiteilijoita – näiden erityisyyttä ja erityisasemaa – vastaan asettaneeksi itsensä ja oman tekijyytensä näiden rinnalle, vertaiseksi ja kaltaiseksi. Samaan ”aasien” joukkoon kuuluvaksi. Pidän loputtoman kiinnostavana tätä ratkaisematonta ristiriitaa, mikä yksilön ajatukseen sekä Majeruksen että Petterssonin teoksissa nähdäkseni liittyy – äärimmäistä halua erityisyyteen, mutta ei erillisyyteen.

Olen vuosia leikitellyt ajatuksella siitä, ketkä olisivat ne taiteilijat, jotka itse Majeruksen hengessä nimeäisin. Koska en kuitenkaan – ainakaan vielä – ole siirtynyt maalaustaiteen puolelle, toimikoon tämä opinnäytteeni kirjallinen osa paikkana listata ne esityksen tekijät ja opettajat, joiden työn, tuotannon ja ajattelun pohjalta koen oman taiteilijuuteni – oman luovan identiteettini – täysin rakentuvan. Rajasin luettelon tässä yhteydessä koskettamaan pelkästään sellaisia taiteilijoita, joiden esityksiä olen itse saanut nähdä sekä heitä, joiden kanssa olen saanut opiskella ja jotka ovat opettaneet minua. Jos jotain dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmassa olen kuuden vuoden opintojeni aikana oppinut, niin sen, että jonkinlainen raja on useimmiten hyvä tehdä.

Nimeämäni taiteilijat eivät esiinny luettelossa missään paremmuus-, merkittävyys-, läheisyys- tai muussakaan hierarkkisessa järjestyksessä. Päinvastoin. Järjestys on täysin sattumanvarainen, intuitiivinen ja mielivaltainen.

**JOTEN....**

VITUT AKSE PETTERSSONISTA VITUT CAROLINA  
BIANCHISTA VITUT TIM ETCHELLSISTÄ VITUT JUNI  
KLEINISTA VITUT HEIDI SOIDINSALOSTA VITUT JUSSI  
MATIKAISESTA VITUT OIKEASTAAN KOKO  
WAUHAUSISTA VITUT DELTA VENUKSESTA VITUT  
SARA MELLERISTÄ VITUT JUSSI SORJASESTA VITUT  
FORCED ENTERTAINMENTISTA VITUT JÉRÔME  
BELISTÄ VITUT KID KOKOSTA VITUT SIRPA  
RIUTTALASTA VITUT MIET WARLOPISTA VITUT  
RIMINI PROTOKOLLISTA JA NIISTÄ KAIKISTA  
KOLMESTA MYÖS ERIKSEEN VITUT HEINER  
MÜLLERISTA VITUT FLORENTINA HOLZINGERISTA  
VITUT MILJA SARKOLASTA VITUT RAHA DEGHANI  
VINICHEHISTÄ VITUT AMI KARVOSESTA VITUT  
CLAUDIA BAUERISTA VITUT NOORA DADUSTA VITUT  
ROBERT WILSONISTA VITUT SAMULI NIITTYMÄESTÄ  
VITUT SARAH VIKTORIA FRICKISTÄ JA LILI EPPLYSTÄ  
VITUT SINNA VIRTASESTA VITUT VEIKKA  
HEINOSESTA VITUT SUSANNE KENNEDYSTÄ JA  
MARKUS SELGISTÄ VITUT SAARA TURUSESTA VITUT  
LAURI MAIJALASTA VITUT EMMA MATTILASTA, IDA  
KRONHOLMISTA, JAAKKO KILJUSESTA, MARTTA  
JYLHÄSTÄ, MIKAEL KARKKOSESTA JA MINNA  
LUNDISTA VITUT AUNE KALLISESTA VITUT SUSIE

WANGISTA VITUT ANDY CADIESTA VITUT HANNA-  
KAISA TIAISESTA JA ALEKSI HOLKOSTA VITUT SHE  
SHE POPISTA VITUT LISA LUCASSENISTA VITUT  
OLAVI UUSIVIRRASTA VITUT VEGARD VINGESTÄ JA  
IDA MÜLLERISTÄ VITUT ESA LESKISESTÄ, SAMI  
KESKI-VÄHÄLÄSTÄ JA ELINA KNIHTILÄSTÄ VITUT  
ELINA PIRISESTÄ VITUT RENÉ POLLESCHISTA VITUT  
NIKO HALLIKAISESTA VITUT SOFIA FILIPPOUSTA  
VITUT SUVI KEMPPAISESTA VITUT HERBERT  
FRISCHISTÄ VITUT VEERA KOPSALASTA VITUT TEO  
ALA-RUONASTA JA EVEN MINNISTÄ VITUT BOJANA  
KUNSTISTA VITUT HEIDI VÄÄTÄSESTÄ VITUT XAVIER  
LE ROYSTA VITUT PIPSA LONGASTA VITUT RONJA  
LOUHIVUORESTA JA MARLEENA HALOESTA VITUT  
LAURI MATTILASTA VITUT JOEL HÄRKÖSESTÄ VITUT  
KATE MCINTOSHISTA VITUT TEEMU MÄESTÄ VITUT  
MIA WENNERSTRANDISTA VITUT JUKKA  
RUOTSALAISESTA VITUT MINNA HARJUNIEMESTÄ  
VITUT MARKKU HAUSSILASTA VITUT GESA  
PIPERISTÄ VITUT SONYA LINDFORSSISTA VITUT  
MARKUS & MARKUSISTA VITUT METTE  
INGVARTSENISTA VITUT RUUSU JA SEIDI HAARLASTA  
VITUT KATARIINA NUMMISESTA VITUT PAULIINA  
HULKOSTA VITUT JOANA FERAZISTA, ANNU

KOETTERISTA, SANTIAGO MARIÑOSTA, KEMELO  
SEHLAPELOSTA, XDZUNÚM DANAESTA JA NARGESS  
BEHROUZIANISTA VITUT LIVIA PIAZZASTA VITUT  
ALMA LEHMUSKALLIOSTA VITUT E.L. KARHUSTA  
VITUT JUHO KERÄSESTÄ VITUT ANNI  
HERNETKOSKESTA VITUT AXEL RIDBERGISTÄ VITUT  
VILLE TOLVASESTA VITUT ELLEN JÄRNEFELTISTÄ  
VITUT FRANKFURTER HAUPTSCHULESTA VITUT  
HELSINGIN FEMINISTISESÄ SALASEURASTA VITUT  
IMANUEL SCHIPPERISTÄ VITUT GEOFFREY  
ERISTASTA VITUT IVO DIMCHEVISTÄ VITUT  
BVDS:STÄ VITUT MARIA KILVESTÄ VITUT TUOMAS  
TIMOSESTA VITUT OTSO HUOPANIEMESTÄ VITUT H  
OURAMOSTA VITUT ASKO HALOESTA VITUT EMMI  
VENNASTA VITUT NIKI STÄUDTESTA VITUT ENIS  
MACISTA VITUT ESA KIRKKOPELLOSTA JA TERO  
NAUHASTA VITUT MARIE KAJAVASTA VITUT  
KATALIN TRENCÉSÉNYISTÄ VITUT KIM NOBLESTA  
VITUT LIA RODRIGUESISTA VITUT SEPPO  
PARKKISESTA VITUT SONJA KUITTISESTA JA FANNI  
NOROILASTA VITUT ANNA MARIA HÄKKISESTÄ  
VITUT SANTTU UUTUSTA ENNEN KAIKKEA VITUT  
MICHEL MAJERUKSESTA JA VITUT VIELÄ TEISTÄ

KAIKISTA, JOIDEN NIMIÄ EN TÄSSÄ YHTEYDESSÄ  
MUISTANUT MAINITA, TEITÄ ON PALJON

## 6. LOPUKSI

Olen tässä opinnäytteeni kirjallisessa osassa pyrkinyt avaamaan ja käymään läpi joitain tapoja suhtautua luovuuden ja identiteetin sekä omuuden ja omistamisen käsitteisiin – erityisesti suhteessa opinnäytteeni taiteelliseen osaan ja sen valmistamisen taustalla vaikuttaneisiin varastamisen, plagioinnin ja kopioinnin ajatuksiin. Olen pyrkinyt esittämään näkökulmani henkilökohtaisuuteen, omaperäisyyteen, ainutlaatuisuuteen ja jäljittelemättömyyteen – tuonut esiin, että on nähdäkseni tietyssä mielessä hyvinkin mahdollista väittää, ettei mitään määritelmällisesti omaa, yksilöllistä tai alkuperäistä – ainakaan taiteen kontekstissa – ole.

Olen kuitenkin myös paikoin ilmaissut, ettei kuvailemani ilmiö – tai oma suhteeni siihen – ole laisinkaan ristiriidaton. Niin ikään *Varasta tämä esitys* -teoksen käsiohjelmassa kirjoitamme ”*Tiedostaen tai tiedostamatta, kaikki esityksen tekijät varastavat ideoita, tuovat ne näyttämölle ja pitävät niitä ominaan. Emme kuitenkaan ajattele, että kyseessä olisi yksinkertainen ilmiö. Siihen paneutuminen – tämän esityksen tekeminen – on herättänyt myös meissä ristiriitaisia tunteita.*”

Kun Tim Etchells esseesään kuvaa syvää loukkaantumisen tunnettaan kohdatessaan varastamia repliikkejä niiden alkuperäisessä kontekstissa, tunnistan tämän paradoksaalisen kokemuksen täysin. Luin taannoin erästä näytelmätekstiä, josta olimme varastaneet materiaalia *Varasta tämä esitys* -teokseen, ja tunsin yhtä aikaa kevyttä huvittuneisuutta, mutta myös eräänlaista häpeää siitä, kuinka vieraana, vääristyneenä ja vääränä materiaali yhtäkkiä näyttäytyi palautettuna sinne, mistä olimme sen ottaneet. Ikään kuin oma versiomme – oma versioni – olisi ollut jotenkin oikeampi. Jotenkin alkuperäisempi.

Omistushaluni menee toki vielä tästäkin pidemmälle. Totta puhuakseni (ja vastoin kaikkea tässä kirjoitelmassa esittämäni) pelkkä ajatuskin siitä, että joku toinen plagioisi *Varasta tämä esitys* -teoksen ja esittäisi omanaan, tuntuu itsestäni lähtökohtaisesti toki ilahduttavalta, mutta jollain syvätasolla sietämättömältä mielikuvalta. Koen – asteleman kaikesta ristiriitaisuudesta huolimatta – syvää

omistajuuden tunnetta juuri tähän kyseiseen teokseen.

Olen myös kirjoitelmassani pyrkinyt esittämään – ainakin rivien välissä – kritiikkiä yksilöllisen taiteilijuuden ja nerouden ideoita kohtaan ja samanaikaisesti ihannoiden asettanut erityiselle jalustalle traagisesti liian nuorena menehtyneen miestaiteilijan. Ja vieläpä taiteilijan, jonka taiteellisen työn on toki nähty pohjautuneen täysin viittauksille jo olemassa olevaan ja aiemmin tehtyyn taiteeseen, mutta luonnollisesti vain ja ainoastaan miestaiteilijoiden tekemään (Schöneich, 53–54, 2024). Tämän opinnäytteeni kirjallisen osan lähdeluettelo ei sen puoleen vaikuta yhtään paremmalta, eikä asian tuominen ilmi tee siitä nähdäkseni millään tavalla ongelmattomampaa. Tunnistan oireellisuuteni tässä.

Vaikka koenkin siis kirjoitelmani – sen aihepiirin ja oman suhteeni siihen – sisältävän useita ristiriitoja ja kompleksisuutta, joita olisin voinut – ja joita minun olisi ehkä tullut – pohtia syvällisemmin, on kaikesta huolimatta esitettävä jonkinlaisia loppupäätelmiä sen pohjalta, mitä lopulta tekstissäni tulikin käsitelleeksi.

Siellä täällä kirjoitelmassani siteerattu amerikkalainen kirjallisuudentutkija Kenneth Goldsmith nostaa esseekokoelmassaan *Uncreative Writing* esiin kirjallisuuskriitikko Marjorie Perloffin kehittelemän epäalkuperäisen neron (*unoriginal genius*) käsitteen. Goldsmithin (2011, s. 1–2) mukaan Perloff esittää, että koska käsityksemme neroudesta uutta, omaperäistä ja ainutlaatuista luovana toimintana on täysin vanhentunut, tulisikin sen tilalle omaksua ajatus epäalkuperäisestä neroudesta, joka Perloffin mukaan tarkoittaa kykyä nimenomaan hallita, uudelleen järjestellä ja levittää jo olemassa olevaa ja tehtyä. ”*Context is the new content*”, kuten Goldsmith kirjoittaa.

Tämä Perloffin esittämä siirtymä neroudesta epäalkuperäiseen nerouteen – kuten oikeastaan valtaosa kaikista tässä kirjoitelmassa esittämistäni taiteeseen ja taiteilijuuteen liittyvistä ajatuksista – voidaan nähdä modernin ja postmodernin välisen siirtymän piiriin kuuluvaksi. Tieteen termipankin (n.d.) mukaan käsitteellä postmoderni viitataan modernin ajan, tai sen oletetun päättymisen, jälkeisenä pidettyyn aikakauteen, joka eroaa modernista ennen kaikkea niin kutsuttujen suurten kertomusten lopun kautta. Esimerkkeinä näistä suurista kertomuksista voidaan pitää valistuksen ajasta moderniin

asti jatkuneita käsityksiä luovuudesta, taiteesta ja taiteilijuudesta tai vaikkapa yksilön muodostumisen prosesseista.

Toisin sanoen – ja kuten jo johdannossa totesin – tässä kirjoitelmassa esittämäni ajatukset eivät millään tavalla edusta uusinta saatavilla olevaa tietoteoriaa tai taiteenfilosofisia avauksia, onhan postmodernin jälkeiselle jo hahmoteltu lukuisia uusia käsitteitä, kuten esimerkiksi ajatusta metamodernista ja niin edelleen. Ja kuitenkin, tässä kirjoitelmassa esittämäni täysin postmoderniin nojaava ajattelu on tuntunut minusta kovin relevantilta juuri dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen opintojeni sekä suomalaisen teatterin käsitteellisen ajattelun kontekstissa. Siinä aihe väitöskirjalle, itselleni tai jollekin muulle.

Epäalkuperäisen neron lisäksi Goldsmith nostaa esiin toisen Perloffin esittelemän käsitteen: liikkuvan ja liikuttavan tiedon (*moving information*). Tämä hieman hankalasti suomennettavissa oleva käsite viittaa englannin kielen sanan ”moving” kautta sekä jo olemassa olevan materiaalin liikutteluun taiteellisena käytäntönä että siihen tunteelliseen liikutukseen, jonka tämä prosessi voi tekijässään, tai kokijassaan, synnyttää (Goldsmith, 2011, s. 1–2). Yhdistän tämän Perloffin käsitteen voimakkaasti Michel Majeruksen taiteen äärellä kokemaani tunteeseen yliajallisesta ja ylyksilöllisestä. Nähdäkseni kysymys on kuulumisen, osana olemisen ja yhteisen kokemuksen aiheuttamasta tunteellisesta liikuttumisesta – ehkä maailmaan kuulumisen tunteesta.

Dramaturgiakirjan mukaan Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa ja Danae Theodoridou ehdottavat teoksessaan *The Practice of Dramaturgy – Working on Actions in Performance* kolmea keskeistä lähtökohtaa dramaturgiseen työskentelyyn: kysymysten mobilisointia, vieraannuttamista sekä yhteisomistamista (*commoning*). Näistä kolmesta juuri viimeinen, yhteisomistamisen ajatus, tuntuu itseni ja työni loppupäätelmien kannalta kaikista keskeisimmältä. Kirjassa yhteisomistamisen sanotaan tarkoittavan valmiutta jakaa käyttökelpoisiksi osoittautuneita menetelmiä, ideoita ja käsitteitä eteenpäin, ja täten osallistua kollektiivisesti rakentuvan työn ja ajattelun – siis taiteen – edistämiseen (Numminen, Kilpi & Hyrkkänen, 2018, s 15). Tässä mielessä englannin kielen sanan ”commoning” voisi nähdäkseni myös hyvin kääntää muotoon

”yhteiseksi tekeminen”. Ja juuri tällaiseen yhteisomistukseen ja yhteiseksi tekemiseen yhdistän epäalkuperäisyyden sekä liikkuvan ja liikuttavan tiedon ajatukset.

Huolimatta siitä, että suhtaudunkin koko neron idean minkäänlaiseen säilyttämiseen epäilevästi, tuntuvat nämä epäalkuperäisen neron, liikkuvan ja liikuttavan tiedon sekä yhteisomistuksen tai yhteiseksi tekemisen käsitteet vasten kaikkea tässä kirjoitelmassa esittämäni itselleni kovin mielekkäiltä tavoilta lähestyä taiteilijuutta ja taiteen tekemistä. Tunnistan itseni – ehkäpä jopa oman luovan identiteettini – tuossa epäalkuperäisyyttä korostavassa tekijyydessä sekä siinä liikutuksessa, mitä jo olemassa olevan ja tehdyn – ylyksilöllisen ja yliajallisen – materiaalin parissa työskentely voi aiheuttaa. Uskon, että juuri yhteisomistajuus ja yhteiseksi tekeminen – osallistuminen yhteiseen ja sen vieminen eteenpäin – voivat olla keinoja tuottaa tätä epäalkuperäisyyttä ja sen mukanaan tuomaa liikutusta. Ylläpitää ja vaalia mahdollisuutta tuntea kuuluvansa maailmaan.

Mitä omistushaluuni eli sisälläni asuvaan porvarilliseen yksilöön tulee, kyseessä on parhaan käsitykseni mukaan kuitenkin lopulta vain sisäistämäni rakenne – ei mitään ihmiselle olemuksellista tai lajityypillistä. Ja vaikka tämä rakenne onkin toki äärimmäisen voimakas ja syvään hakattu, on se uskoakseni silti muutettavissa oleva. Tämä ajatus on minulle maailmankuvallisesti kaikkein tärkein.

Lopuksi haluan vielä esittää kiitokseni.

Haluan ensinnäkin kiittää opinnäytteeni taiteellisen osan ohjaavaa opettajaa Juni Kleinia, jolta olen Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa opiskellessani saanut oppia valtavasti – kiitos tarkasta katseestasi, siitä että olet ja näet. Vähintään yhtä paljon haluan kiittää tämän kirjallisen osan ohjaajaa Andy Cadiaa – kiitos viisaudestasi, lempeydestäsi, hyvistä meemeistä sekä loppumattomasta kärsivällisyydestäsi ylittäessäni systemaattisesti jok’ikisen tälle työlle itse ehdottamani deadline.

Lisäksi haluan kiittää luokkakavereitani Emmaa, Idaa, Jaakkoa, Marttaa, Mikaelia ja Minnaa – kiitos ihan kaikesta, mitä olen teiltä näinä vuosina saanut. Kiitän myös minua opettaneita Otso Huopaniemeä, Maria Kilpeä ja Tuomas Timosta sekä Bojana Kunstia,

Xavier Le Royta ja Livia Piazzaa. Veikka Heinosta, Anni Hernetkoskea, Vili Pääkköä, Asko Halosta, Jussi Sorjasta ja Kreetta Salmista haluan kiittää ystävydestä, kollegiaalisuudesta ja kanssakulkemisesta – tuesta, läheisyydestä ja rakkaudesta.

Liitteenä lähdeluettelo.

# LÄHTEET

## Kirjallisuus

- Etchells, T. (1999). *Certain fragments: Contemporary performance and Forced Entertainment*. Routledge.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative writing: Managing language in the digital age*. Columbia University Press.
- Habermas, J. (1989). *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society* (T. Burger & F. Lawrence, Trans.). MIT Press. (Alkuperäinen teos julkaistu 1962)
- Heinonen, V. (2022). *Epäluova kirjoittaminen: Näkökulma näytelmän kirjoittamisen praktiikkaan* [Kirjallinen opinnäytetyö, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu].
- Kallinen, A., & Vuori, E.-T. (toim.). (2016). *Nykyesityksen prosesseja: tekijähaastattelukirja (Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 47)*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Kant, I. (2018). *Arvostelukyvyn kritiikki (R. Pitkänen, Suom.)*. Gaudeamus. (Alkuperäinen teos julkaistu 1790)
- Lahtinen, V., & Purokuru, P. (2020). *Mikä liberalismia vaivaa?* Kosmos.
- LeWitt, S. (1967). *Paragraphs on conceptual art*. *Artforum*, 5(10), 79–83.
- Numminen, K., Kilpi, M., & Hyrkkänen, M. (toim.). (2018). *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina (Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68)*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* University of Chicago Press.
- Steinbrügge, B. (Ed.). (2024). *What looks good today may not look good tomorrow: The legacy of Michel Majerus*. Sternberg Press.
- Sunzi. (2017). *Sodankäynnin taito (M. Nojonen, Suom. & toim.)*. Gaudeamus. (Alkuperäinen teos julkaistu n. 500 eaa.)
- Turunen, S. (2009). *Provokaatio* [Kirjallinen opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu, Taideyliopisto].

## Verkkolähteet

Greenberger, A. (2023, March 2). *Michel Majerus: Who was he, and why is he famous?* *ARTnews*. Haettu 23.4.2025, osoitteesta [https://www.artnews.com/art-](https://www.artnews.com/art-news/artists/michel-majerus-who-was-he-why-is-he-famous-1234647783/)

Helavuori, H. (2024, 1. huhtikuuta). *Varasta tämä esitys Teatterikorkeakoulussa on taiteellisten opinnäytteiden ja kollektiivisen toimijuuden ekstaasia! Älä menetä tätä esitystä!* Haettu 27.2.2025, osoitteesta <https://hannahelavuori.com/varasta-tama-esitys-teatterikorkeakoulussa-on-taiteellisten-opinnaytteiden-ja-kollektiivisen-toimijuuden-ekstaasia-ala-meneta-tata-esitysta/>

Helsingin Kaupunginteatteri. (n.d.). *Nykyesityksen näyttämö*. Haettu 28.2.2025, osoitteesta <https://hkt.fi/nykyesityksen-nayttamo/>

hp. (n.d.). *Avantgarde*. GERMAANINEN LINJA. Haettu 22.2.2025, osoitteesta [https://web.uniarts.fi/1900/germaaniartikkelit/avantgarde\\_germ.html](https://web.uniarts.fi/1900/germaaniartikkelit/avantgarde_germ.html)

Kielitoimiston sanakirja. (n.d.). henkilökohtaisuus. Haettu 15.3.2025, osoitteesta <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/henkil%C3%B6kohtaisuus>

Lethem, J. (2007, February). *The ecstasy of influence: A plagiarism*. *Harper's Magazine*, 314(1881), 59–71. Haettu 13.4.2025, osoitteesta <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/>

Mee, C. (n.d.). *The (re)making project*. Haettu 13.4.2025, osoitteesta <https://www.charlesmee.org/>

Moyer, P. (2024, April 19). *Is Shakespeare's Romeo and Juliet just another knockoff?* *DIY Writing*. Haettu 13.4.2025, osoitteesta <https://medium.com/diy-writing/is-shakespeares-romeo-and-juliet-just-another-knockoff-b8a271e8c216>

Osborne, P. (2014). *The postconceptual condition: Or, the cultural logic of high capitalism today*. *Radical Philosophy*, (184), 19–27. Haettu 27.2.2025, osoitteesta <https://www.radicalphilosophy.com/article/the-postconceptual-condition>

Suomi Sanakirja. (n.d.). *ominaislaatu*. Haettu 15.3.2025, osoitteesta <https://www.suomisanakirja.fi/ominaislaatu>

Taideyliopisto. (n.d.). *Teatterikorkeakoulu*. Haettu 18.2.2025 osoitteesta <https://www.uniarts.fi/yksikot/teatterikorkeakoulu/>

Taideyliopiston Kuvataideakatemia. (2024, 11. joulukuuta). *Kuvataiteen maisterin opinnäyteohje*. Opiskelijan Uniarts. Haettu 27.2.2025, osoitteesta <https://opiskelija.uniarts.fi/ohjeet/kuvataiteen-maisterin-opinnayteohje/>

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. (n.d.). *Dramaturgia ja näytelmän kirjoittaminen, kandidaatti ja maisteri*. Haettu 15.3.2025, osoitteesta

<https://www.uniarts.fi/koulutusohjelmat/dramaturgia-ja-naytelman-kirjoittaminen-kandidaatti-ja-maisteri/>

Teatterin tiedotuskeskus TINFO. (2022, 10. toukokuuta). *Nykyesityksen näyttämö*.

Haettu 28.2.2025, osoitteesta <https://www.tinfo.fi/fi/Teatterihaku/1303/Nykyesityksen-nayttamo>

Teatterin tiedotuskeskus TINFO. (2024). *Esittävän taiteen tilastot: Teatterin, tanssin ja sirkuksen vuosi 2023*. Haettu 22.2.2025, osoitteesta

[https://www.tinfo.fi/documents/ett\\_2023\\_web.pdf](https://www.tinfo.fi/documents/ett_2023_web.pdf)

The Museum of Modern Art. (2014, September 10). *Sturtevant: Double Trouble* [Lehdistötiedote]. Haettu 16.4.2025, osoitteesta

[https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_389281.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_389281.pdf)

Tieteen termipankki. (n.d.). *ihmisoikeudet*. Haettu 23.4.2025, osoitteesta

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

Tieteen termipankki. (n.d.). *kaunotaide*. Haettu 15.3.2025, osoitteesta

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:kaunotaide>

Tieteen termipankki. (n.d.). *käsitetaide*. Haettu 27.2.2025, osoitteesta

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:kaositetaide>

:contentReference[oaicite:1]{index=1}

Tieteen termipankki. (n.d.). *postmoderni*. Haettu 1.5.2025 osoitteesta

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

Tieteen termipankki. (n.d.). *valistus*. Haettu 28.4.2025, osoitteesta

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Historia:valistus>

Zeng, L. (2020). *The Artistic Scene of Richard Prince*. ResearchGate. Haettu 17.4.2025, osoitteesta

[https://www.researchgate.net/publication/346262898\\_The\\_Artistic\\_Scene\\_of\\_Richard\\_Prince](https://www.researchgate.net/publication/346262898_The_Artistic_Scene_of_Richard_Prince)

## Muut lähteet

Q-teatteri. (2014). *Kaspar Hauser* [Esitystaltio]. Akse Petterssonin henkilökohtaisessa arkistossa.