

## VALKOINEN ALUE

KARTOITUS OHJAAMISENI PRAKTIIKOIDEN VALKOISUUDESTA

MAIA HÄKLI



**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**✕ TEATTERIKORKEAKOULU**

**2020**

**OPINNÄYTETYÖ**

Kannen kuva © Sanni Siira

Kuvassa Elviira Kujala

Produktio *Tšernobylin rukous*

Ohjaus Maia Häkli

**TIIVISTELMÄ**

**PÄIVÄYS: 17.3.2020**

<b>TEKIJÄ</b> Maia Häkli		<b>KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA</b> Ohjauksen koulutusohjelma	
<b>KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI</b> <i>Valkoinen alue</i> – kartoitus ohjaamiseni praktiikoiden valkoisuudesta		<b>KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)</b> 59 s.	
<b>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI</b> <i>Synninkantajat</i> , Tampereen Teatteri, ensi-ilta 2.9.2020. Romaani Pauliina Rauhala, ohjaus ja käsikirjoitus Maia Häkli, lavastus ja pukusuunnittelu Mikko Saastamoinen, äänisuunnittelu: Jan-Mikael Träskelin, valosuunnittelu: Mika Hiltunen, näyttelijät Antti Tiensuu, Aliisa Pulkkinen, Esa Latva-Äijö. Eeva Hakulinen, Sara-Maria Heinonen ja Konsta Laakso.			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	<b>Kyllä X</b> Ei	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	<b>Kyllä X</b> Ei
<p>Vastaan tässä tutkielmassa kysymyksiin <i>millaisia ovat ohjaamiseni praktiikat; ovatko ne ovat yhteydessä lapsuuden uskosta irtautumisen kokemukseen ja miten; kuuluuko taustaani valkoista dominanssia neutralisoivia narratiiveja; miten valkoisuus näkyy ohjaamiseni praktiikoissa</i>. Määritän tutkielmani <b>Juha Vartoa, Pauliina Hulkkoa</b> ja <b>Norman K. Denziniä</b> lainaten <i>taiteelliseksi, taiteilijälähtöiseksi tutkimukseksi</i>, jossa on <i>autoetnografisia</i> piirteitä.</p> <p>Kuvaan kolmea ohjaamiseni praktiikkaa, jotka ovat <i>minän sijoittaminen, peittäminen</i> ja <i>vetäytyminen</i>. Sijoitan praktiikoiden tuottaman estetiikan <i>minimalismin</i> tyylisuunnan, <i>draamallisen</i> koheesion sekä <i>puhtauden</i> käsitteen alueille. Minimalismin teoretisoinnissa sovellan Pauliina Hulkon ajattelua, draamallisen koheesion määrittelyssä <b>Katariina Nummisen, Gustav Freytagin</b> ja <b>Hans-Thies Lehmannin</b> ajattelua ja puhtauden käsitteen otan mukaan antropologi <b>Mary Douglasilta</b>.</p> <p>Argumentoin, että työtapoihini vaikuttaa lapsuuden uskosta eroamisen kokemus ja sen synnyttämä <i>yhteyden tila</i>. Yhteyden tila on ei-kuulumisen tai ulkopuolisuuden kokemus, jännitteinen kenttä, jolle on tyypillistä pyrkiä korjaamaan itsensä. Käsitteellistän yhteyden tilaa lainaten Mary Douglasin ajattelua yhteisöiden rajapintojen vaarallisuudesta. Douglasin mukaan yhteisöiden välisyys on <i>muodoton luova tila</i>, jota pitää liikkeessä <i>epäjärjestyksen voima</i>. Ehdotan, että haen teatteriohjaajan ammatista ennen kaikkea eheän yhteyden kokemuksesta kertomalla <i>tarinaa</i>. Ehdotan <b>Stuart Hallin</b> ja <b>Jacques Lacanin</b> teoretisointeihin nojaten, että prosesseissani toistuvat praktiikat <i>minän sijoittaminen, peittäminen</i> ja <i>vetäytyminen</i> ovat tapoja luoda eheyttä minäkokemukseen, yhteyttä itsen ja taiteen kokijoiden välille sekä tehdä esityksen materiaalista itselle tunnistettavaa.</p> <p>Pohdin <i>tarinan</i> käsitteen ongelmallisuutta ja reflektoin <b>Leena-Maija Rossin, Koko Hubaran, Michel Foucault'n</b>, Stuart Hallin ja Mary Douglasin teoretisointeihin nojaten, miltä osin ohjaamani tarinat toisintavat ja miltä osin horjuttavat <i>valkoiseen länsimaiseen subjektiin</i> yhdistettyjä representaatioita ja niiden hierarkista paremmuutta. Sovellan <i>valkoisuuden</i> käsitteen teoretisointia <b>Ruth Frankenbergilta, Niko Hallikaiselta</b> ja <b>Robin Di Angelolta</b> ja <i>lännen</i> teoretisointia Hallilta. Syvennän suhdettani valkoisiin tarinoinhin reflektoidulla lapsuuden kulttuurissa toistettuja tarinoita, jotka neutralisoivat <i>valkoisen länsimaisen subjektin dominanssia</i>. Huomaan, että näitä ovat kristityn Suomen myytti, homogeenisen Suomen myytti sekä myytti porvaripolitiikan kristittydestä ja itsen hillitsemisen yläluokkaisuudesta. Kartoitan, miten valkoisuus näkyy ohjaamiseni praktiikoissa ja huomaan, että peittämisen praktiikan tuottaman <i>minimalistinen estetiikka</i> on yhteydessä valkoisuuteen siten, että teoksen ydin <i>puhdistetaan</i> esiin ja sitä suojellaan <i>anomialta</i>. Huomaan, että <i>minän sijoittamisen</i> praktiikka kerii teosteni koko universumin valkoisen, terveen, nuoren, cis-naisen ympärille.</p> <p>Sovellan tekemiäni havaintoja tuleviin töihini siten, että tarkastelen <i>Rouva C</i> näytelmäni ohjaussuunnitelmaa Stuart Hallin <i>stereotyyppien vastustamisen taktiikoiden</i> läpi.</p> <p>Tutkielma osallistuu feministiseen ja postkolonialistiseen keskusteluun taiteilijan vastuusta ja pohjautuu ajatukseen, että minulla on eniten vastuuta ja eniten sokeutta alueilla, joilla olen etuoikeutettu. Valkoisuus on tällainen alue.</p>			
<b>ASIASANAT</b> Anomalia, autoetnografia, draama, eheys, feminismi, fiktio, henkilökohtaisuus, identiteetti, intersektionaalisuus, lestadiolaisuus, länsi, minimalismi, narratiivi, ohjaajantaide, ohjaajantyö, ohjaus, praktiikka, postkolonialismi, puhtaus, rasismi, representaatio, rodullistaminen, tarina, tila, tilanne, uskonto, valkoinen dominanssi, valkoisuus, vanhoillislestadiolaisuus, yhteisö, yhteys, yhteysvirhe			



# SISÄLLYSLUETTELO

---

## 1. JOHDANTO

---

## 2. OHJAAMISENI PRAKTIIKAT

2.1. *Minän sijoittaminen*

2.2. *Peittäminen*

2.3. *Vetäytyminen*

---

## 3. PRAKTIIKOIDEN KULTTUURINEN TAUSTA

3.1. *Uskonnosta irtautuminen ja yhteysvirhe*

3.2. *Yhteyteen pyrkivä ohjaaminen*

---

## 4. VALKOISTEN ALUEIDEN KARTOITUS

4.1 *Yhteistä todellisuutta luova tarina*

4.2 *Lapsuuden valkoiset tarinat*

4.3 *Ohjaamiseni valkoiset praktiikat*

---

## 5. UUSIA YHTEYKSIÄ

---

## 6. LOPUKSI

Lähteet



# 1. JOHDANTO

Tämä tutkielma on ohjaamisen valkoisten alueiden kartoittamista. Tutkielman tavoite on nimetä, taustoittaa ja kritisoida tapoja, joilla ohjaan. Etsin vastausta kysymyksiin millaisia ohjaajantaiteen praktiikoita prosesseistani erottuu; millaisesta kulttuurisesta sijainnista ne nousevat sekä millaista kritiikkiä niille voidaan asettaa.

Aloitan oletuksesta, että minulle on muotoutunut omia ohjaamisen *praktiikoita*. *Praktiikat* tarkoittavat ohjauksesta toiseen toistuvia työtapoja, joihin kätkeytyy taiteellinen makuni ja töideni etiikka. Työn aluksi kysyn, millaisia nuo praktiikat ovat. Aineistona toimii Teatterikorkeakoulun aikainen taiteellinen työni vuosina 2013 – 2020. Praktiikoiden kuvaamisen jälkeen pohdin, mikä on ohjaamisen suhde lapsuudessa tapahtuneeseen uskosta irtautumisen kokemukseen. Olen kasvanut lestadiolaisessa ympäristössä, joka on vahvasti yhteisöllinen, ja eronnut siitä. Oletan tämän vaikuttavan siihen, miksi ohjaan teatteria ja miten. Kirjoitan auki lapsuudenkodissa kokemaani yhteyden kokemusta sekä yhteyden katkeamisen kokemusta ja kysyn, vaikuttaako yhteyden tavoittelemisen ohjaamiseen. Kirjoitan uskosta irtautumisen tuottamasta yhteysvirheen tai repeytymisen tilasta, jonka ehdotan olevan taiteeni liikkeelle paneva voima.

Lapsuuteni kulttuurin taustalle kätkeytyy ongelmallisia valkoisuuden narratiiveja. *Valkoisuus* on länsimaisen valkoisen subjektin rakenteellista etuoikeutta ja sosiaalista dominanssia kuvaava käsite (Frankenberg 1993, 1; Di Angelo 2011, 56). Kysyn työn neljännessä luvussa, millaisia valkoisuuden narratiiveja lapsuuteni kulttuuriin kätkeytyy ja miten ne näkyvät ohjaamisen praktiikoissa ja tarinoissa, joita kerron. Pidän henkilöhistoriani purkamista tärkeänä, sillä ajattelen, että purkamalla kokemuksiani ja minuun vaikuttaneita kulttuurisia narratiiveja voin tulla paremmin tietoiseksi siitä, millaisia tarinoita kerron eteenpäin. **Robin Di Angelo** on kirjoittanut artikkelissaan *White Fragility*, että valkoinen länsimainen kulttuuri kannustaa meitä valkoisia näkemään itsemme yksilöinä emmekä me siksi tiedosta valkoisen dominanssin kulttuuria, jota toteutamme (Di Angelo 2011, 59). Haluan tarkata katseeni tuolle valkoiselle alueelle.

Kattokysymykseni on, miten ohjaan ja mitä ovat ohjaamiseni sokeat pisteet. Alakysymyksiä ovat (1) millaisia ovat ohjaamiseni praktiikat; (2) miten ne ovat yhteydessä lapsuudessa koettuun uskosta irtautumisen kokemukseen; (3) kuuluuko lapsuuteeni valkoista dominanssia neutralisoivia narratiiveja, (4) miten valkoisuus näkyy ohjaamiseni praktiikoissa ja tarinoissa, joita kerron.

Tämä tutkielma on *taiteellista tutkimusta*, jossa on *autoetnografisia* piirteitä. Taiteellisena tutkimuksena tutkielma on *taiteilijälähtöistä taiteellista tutkimusta* eli sen tieto on syntynyt taiteellisessa toiminnassa ja se tuottaa tietoa taiteellisesta toiminnasta. Taiteellisen tiedon relevanssi perustuu sen toistuvuuteen. Tutkielmassa kuvatut havainnot ja kokemukset ovat toistuneet taiteellisessa työssäni usean vuoden ajan ja siksi niitä voidaan kutsua tiedoksi. (Varto 2018, 10 – 11, 17 – 17; Hulkko 2013, 11 – 12)

Taiteellinen tutkiminen tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että kirjoitan auki taiteellisessa työssäni toistuneita käytänteitä; nimeän niitä praktiikoiksi; ajattelen niitä teorian avulla eteenpäin. Teoreettisen reflektion avulla tuotan uutta omaa ohjaamistani koskevaa tietoa. Praktiikoiden refleктоimisen lisäksi taustoitin ja kritisoin praktiikoitani ja kehitän niitä eteenpäin kriittisen reflektion avulla. Näin praktiikat tiivistyvät työvälineiksi, joita voin hyödyntää ja kehittää eteenpäin myös jatkossa.

Sovellan praktiikoiden ja niiden taustan tutkimiseen paitsi taiteen, myös kulttuurintutkimuksen ja sosiologian alojen teoretisointeja ja käsitteitä. Tuon kulttuurintutkimuksen käsitteitä ohjaajantaiteen keskustelun piiriin siksi, että pystyn näin osallistumaan taiteeni tuottamalla tiedolla kulttuurintutkimuksen alan keskusteluihin. Käsitteellistän havaintojani dialogissa paitsi teatteritaiteen alan ajattelijoiden kuten Katariina Nummisen ja Pauliina Hulkon ajattelun kanssa, myös esimerkiksi Mary Douglassin, Robin Di Angelon, Niko Hallikaisen, Rauna Kuokkasen, Jacques Lacanin, Johanna Pelkosen, Sanna Valkosen, Leena-Maija Rossin, Stuart Hallin, Koko Hubaran, Pierre Bourdieun ja Michel Foucault'n teoretisointien kanssa. Tarvitsen käsitteitä molemmilta aloilta, sillä olen kiinnostunut ohjaamiseni ja valkoisen dominanssin yhteyksistä.

Tutkielmani on paitsi *taiteilijälähtöistä*, myös *autoetnografista*. Autoetnografisuutta on määritellyt muun muassa **Norman K. Denzin** (2018). Denzin kuvaa autoetnografiaa etnografiaksi, joka validoi kulttuurista kokemustietoa omaavan subjektin tiedon ensisijaisuuden ja huomioi hänen henkilöhistoriansa ja muistinsa vaikutukset käsitykseen omasta kulttuurista:

*Autoethnography*: writing the self into and through the ethnographic text; isolating that space where memory, history, performance and meaning intersect. (Denzin 2018, 23.)

Autoetnografisuus on omalle feministiselle eetoselleni sopiva metodologia, sillä se perustuu kulttuurintutkimukselle, jossa kulttuurisia erityisyyksiä nähdään omassa kulttuurissa sen sijaan, että tutkimustyöllä asetettaisiin määrittelevä katse toiseen. Autoetnografisuus tarkoittaa tämän tutkielman kohdalla sitä, että katson taiteilijuuttani ja taiteeni praktiikoita osana sitä ympäristöä ja historiaa, jonka osa olen. Tarve tarkastella omaa henkilöhistoriaani autoetnografisesti on lähtöisin siitä, että lapsuuden usko vaikuttaa ohjaamiseeni sekä siitä, että toivon tältä tutkielmalta intersektionaalista tarkkuutta. Haluan tarkata mahdollisimman tarkan katseen siihen kulttuuriseen sijaintiin, josta taiteeni kasvaa. Uskon, että tarkkuuden kautta tavoitan myös jotain yleistettävää ohjaajantaiteesta tässä ajassa. Tekstissä kuvattua ohjaajaa, hänen kokemustaan ja kulttuurista sijaintiaan voi halutessaan tarkastella myös yhtenä aikansa edustajista, ajankuvana.

Tutkijanpositiotani määrittää se, että olen tässä tutkielmassa sekä taiteilija että taiteeni tutkija (Varto 2018, 22 – 23). En pyri objektiivisuuteen vaan pyrin oman subjektiivisuuteni läpinäkyväksi tekemiseen. Yksi keino tämän saavuttamiseksi on, että käytän tutkielmassa kieltä, joka ei sitoudu minkään tieteenalan sisäiseen diskurssiin vaan on ”omaani” siinä mielessä, että kielessä elävät samanaikaisesti usean tieteenalan sanastot ja puhuvat sekä henkilökohtaisia kokemuksiani kuvaava kirjoittaminen. Toivon, että kielenkäyttöni näin purkaa objektiivisuuden harhaa luovia rakenteita ja tuo kirjoittajan näkyväksi.

Työ osallistuu feministiseen ja postkolonialistiseen keskusteluun taiteilijan vastuusta.

## 2. OHJAAMISENI PRAKTIIKAT

Tässä luvussa tarkastelen kolmea minulle muotoutunutta ohjaamisen praktiikkaa. *Praktiikat* ovat työtapoja. **Katariina Numminen, Maria Kilpi** et al. määrittelevät praktiikan teoksessa *Dramaturgiakirja* (2018) seuraavasti:

Praktiikalla tai *taiteellisella praktiikalla* tarkoitetaan käytännön ammattitoimintaa, sen harjoittamista tai harjaannusta. Termiä voidaan käyttää yleiskäsitteenä puhuttaessa esimerkiksi koreografin tai dramaturgintyön praktiikasta. Vaihtoehtoisesti sillä voidaan viitata jonkun tietyn yksittäisen taiteilijan käytännön toimintatapoihin. (Numminen, Kilpi et al. 2018, 225.)

Törmään sanaan praktiikka useammin tanssin ja esitystaiteen kentällä kuin teatterin kentällä ja sana assosioituu koreografin ja esitystaiteilijan työhön enemmän kuin ohjaajan työhön. Oletan tämän johtuvan siitä, että ohjaaminen nähdään yhä kovin yhdenlaisena. Ohjaaminen ajatellaan käsityöksi, jonka ydin on *draamallisista tilanteista* koostuvat kokonaisuuden luominen ja kokonaisuutta koskevien päätösten tekeminen. *Draamalla* tarkoitetaan tällöin teatterin lajia, jossa elämää kuvataan nykyhetkisenä, henkilöidenvälisenä toimintana ja *tilanteella* henkilöiden välille muodostuvaa jännitteistä suhdekonstellaatiota. (Numminen, Kilpi et al. 2018, 206; 232) Oletan, että ohjaamisen assosioituminen yhdenlaiseen työnkuvaan johtuu siitä, että Suomessa vain Teatterikorkeakoulu kouluttaa ohjaajia ja siksi Teatterikorkeakoulun opetuksen sisältö määrittää ohjaamisen. Viittaan ohjaamiseni käytänteisiin praktiikoina tuodakseni näkyviin ohjaajantaiteen moninaisuutta ja monenlaisten praktiikoiden mahdollisuutta. Oma ohjaamiseni tapahtuu draaman alueella, joten esittelemäni praktiikat eivät suuresti poikkea sellaisista ohjaamisen työvälineistä kuin tilanne ja näkökulma. Uskon kuitenkin, että sanallinen uudelleen määrittelemisen nyrjäyttää työskentelyäni suuntaan, joka on kokemuksen kautta muotoutunutta enemmän kuin ulkoa opeteltua. Praktiikka tarkoittaa minulle toiminnaksi muodostunutta tai toiminnassa muodostuvaa ajattelua, joka sisältää

paitsi ammatillisen osaamisen, myös henkilökohtaisen taiteellisen makuni ja sen estetiikan ja etiikan.

Praktiikoistani ensimmäinen on *minän sijoittaminen*. Minän sijoittaminen on keino valikoida tai tuottaa esityksen materiaali ja muoto. Toinen, *peittäminen*, on tapa tuottaa itselleni ominaista estetiikkaa. Kolmas, *vetäytyminen*, on tila ennen ja jälkeen taiteellisen prosessin.

## 2.1 Minän sijoittaminen

*Minän sijoittaminen* on keino (1) tuottaa tai valikoida esityksen materiaalia sekä (2) valita esityksen muoto. Praktiikka paljasti itsensä, kun ohjasin esitystä *Tšernobylin rukous* (2018) Helsingin Vallisaareen. Esitys *Tšernobylin rukous* pohjautui **Svetlana Aleksijevitsin** *Tšernobylistä nousee rukous* romaaniin ja se koostui Tšernobylin onnettomuuden kokeneiden ihmisten haastatteluista. Esitys tapahtui syyskuussa 2018 Helsingin Vallisaarella, hylätyssä harvassa hirsirakennuksessa rehottavan luonnon keskellä.

Tartuin materiaaliin, sillä se tuntui henkilökohtaiselta. Materiaali tuntui henkilökohtaiselta siksi, että Tšernobylin onnettomuus oli omaa syntymävuottani ja lapsuuttani määrittänyt rajapyykki. Synnyin vuonna 1987 Parkanossa, joka oli Suomen mittavimpia laskeuma-alueita. Minua seulottiin ennen syntymääni tarkasti ja äitini ja sukuni olivat tarkalla ruokavaliolla. Alueelle tyypillinen oman maan marjojen, sienten ja perunoiden syöminen oli kiellettyä ja jodia yliannosteltiin. Tästä rakentui minulle keho. Samalla Tšernobylin onnettomuus oli lapsuuden aikana eksotisoitu ja etäiseksi toiseksi toistettu kauhudystopia. Tarina Tšernobylistä sijoittui pelottavalle toisaalle, pelättyjen toisten elämään. Lapsuuden lisäksi kysymykset maaperän tulevaisuudesta liittyivät omaan pohdintaani lisääntymisestä. Pohdin silloin, ja pohdin yhä, maan kykyä ottaa vastaan ja ruokkia se mahdollinen ihminen, jonka synnyttäisin. Kun luin Aleksijevitsin romaanin, onnettomuuden kokijat tulivat lähelle ja dystopiakoneisto onnettomuuden ympäriltä purkautui. Esiin nousivat kysymyksen maasta ja maan jumaluudesta, sekä niin ikään lisääntymisestä.

Dokumentaarisena luonteensa vuoksi materiaali ei taipunut esitykseksi, jossa käsitteisin omia kysymyksiäni. Tuntui oikealta tuoda onnettomuuden äänet Suomen luontoon vuonna 2018, mutta lähes kaikki muu tuntui vääraltä. Kertomusten käyttäminen esityksessä tuntui omivalta. Näyttämöllisten rajausten tekeminen oli vaikeaa. Kun pohdin, miksi koin kädettömyyttä, ymmärsin sen liittyvän minän sijainnin puuttumiseen. Mikä tahansa näyttämöllinen ratkaisu, joka sattui olemaan mojova aistikokemus, oli ratkaisuna yhtä oikea kuin toinenkin. Rajaavaa periaatetta ei ollut, sillä minä-kertomusta ei ollut. Minulle tuli näkyväksi, että toden totta, ohjaan esityksiä aina itseäni koskettavista tapahtumista ja muistoista. Lähtökohdan henkilökohtaisuus on työskentelylleni ensisijaisen tärkeää.

Esitykseni tapahtuvat monissa tyyleissä ja tyylilajeissa, sillä en kytkeydy mihinkään tiettyyn tyyliin tai taideteoreettiseen viitekehykseen vaan ennen kaikkea henkilökohtaiseen kokemukseen tai havaintoon, jota esitys käsittelee, ja etsin näyttämöllisen muodon juuri sille. Esitysteni tyylilajien kirjo on hurja. Olen Teatterikorkeakoulun opintojen aikana ohjannut dokumenttia ja runoja yhdistävän monologiesityksen *Runoja tytöistä* (2013), autofiktiivisen monologiesityksen *Nyt kodista laulun mä laulan* (2014), draamakomedian *Vauva* (2016), autofiktiivisen draaman *Glitch itch* (2017), tapahtumallisen hahmokomedian *Jessikan pentu* (2018), kuunnelmanomaisen ympäristöesityksen *Tšernobylin rukous* (2018), poliittisen farssin *Cafe Chequevara* (2019) sekä lyyrisen draaman *Synninkantajat* (2020). Horisontissa odottavat draama-musikaali *Rouva C* (2020), slapstick-piirretty *Koiramäki* (2021) sekä tukahdutettu kuvaelma *Äiti* (2021).

*Tšernobylin rukous* -esityksen muodoksi valikoitui lopulta todistaminen ja kuunteleminen. Esityksestä tuli sikermä Tšernobylin onnettomuuden kokeneiden haastatteluita ja akustista musiikkia vanhassa hirsitalossa Vallisaaren villiintyneessä luonnossa. Esityksessä katsottiin toistuvaa haastattelemisen tilannetta ja haastateltavien kertomuksia ei kuvitettu. Tilanne, joka nähtiin, oli Svetlana haastattelemassa ja haastateltava muotoilemassa kertomustaan. Kuunteleminen henkilöityi näyttämölle tuodussa Svetlanassa. Haastattelija, kirjailija Svetlana Aleksjevits oli mukana henkilönä,

joka kuunteli, muotoili ja valikoi materiaalia. Hän teki haastatteluiden keräämisen myötä matkan ulkopuolisesta tarkkailijasta osalliseksi, samaa vettä ja maitoa nauttivaksi lajitoveriksi. Muodostui esitys, jossa kuuntelimme onnettomuuden kokeneita ja kuuntelimme musiikkia, jonka me tekijät assosioimme materiaaliin. Kuitenkin ennen kaikkea kuuntelimme ympäröivää luontoa – Vallisaarta, jossa esitys tapahtui. Esitys päättyi osioon, jossa talon ikkunat ja ovet avattiin ja katsottiin pois käveleviä esiintyjä, Vallisaarta, sisään rönsyävää kasvillisuutta ja merta. Esityksen muoto ratkesi, kun osasin sijoittaa minän. Hän sijoittui sivulliseksi ja näyttämöllistyi Svetlanan hahmossa.

Ennen Tšernobylin rukousta ajattelin, että innostuakseni materiaalista minun on ymmärrettävä, mihin oman elämäni perustilanteeseen se liittyy. Mikä tilanne tämä minulle on, mistä kulmasta sitä katson ja millaisena sen itse koen. Tšernobylin rukouksen jälkeen havaitsin, että minän sijoittaminen voi toimia työvälteenä myös laajemmin: Kun tartun materiaaliin, voin kysyä, mihin minä *tähän tilanteeseen nähden sijoitun* sen sijaan että kysyisin, mihin *tässä tilanteessa sijoitun*. Tämä erottaa minän sijoittamisen *näkökulmasta*. Minän sijoittaminen ei ole vain näkökulma tilanteeseen vaan esityksen materiaalia voi olla esimerkiksi välimatka tilanteeseen. Voin perustaa näyttämöllisen muodon materiaalin ja itseni väliselle jänneelle. Se jänne saa olla myös pitkä, klusteroitunut, solmuinen, mikä edellyttää sen hyväksymistä, että minän suhde materiaaliin ei välttämättä pukeudu selkeään esityksen asuun kuten jännitettä ja odotuksia luoviksi draamallisiksi tilanteiksi.

Antropologi ja uskontotieteilijä **Mary Douglas** on kirjoittanut vuonna 1966 julkaistussa teoksessa *Puhtaus ja vaara*, että rituaalin symbolinen voima vahvistuu, mikäli sen elementit ovat henkilökohtaisia:

Mitä henkilökohtaisempi ja yksityisempi on rituaalisen symboliikan lähde, sitä tehokkaampi on sen viesti. Mitä selvemmin symboli on kotoisin inhimillisten kokemustemme yhteisestä varastosta, sitä laajemmin ja varmemmin symboli ymmärretään. (Douglas 2000, 182.)

Douglasin havainto tukee omaa kokemustani siitä, että esitys (esitysrituaali) humahtaa kokemukselliseksi, laskeutuu ylle ympäröiväksi lähikuvaksi, kun sen yksityiskohdista kuultaa tekijäsuhteen henkilökohtaisuus tai minä-suhteen läpinäkyvyys. Tekijän ja esityksen elementtien välinen jänne ja jännite lataa esitykseen voimaa, jota Douglas kutsuu *symboliseksi voimaksi*. Ymmärrän symbolisen voiman lisääntyvän Douglasin argumentaatioissa nimenomaan rituaalin elementtien henkilökohtaisuuden kautta – ”mitä yksityisempi on rituaalisen symboliikan lähde, sitä tehokkaampi on sen viesti”. (ibid., 182)

## 2.2 Peittäminen

*Peittäminen* on käsite sisältöä ja muotoa koskeville valinnoille, joita toistuvasti teen. Peittäminen sisällössä tarkoittaa esimerkiksi henkilöiden välisen konfliktin pidättämistä, panttaamista ja salaamista tai vaikkapa yhden henkilöihahmon paljastumisen pelkoa koko esityksen perustilanteena. Muodossa ja rakenteessa peittäminen tarkoittaa tiivistämistä, karsimista, yksinkertaistamista, jossa yksi tai kaksi valittua tyylikeinoa määrittävät esityksen ja jossa muodon selkeys on ennen kaikkea metafora siitä kaaoksesta, jota hallittu muoto on asetettu kaitsemaan.

Kandidaatin taiteellinen opinnäytteeni *Jessikan pentu* (2018) käsitteli peittämisen teemaa suorimmin. Esitys käsitteli päähenkilön kokemaa paljastumisen pelkoa, sisäisen arkaaisen maailmanjärjestyksen peittämistä, syvimpien halujen ja tarpeiden esiin purskahtelua. Tätä edeltänyt ohjaukseni *Glitch Itch* (2017) hyödynsi peittämistä sisällön lisäksi muodossa. Esitys oli sarja yhtä kohtausta, onnellista lapsuusmuistoa, grillailutuokiota leirintäalueella, joka toistuessaan alkoi vähitellen paljastaa alle peitettyjä jännitteitä. Jo aiemmin mainittu *Tšernobylin rukous* (2018) puolestaan käsitteli peitettyjä ja vaiettuja kohtaloita. Haastateltavien kertomuksissa toistuivat salaamisen, valehtelemisen ja peittämisen teemat sekä ajatus luonnossa lymyävästä meitä suuremmasta voimasta, kierrosta, joka nyt oli tullut loukatuksi. *Tšernobylin rukous* -esityksessä myös Svetlana edusti peittämistä. Hänen keskeinen tilanteensa oli peittää pelko, jonka alueen ruokien ja ihmisten mahdollisesti kantama säteily aiheutti. Kun

esityksen lopuksi talon ikkunat ja ovet avattiin ja katsottiin pois käveleviä esiintyjiä, Vallisaarta, sisään rönsyävää kasvillisuutta ja merta, katsottiin oikeastaan sitä, mitä tämä luonto peittää alleen. Sitä, mitä emme näe.

Karsituista ja toistuvista elementeistä koostuvissa esityksissäni konfliktit ovat usein ihmisten sisäisiä tai ihmistenvälinen konflikti peitetty kohteliaisuusyistä. Jännite on vain esiintyvien näyttelijöiden tiedossa, ja tiedon annosteleminen yleisölle on erittäin harkittua. On aistittavissa ongelma, mutta keiden välillä ja miksi, on pitkään arvoitus. Jännite on mielestäni suurimmillaan siellä, mistä vähiten paljastetaan.

Kuten *minän sijoittaminen*, myös *peittäminen* paljasti merkittävyytensä kaikessa laajuudessaan vasta prosessissa, jossa suhteeni ohjattavaan materiaaliin ei ollut suoran henkilökohtainen. Tämä prosessi oli Kallio Stagelle tekemäni ohjaus **Veikka Heinosen** näytelmästä *Café Chequevara – Tarina eräästä vallankumouksesta* (2019).

Ennakkosuunnittelun ja harjoittelun vaihe olivat molemmat tämän esityksen kohdalla helppoja. Löysin tyylilajillisen kulman materiaaliin jo ensi lukemalta. Esityksestäni *Café Chequevara – Tarina eräästä vallankumouksesta* (2019) tuli värikäs farssi tai lastenohjelma, piirretty, joka oli tulvillaan mitä ihmeellisempiä käännteitä. Heinosen näytelmä kertoo nuorista kahvilayrittäjistä, jotka kyllästyvät palvelemaan ylempiään ja päättävät kaataa kapitalismin tarjoamalla paskaa palvelua. Palvelu lähtee käsistä, konseptista tulee valtavan menestynyt ja yrittäjät saavat rahaa ja kuuluisuutta. Syntyy valtaisa kansanliike ja kapitalismi on kaatumassa. Sijoitin minän ja tein ohjaussuunnitelman, jossa kytkeydyin siihen hybrisen kokemukseen, jonka onnistuminen ja menestys tuottavat. Hybris imee mukaansa ja regressoi reflektiokyvyttömäksi, innostuksessa levitoivaksi lapseksi. Ohjasin esityksen piirretyksi, jossa paskan palvelun porukka oli hiukan hönöä ja fyysisille kummelluksille altista porukkaa. Kokonaisuudesta tuli rytminen ja koreografinen kokonaisuus, farssi.

Prosessi itsessään ei edellyttänyt praktiikoiden pohtimista. Jälkikäteen olen kuitenkin pohtinut, mikä teki tästä minun ohjaamani esityksen ja miksi prosessi oli niin sujuva.

Tunnistan esityksen valintojen askeettisuuden, karsittuuden. Vaikka rytmiset kommellukset, leikkaukset ja yllätykset seurasivat toisiaan, esitys oli ohjattu hyvin tarkasti yhteen rekisteriin. Karsimisen estetiikka oli tyyllillisesti läsnä siinä, että valittu värikkään farssin tyyllilaji rikkui vain lyhyesti hetkessä, jossa joukko surmasi yhden jäsenistään. Esitys vilkaisi tuossa hetkessä tragediaan päin, kunnes koheltaminen jatkui taas entiseen malliin. Prosessissa en ajatellut peittämistä, en mini- tai maksimalismia vaan valinta oli sisällöllinen. Absoluuttinen viihteellisyys ja kaiken auki puhuminen oli rakenteellinen kommentti kapitalismikriittiseen sisältöön. Alatekstin poissaoleminen toimi alatekstinä. Jälkiviisaana kuitenkin pohdin, voiko peittäminen olla laajempi esteettinen työväline kuin olen kuvitellut. Voidaanko *Cafe Chequevarasta* viisastuneena sanoa, että työskentelylleni on tyyppillistä sisällön kautta valikoidun rakenteen esiin karsiminen ja jonkinlaisen äärimmäisyys tai askeettisuus tämän karsimisen prosessissa? Sisällöllisen peittämisen teeman rinnalla kulkee rakenteellinen karsiminen ja tiukkalinjaisuus.

Törmään sanojen ja nimeämisen vaikeuteen. Peittäminen ja karsiminen eivät ole tarpeeksi synonymyisiä asettuakseen yhden otsikon alle. Kuitenkin materiaalia karsittaessa yksi materiaali nielee toisen eli peittää sen alleen. Valitsen siksi puhua peittämisestä. Lisäksi peittäminen on suhteessa näyttämöön ja näytteille asettamiseen. Näyttämisen sijaan minä peitän, asetan näytelle peittämisen, luon peittämön.

Toisinaan olen käyttänyt esityksellisistä valinnoistani käsitettä *minimalismi*. Minimalismin käsite on haastava siksi, että se kantaa mukanaan laajaa kuvataiteen historiaa ja tulee viitanneeksi enemmän ohi kuin kohteeseen. **Pauliina Hulkko** on kirjoittanut teatterin minimalismista artikkelin *Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia* (Numminen, Kilpi et al. 2018, 113 – 119). Hulkko hakee minimalismin määritelmää kuvataiteen historiasta:

Käsitteenä minimalismilla voidaan tarkoittaa ainakin kahta ilmiötä. Yhtäältä sana viittaa joukkoon samankaltaisia tyylikeinoja tai tietynlaisia keinoja suosivaan estetiikkaan. Tällöin minimalismi määrittyy tyyliksi, jolle on ominaista ”keinojen ankaruus, muodon tarkkuus sekä rakenteen ja

koostumuksen yksinkertaisuus” (Strickland 2000, 4). Toisaalta minimalismi merkitsee tietyn historiallisen kehityksen seurauksena tietyssä kulttuurisessa kontekstissa eri syistä ja eri muodoissa esiin nousutta taidevirtausta, nimittäin toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvalloissa ilmennyttä suuntausta. (Hulkko 2018, 117.)

Hulkko jatkaa, että minimalistitaiteilijat kuten **Sol Lewitt**, **Robert Morris** ja **Frank Stella** ovat määritelleet minimalistisen taiteen ilmaisukeinoja siten, että ne suosivat yksinkertaisia kokonaisuuksia kuten *yhtenäisiä muotoja, kokonaisia pintoja ja pelkistettyä värienkäyttöä* (Ibid. 2018, 117). Tähän kuvailuun samastun niin voimakkaasti, että voisin sanoa teokseni ja taiteellisen mieltymykseni olevan sukua minimalismille. Kuitenkin Hulkko yhdistää tekstissään minimalistisen dramaturgian draaman jälkeisen teatterin ja nykyesityksen kontekstiin. Myös **Hans-Thies Lehmann** kirjoittaa teoksessa *Draaman jälkeinen teatteri*, että minimoiminen on draaman *jälkeisen* teatterin keino torjua arkipäivän merkkipaljoutta, minkä vuoksi hitaus, toisto ja kesto painottuvat ja formalismi ja graafisuus korostuvat (Lehmann 2009, 159). Omat esitykseni ovat minimalismistaan huolimatta draamallisia. Esityksissäni peittäminen ja karsiminen tapahtuu esityksissäni muodon lisäksi draaman sisällä eli henkilöiden välisissä suhteissa. Draaman sisässä keskityn usein henkilöiden väliseen tai henkilöiden ja yleisön väliseen peittämiseen eli siihen, miten paljon tai vähän he paljastavat itsestään ja tavoitteistaan.

Draama on eheytymistä kuvaava ja konfliktia ehyttävä muoto. **Gustav Freytagin** kehittämän klassisen mallin mukaan draamallinen rakenne koostuu toiminnallisen jännitteen ympärille: asiat joutuvat pois tolaltaan epätasapainotilaan, minkä seurauksena draama käynnistyy ja seurataan jännityksellä tapahtumia, jotka lopulta johtavat tasapainotilan palautumiseen (Numminen, Kilpi et al. 2018, 206). Nautin siitä eheyden ja kokonaisuuden tunnusta, jonka suljettu draama tarjoaa. Oma peittämisen estetiikkani sijoittuu siis jonnekin draamallisen eheyden ja nykyesityksen minimalismin väliin. Esitykseni ovat draamallisia, mutta ne silti sitoutuvat muodon yksinkertaisuuteen.

Hulkko kirjoittaa minimalismin eetoksesta:

Tässä ajassa vähentämisessä, supistamisessa, rajoittamisessa ja yksinkertaistamisessa voi nähdä suoran yhteyden niukkeneviin resursseihin ja ilmastokatastrofiin. - - Dramaturgiassa vähentämisen ja supistamisen mahdollisuuksia tulisi näytelmätekstin lisäksi tutkia myös ja ennen kaikkea esityksen *sommittelukeinojen*, sen muodostaman *komposition* ja siinä sovelletun *esiintyjän ilmaisun* ja *esiintymiskeinojen* kannalta. (Hulkko 2018, 113.)

Hulkon näkemykseen sitoutuisi mielellään. Toki haluaisin ajatella, että peittämisen estetiikka ja karsittu esittäminen on ehdotus vähempään keskittymisestä eli siitä, että vähempi riittää. On kuitenkin otettava huomioon, että oma peittämisen estetiikkani poikkeaa Hulkon kuvaamasta teatterin minimalismista siten, että se kytkeytyy draamaan eli luo itsensä sisään sulkeutuvan todellisuuden. Näin ollen esitykseni ovat enemmänkin ongelmallisessa suhteessa siihen etiikkaan, johon minimalismin piiriin kuuluminen niiltä edellyttäisi. Koska esitykseni ovat draamallisia, ne eriytyvät niukkenevien resurssien arkitodellisuudesta fiktiiviseksi saarekkeeksi, jossa vallitsee (ainakin esteettinen) harmonia.

Toisinaan viittaa taiteeseeni myös sanaparilla *anti-migrane*, joka viittaa hälyn putsamiseen, aistiärsykkeiden haravoimiseen ja priorisoimiseen, harmonisuuteen (tai konsistenttiin epäharmoniaan), tiivistämiseen, rönsyjen leikkaamiseen ja keskeisimmän fokuksen kirkastamiseen. Oma aistiyliherkkyys ja migreenitaipumus vaikuttavat siihen, että hälytön tila tuntuu miellyttävältä. Hälyttömyyttä voisi kutsua myös järjestykseksi tai *puhtaudeksi*. Mary Douglas argumentoi teoksessa *Puhtaus ja vaara*, että puhtaus ja likaisuus ovat suhteellisia käsitteitä:

Käsityksemme liasta muodostuu kahdesta seikasta: hygieenisyyden vaalimisesta sekä vakiintuneiden tottumustemme kunnioituksesta. Hygieniää koskevat säännöt muuttuvat tietenkin sen mukaan, kuinka tietämyksemme muuttuu. Tottumustemme kohdalla säännöt kuitenkin joustavat. (Douglas 2000, 52.)

Puhtaan ja likaisen taustalla vaikuttaa kulttuuristen käsitysten järjestelmä ja nämä käsityksen elävät ajassa ja paikassa. Käsitykset puhtaasta ja epäpuhtaasta muotoutuvat toisiaan vasten ja ne vakiintuvat rituaalisten toistojen kautta. (Douglas 2000, 54.) Mikäli hyväksyn ajatuksen, että karsimisen estetiikkani on sukua puhdistamiselle ja puhtauden ideaalille, on määritettävä, mitä on esitysteni puhtaus ja mitä on niiden lika.

Peittämisen praktiikan kohdalla ”likaa” on tunteiden ja sisäisten vaikuttimien näyttäminen toisille. Taipumus peittää ja karsia on materiaalin tutuksi tekemistä, se on omaksi tekemistä ja siksi liiallinen tunneilmaisuus tai estoista vain harvoin kuuluvat kuvastoon. Toisekseen, likaa ovat tyyllillisesti toisistaan poikkeavat esteettiset valinnat. Puhtaus ja harmonisuus voivat tarkoittaa myös jotakin likaiseksi miellettyä – kuten tekokakalla läträäminen esityksessä *Vauva* (2016) – mutta valintojen tulee olla tyyllillisesti tai tyyllilajillisesti yhdessä selkeässä linjassa keskenään.

Mikäli hyväksyn, että peittämisen praktiikan hyödyntäminen on minulle materiaalin ”tutuksi tekemistä” – haltuun ottamista, tunnistamista – peittämisen praktiikan käyttövoima lisääntyy valtavasti. Tällöin voidaan nimittäin ajatella, että minun on mahdollista *tehdä tutuksi* myös materiaaleja, jotka muuten ovat minulle vieraita tai etäisiä. Hulkko esittää minimalismia koskevassa artikkelissaan (2018, 126) kiinnostavan kysymyksen siitä, *mihin* vähentäminen esityksessä kulloinkin keskittyy:

Mahdollisuuksia on ainakin kolme. Ensimmäkin voimme keskittyä esitysmateriaaleihin, aineksiin joista esitys muodostetaan. Toinen mahdollisuus on rajata teatteriesityksen instrumentteja, sen välineitä, ruumiita, tekniikkoja ja mediuumeja. Kolmanneksi voimme siirtää huomion dramaturgian perusrakenteeseen tai -yksiköihin. - - Jotta dramaturgiaa voi minimoida, on siis olennaista selvittää, millaisista yksiköistä se koostuu – mitä ovat käsillä olevan kokonaisuuden pienimmät mahdolliset rakenneosat. (Hulkko 2018, 126.)

Esityksen karsimisen prosessi voisi omassa peittämisen estetiikassani draaman kontekstissa siis tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kun esityksen materiaali alkaa paisumaan ja luisumaan, voin kysyä, onko vielä jotakin, mitä ei tarvitsisi ääneen sanoa, onko vielä jotakin, joka voisi kyteä alla, onko vielä jotakin tiivistävämpää kuvaa, ääntä, tilannetta, jossa nämä kahdeksan asiaa tiivistyisivät yhteen tuokioon. Onko näyttämöllä esineitä, ääni- tai liikemateriaalia, jota maksimalisoimalla ja lisäämällä muista materiaaleista voitaisiin luopua? Mikä materiaali voisi peittää toiset alleen? *Peittäminen* on tapa tuoda omaksi materiaalia, josta alan vieraantumaan.

### 2.3 Vetäytyminen

*Vetäytyminen* on tila ennen ja jälkeen taiteellisen prosessin. Se on kökötyys, poissaoleminen, horros. Vetäytyminen on taiteilijuuden ja taiteen tekemiseni elinehto, sen asuinpaikka. Se ei ole valinta, praktiikka tavoitteen saavuttamiseksi, vaan oman maailmassa olemiseni keskeinen tarve ja tapahtumapaikka. Arkeani määrittää tarve antautua pitkäkestoisille poissaolemisen jaksoille. Poissaolemiset ovat kokemuksia, jotka vetävät minut syväveteen, jotta paine voi jymähtää ylle ja ottaa mukaansa hitaampaan, painavampaan virtaan. Tätä tilaa leimaa pitkäkestoisuus. Tämä on tila, joka pakottaa päivien tai viikkojen poistumiseen ja purkautuu pitkiin kirjoittamisjaksoihin, esityssuunnitteluihin, piirtämiseen, pitkiin juoksulenkkeihin tai metsässä olemiseen. Konkreettisimmillaan vetäytyminen tarkoittaa, että en ole kenenkään kanssa.

### 3. PRAKTIIKOIDEN KULTTUURINEN TAUSTA

Kuvaan tässä luvussa lapsuuden kulttuuriani sekä lapsuudessa syntynyttä yhteyden katkeamisen kokemusta ja yhteysvirheen kokemusta. Pohdin, miten yhteysvirhe ja yhteyteen pyrkiminen näkyy ohjaamiseni praktiikoissa.

#### 3.1 Uskonnosta irtautuminen ja yhteysvirhe

Olen syntynyt vanhoillislestadiolaiseen perheeseen ja kasvanut vanhoillislestadiolaisessa suvussa ja yhteisössä. Johanna Pelkonen määrittelee, että vanhoillislestadiolaisuus on teologisesti määriteltynä pietistiseen perinteeseen sijoittuvaa luterilaisuutta. Pietismi tarkoittaa, että yhteisön ulkopuolinen syntinen elämä tulee jättää kokonaan ja sitoutua yhteisön tapoihin ja arvoperustaan. Yhteisön tapoihin sitoutuminen on tärkeämpää kuin oma hengellinen etsintä. Lestadiolaisen uskon ydin on yhteisö. Lestadiolainen seurakuntaoppi on eksklusiivinen eli vain lestadiolaiseen uskonyhteisöön kuuluvat saavat taivaspaikan. Raja uskovien ja epäuskoisten välillä on tärkeä. (Pelkonen 2018, s. 180 – 181)

Rajanvedot ovat tiiviille yhteisöille tyypillisiä. Mary Douglas on tutkinut teoksessaan *Puhtaus ja vaara* (2000, alkup. 1966) nimenomaan uskonnollisia yhteisöitä ja hänen mukaansa puhtaan ja likaisen käsitteet ylläpitävät uskonyhteisöiden rajalinjoja. Niiden kautta hierarkiset ja moraaliset järjestykset sisäistyvät ja ne siirtyvät tunteiden ja tuntemusten tasolle – iljetykseksi, ällötykseksi, häpeäksi, syyllisyydeksi. *Saastumisen pelko* on yksi hyvin tyypillinen yhteisöiden sisäistä koheesiota ylläpitävä tekijä. (Douglas 2000, 48 – 49.)

Lestadiolaisessa retoriikassa keskeisin saastumisen vaara liittyy epäuskoisten kohtaamiseen. Epäuskoisten kohtaaminen altistaa maalliselle elämälle ja sielunvihollisen kiusaukselle. Kiusaus on niin voimallinen, että sitä on lähes mahdoton vastustaa muuten, kuin välttämällä rajapintaa uskovaisten ja epäuskoisten välillä.

Lapsena koin, että uskovaisten yhteyteen kuuluminen tarkoitti armonyhteisöön kuulumista. Lapsi oli viattomuuden symboli ja me lapset olimme uskovaisen elämän keskipiste. Minulle ja minun uskovaisille kavereilleni ja pikkuserkuilleni vuokrattiin esimerkiksi joka kesä Parkanon Alaskylään lampaita, jotka tuotiin joko Raimon pellolle tai papan. Pappa vuokrasi peltoja kesäisin myös Virranhaaran hevostallin käyttöön, jotta minulla oli mahdollisimman monta ponia kaverina. Uskovaiset aikuiset ompelivat meidän leluillemme vaatteita ja nuttuja ja nikkaroivat lelukokoisia taloja ja talleja. Minulla oli kolme omaa taikametsää, joista yksi oli papan kangasmetsässä, yksi papan hieskoivumetsässä ja yksi Metsäntutkimuslaitoksen Alkkian luonnonsuojelualueella suomaalla. Lapsuuden näyttämöitä olivat omat kotieläimet ja taikametsät, suuret puhtaat Artek-Pentik -sisustukset, Ylen Ykkönen, järvenrannoille rakennetut omakotitalot ja talojen sisässä himmelit, poppanat ja itsetehdyistä pikkuleivistä notkuva kahvipöytä kello 14.20. Pyhäkoulussa sai käydä, jos halusi kerätä karitsatarroja, mutta pakko ei ollut. Seuroissa äiti istui jalat ristissä oikea jalka vasemman päällä siten, että saatoin istua oikealla jalkapöydällä kuin keinussa, kun äiti heilutti jalkaa. Olen jäävi sanomaan, mutta vuosina 1987 – 1997 Parkanon lestadiolaisten yhteisö maailman paras paikka olla lapsi.

Uskovaiseen lapsuuteeni kuului kuitenkin sellainen erityispiirre, että isäni ei ollut uskovainen. Hän oli suvun ja tuttavien piiristä ainoa, joka ei ollut. Kotimme ei näin ollen täyttänyt lestadiolaisuuden tunnusmerkkejä. Meitä oli esimerkiksi vain kaksi sisarusta ja katsoimme telkkarista Speden Spelejä, Vili Vilperiä ja Nokka Pokkaa kuten muutkin lapset. Kuuntelimme Hopeanuolen tunnaria, kun leikimme kettuja ja Taikapeiliä, kun piti esittää, että seksi kiinnostaa. Douglasin mukaan puhtaan ja likaisen vuorovaikutus on yhteisön koheesiolle kaikkein vaarallisinta:

(S)aastuminen syntyy muodon ja sitä ympäröivän muodottomuuden välisestä vuorovaikutuksesta. Saastumisen uhka syntyy, kun muoto kyseenalaistuu. (Douglas 2000, 169.)

Isän käsitys moraalista oli yksilökeskeinen siinä missä lestadiolainen moraalikäsitys piti ohjenuorana yhteisön asettamaa normistoa. Isä ei ollut lainkaan joukkopelaaja vaan hän sanoutui irti lähes kaikista yhteisöistä: lestadiolaisuudesta, karjalaisesta suvusta, nuorkauppakamarista, kahdesta iskelmäbändistä ja jopa sulkapallojoukkueesta. Hän oli yksityisyrittäjä, iskä. Iskä aloitti leipomossa leikkisodan taikinapalloilla kolmelta aamulla, vaikka olisi pitänyt tehdä töitä. Leipomo pölysi kevyttä valkeaa jauhoa, kun suojauduin Villen kanssa taikinansekoittajan taa ja viskoin pehmeää vehnystä ilmaan. Leipomo oli aamujen leikkikenttä. Minä ja kokoiseni ämpäri vaniljakreemiä istuttiin kärryssä ohi lastauslaiturin, kun aamun ensimmäinen lintu sirputti ovista sisään. Iskän kanssa pääsi myös kiellettyihin sopukoihin – Mainingin alakertaan, Parkanon Parooniin, Blue Mooniin. Ville sai pidellä kolikoita. Hypnotisoiduimme peliautomaatilla, kun iskälle tuli pitkä keppana. Iskä edusti vapautta ja spontaaniutta ja tuota spontaaniutta oli syytä myös pelätä. Hän saattoi yhtä hyvin ehdottaa reissua Ikaalisten kylpylään kuin käskeä arestiin omaan huoneeseen.

Kasvoin rajalla. Lestadiolaisessa maailmankuvassa käsitys oikeasta ja väärästä perustui kollektiiviseen moraaliiin; iskän maailmankuvassa käsitys oikeasta ja väärästä perustui sille, mikä häntä milloinkin huvitti. Äiti halusi minut mukaansa ompeluseuroihin; iskä Ravintola Parooniin. Jäin uskovaisten ja epäuskoisten porukoiden väliin. Kouluikäisenä elämäni alkoi määrittämään enemmän välissä ja rajalla eläminen kuin uskossa eläminen. Mary Douglasin jaottelun mukaan sosiaalinen saastuttavuus on vahvimmillaan silloin, kun ”oleillaan liiaksi raja-alueilla” tai rajojen reuna-alueilla (Douglas 2000, 192). Silloin syntyy välitila, joka ei ole selkeästi puhdas eikä selkeästi saastunut. Douglas kirjoittaa, että lika saa voimansa siitä vaarasta, jonka se puhtaalle tuottaa:

Lopullisessa olomuodossaan lika on osuva symboli muodottomuuden luovalle tilalle. Voimansa se kuitenkin saa tätä ennen. Vaara, jota rajoja ylitettäessä uhmataan, on voimaa. Voimat uhkaavat tuhota järjestyksen. Rituaalit, joilla nämä voimat voidaan valjastaa hyvän palvelukseen, ovat todellista voimien hallintaa. (Douglas 2000, 239.)

Hän siis kirjoittaa, että ”lika on osuva symboli muodottomuuden *luovalle tilalle*”. Raja-alue puhtaan ja likaisen välissä on muodottomuuden luova tila – muodoton eli jatkuvasti muotoaan hakeva, liikkeessä. Se on paikkaa hakeva, aktiivinen, uutta luova. Moraalikäsitysten välisyys on Douglasin kuvauksessa vaarallinen voimakentän omainen tila.

Lapsena koin tämän tilan liian jännitteiseksi ja kielsin uskoni 10-vuotiaana. En enää kyennyt enää ymmärtämään jakoa uskovaisiin ja epäuskoisiin. Erosin illalla keittiön ja eteisen välissä, kun äiti siivosi tiskipöydältä viimeisiä astioita. Otin äitiä kohti katse maassa varsanaskeleen ja nojasin lonkalla astianpesukoneeseen, jonka ovi rävähti akillesjänteille, ellei varmistanut, että se naksautti kunnolla kiinni.

Lapsena en kokenut uskosta eroamisella olevan muita seurauksia kuin se, että enää ei tarvinnut käydä tylsissä seuroissa. Sopeuduin kaksoistodellisuuteen helposti. Ideoin ja perustelin omaa ja toisten toimintaa kahdesta eri kehyksestä käsin. Opin, että omien näkemysten ja tunteiden peittäminen oli kannattavaa ja että oli kannattavaa edustaa eri tilanteissa näkemyksiä, joita muut siellä olevat edustivat. En pelännyt jääväni yksin tai joutuvani kadotukseen, sillä minua ei koskaan uhkailtu kadotuksella tai helvetillä. Myöhemmin elämässä heimottomuus, juurettomuus ja yhteyden puute ovat kuitenkin saaneet suuren merkityksen. Uskonyhteisöstä irti oleminen on edellyttänyt henkistä ja sosiaalista uudelleenrakennusta. Merkittävimmit kysymyksiksi ovat nousseet kysymykset kuolemisen, elämän merkityksestä ja yhteisön puuttumisesta. Uskosta irtautuminen on edellyttänyt sen opettelemista, että olen *ruumis*. Olen ruumis, joka ei ole joksikin tulemisen tilassa vaan poistuva, väistyvä, päivä päivältä vanhentuva ja kuoleva. Elämä näyttäytyy kuolemisen prosessina. Elämän merkitykselliseksi kokeminen tapahtuu vain kahdella tavalla: Elämästä tekee merkittävää (1) ruumiillinen kokeminen kuten jännitys, kipu, nälkä, hiki, ähky, uupumus, himo ja hybris tai sitten (2) kuulumisen kokeminen, yhteys.

Repeytymisen ja välissä olemisen kokemus – tai Douglasin ”muodoton luova tila” (2000, 239) – on voimistunut uskosta eroamisen jälkeen. Ytimeni on pysyvästi kahdessa osassa ja yhteyteen pyrkimisen tilassa. Minuuteeni kuuluu yhteysvirheen lailla tirisevä ja

säksättävä tila, joka obsessiivisesti koittaa eheyttää itseään. Se on yhteysvirheen tila. Yhteysvirheen tila on jännitteinen ja vastamagneettinen siten, että yhteys ei koskaan voi muodostua ja siksi se lakkaamatta liikkuu, korjaa itseään. Lainaan jälleen Douglasia:

Tiedämme kyllä, että epäjärjestys on tuhoisaa valmiille kaavoille, mutta tunnistamme myös siinä piilevät mahdollisuudet. Epäjärjestys symboloi sekä vaaraa että *voimaa*. (Douglas 2000, 156.)

Douglasin ”epäjärjestyksen voima” (ibid. 156) operoi ”muodottomuuden luovassa tilassa” (ibid 239). Oma kokemukseni, jonka nimesin *yhteysvirheeksi*, operoi samoin: epäjärjestyksen voimalla, muodottomuuden luovassa tilassa. Yhteysvirhe on obsessiivisen luovuuden tila ja uskon, että minuun muodostunut yhteysvirheen tila on suurin syy siihen, että olen valmistumassa ohjaajaksi. Yhteysvirheen säksättävä vaatimus on teosteni alulle paneva voima. Lisäksi teatteriohjaajan ammatti tarrautuu muillekin henkisen uudelleenrakentamisen ydinalueille kuten läsnäolon, ruumiin ja yhteisön kysymyksiin.

### 3.2 Yhteyteen pyrkivä ohjaaminen

Pohdin tässä alaluvussa, miten yhteyteen pyrkiminen näkyy ohjaamiseni praktiikoissa. Aluksi haluan huomioda, että praktiikkani tapahtuvat sellaisissa kehyksissä kuin *fiktio* ja *tarina*.

Ohjaan fiktiota, sillä kaksoistodellisuus tekee ruumiiden yksiulotteisesta maailmasta siedettävän. Rinnakkaisten maailmojen kuvitteluun tuottaa minulle suunnatonta nautintoa. Teatteriohjaaminen antaa minun elää kaksoistodellisuudessa eikä minun tarvitse tylsistyä yhdessä maassa. Voitaisiin kai sanoa, että lapsuudessa opittu strategia vaihtaa jatkuvasti maailmanjärjestyksestä ja näkökulmasta toiseen on luonut nopean adaptoitujan ja omien todellisuuksieni luoja. Tylsistyn ellen elä päällekkäisissä todellisuuksissa. Elämäni tapahtuu kerroksissa, joista ohjaamani fiktiot ovat vain yksi.

Liikun todellisuuksien välillä kokokamalla ulottuvilleni useita kouluja, töitä ja rakkaussuhteita.

Ohjaan *tarinoita*. Numminen, Kilpi et al. (2018) pohtivat tarinan määrittelemistä *Dramaturgiakirjassa* ja päätyvät tulemaan, että tarina on ennen kaikkea kertomisen *teko*:

Dramaturgisen jäsenyyksen kannalta on hyödyllistä poimia narratologian eli kertomusteorian piirissä käytetty määritelmä: ”tarina on kausaaliskronologisesti järjestynyt tapahtumajakso, tapahtumasarja, josta kerrotaan” - - Dramaturgian näkökulmasta tarinassa on siis keskeistä nimenomaan kertomisen akti, tapahtumakulun esittäminen. (Numminen, Kilpi et al. 2018, 230.)

*Dramaturgiakirjassakin* tarinan määritelmässä painottuu sen primäärisyys eli ensisijaisuus tavassamme hahmottaa maailmaa:

Tarinoita on pidetty ihmiselle kaikkein intuitiivisimpana ja ”luontaisimpana” tapana vastaanottaa informaatiota, jäsentää maailmaa, välittää arvoja, jakaa maailmankuvia tai yleisesti ylläpitää yhteisön elämää. (Numminen, Kilpi et al. 2018, 231.)

Tarinat yhdistävät minut toisiin ihmisiin, kulttuuriin ja historiaan. Tarina on yhteisöllisyyttä luova kokemus ja tarinankertominen on minulle pyrkimistä yhteyteen: yhteyteen itsen kanssa, oman taustan kanssa, taiteen kokijan kanssa, työryhmän kanssa. Tarina on keino jakaa oma kokemus tai havainto maailmasta siten, että se on mahdollisimman monelle ymmärrettävä ja tavoitettava. Tarinan kertomisessa välineeni on *draamallinen tilanne*. Tämä tarkoittaa, että tarina etenee ihmisten välisissä suhteissa ja se kutoutuu juonellisen, toiminnallisen jännitteen ympärille. (Numminen, Kilpi et al. 2018, 207) Tilanne on niin ikään yhteyteen pyrkimistä. Se on tapa luoda yhteys ensinnäkin esityksen työryhmään. Tilanne on työryhmäläisten yhteinen alusta, johon

kukin taiteilija voi kiinnittyä omasta välineestään käsin. Toisekseen, tilanne on yhteyden luomista yleisöön.

Paitsi että kerron esityksissäni tarinaa, kerron sitä useimmiten itsestäni. Kuten opinnäytteeni alussa kirjoitin, materiaali merkityksellistyy ja näyttämöllistyy minulle vasta, kun löydän siitä itseni. Nimesin tämän praktiikaksi *minän sijoittaminen*. Työskentelyn henkilökohtaisuus ei ole teatterin edellytys vaikkakin se on lähtökohtana hyvin tavanomainen. Näyttämöä voisi kuitenkin käyttää myös toisin ja henkilökohtaisuus on valinta. Uskon, että ollakseen ohjaamisessaan niin muinainen, tavanomainen ja tylsistyttävä kuin *henkilökohtainen*, täytyy taiteilijalla olla elämässään keskeinen kysymys, jota hän taiteensa kautta ratkaisee. Itselleni se on kuulumisen puute ja yhteisöiden väliin sijoittuminen. Oletan, että kuvailemani lapsuuden perustilanne on aiheuttanut tarpeen minän eheyttämiseksi ja oman paikan hakemiselle, minän sijoittamiselle. Ytimeni on pysyvästi kahdessa osassa ja yhteyden hakemisen tilassa. Minuudelleni on muodostunut säksättävä, yhteysvirheen lailla tirisevä tila, kun se toistuvasti pyrkii yhteyteen, jonka luomisessa sen täytyy epäonnistua ollakseen, mikä on.

Tarina itsestä eheyttää minäkokemusta. Sosiologi **Stuart Hall** kirjoittaa teoksessaan *Identiteetti*, että yhtenäisen identiteetin kokemus edellyttää erittäin vahvaa minäkertomusta, sillä elämän aikana omaksumamme identiteetit eivät halua ryhmittyä eheän minän ympärille. ”Sisällämme on ristiriitaisia ja eri suuntiin tempoilevia identiteettejä” (Hall 1999, 23). Ei ole eheää identiteettiä vaan on jatkuvasti käynnissä oleva *identifikaatio* – ”liikkuva juhla”, joka muotoutuu suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan ja puhutellaan kulttuurisissa järjestelmissä. Identiteetti on historiallisesti eli tarinallisesti määrittynyt. (Hall 1999, 23.) Toisin sanoen, tarina itsestä on keino eheyttää minuutta ja niitä ristikkäin kulkevia identifikaation prosesseja, jotka lävistävät meitä ja kurottavat meitä ympäristömme eri suuntien osiksi. Esimerkiksi tässä opinnäytteessä olen valinnut vahvistaa tarinaa uskonnon merkityksestä omassa elämäntarinassani. Lestadiolainen lapsuus tuntuu erityisyydeltä, jonka kautta minun on mahdollista erottua muita ja kokea hetkellistä eheyden kokemusta.

Psykoanalyttisesta näkökulmasta identiteetti on tiedostamaton rakennelma pikemmin kuin tietoinen eheä minäkokemus tai kokemus omasta paikasta maailmassa. **Jacques Lacanin** psykoanalyttisessä ajattelussa identiteetin yhtenäisyys ja tietoiset ulostulot ovat aina imaginaarisia, kuviteltuja. Tausta on käsityksessä, että *itse* muotoutuu *Toisen katseessa*. Itsen muotoutuminen Toisen katseessa avaa lapsen suhteen sen ulkopuolella oleviin symbolisiin järjestelmiin. Avautuminen on hetki, jolloin lapsi astuu erilaisiin symbolisen representaation järjestelmiin – kieleen, kulttuuriin, sukupuoleen, ja niin edelleen. Tuo hetki, tuo siirtymä, on vaikea. Sitä seuraa ristiriitaisia ja ratkeamattomia tunteita, jotka ovat ”subjektin tiedostamattoman muodostumisen” avainaspekteja. (Hall 1999, 39.)

Voitaisiinkin Lacania mukaille argumentoida, että tämän opinnäytteen lähtöasetelma on ”fantasia, joka koskee itseä yhtenäisenä persoonana”. Lacan kirjoittaa, että symbolisiin järjestelmiin avautumisen hetkeen liittyvät ratkaisemattomat tunteet jättävät subjektin *jakautuneeksi* ja saattelevat tätä läpi elämän. Tuo jakautuminen ja ratkaisemattomien tunteiden saatteleminen kuvaa erinomaisesti edellisessä luvussa kuvaamani yhteysvirheen tilaa. (Hall 1999, 39.)

Olen nimennyt työn alussa praktiikakseni *minän sijoittamisen* lisäksi myös *peittämisen*. Peittäminen, peittämisen katsominen ja erilaisten peittojen tunnistaminen on muotoutunut minulle jo lapsena luontaiseksi, koska omaksunut peittymisen taitoja selvitäkseni isän ja äidin vastakkaisten moraalikäsitteiden kanssa; selvitäkseni koulussa ihan tavallisena ei-uskovaisena lapsena; selvitäkseni uskovien piirissä epäuskoisen lapsena; selvitäkseni isän arvaamattoman auktoriteetin kanssa. Peittäminen on ollut selviytymisstrategia yrityksissä kuulua joukkoon. Peittäminen on uskonkäsitteiden ja niiden väliin jäämisen lisäksi voimakkaassa suhteessa myös siihen paikalliskulttuuriin, jossa kasvoin. Kuvaamani lapsuuden tapahtumat sijoittuvat Pohjois-Pirkanmaalle. Pohjoispirkanmaalainen ilmaisu keskittyy peittämiseen. Sikäläistä tunneilmaisua leimaa tunteiden piilottamiseen ja yhteisen tilanteen helpottamiseen liittyvät fraasit ja rituaalit, kuten puhe ruoka-ajoista, ulkona liikkumisesta tai kodin esineistä, himmelistä vaikkapa tai tantusta tai poppanasta. Puhuttu liikkuu ainoastaan konkreettisesti käsillä olevissa asioissa jopa niin silmiinpistävästi, että se tuntuu pinnalla pyristelemiseltä, siltä, että

pintatason asioista luodaan toistuvaa sirkutusta, jotta ei humahdeta syvyyksiin. Alueella kasvanut näkee tilanteen ja ihmisten alle ja tunnistaa, millaista tunnetason liikettä huoneessa tapahtuu. Tunnetason liikehdintöjä tulkitaan ja vastaanotetaan sanattomasti ja tuttuun puhekaavaan tukeutuminen onkin toisen tunteiden tunnustamisen ja kunnioittamisen osoitus. Vaikeaa tunnetta läpikäyväälle luodaan sirkutuksella tila, jossa hän voi käydä tuntemustaan läpi rauhassa ja yksin. Sirkutuksella tuotetaan yhteistä turvallista tilaa kokijan ympärille. Se, että ilmaisemisen muotona peittäminen ja peittämisen esille nostaminen on minulle kiinnostavaa, voi hyvin juontaa juurensa myös pohjoispirkanmaalaiseen ilmaisukulttuuriin.

Peittämisen praktiikan kohdalla yhteyteen pyrkimistä on se, että pyrin luomaan tunneilmaisua, joka on minulle kotoisaa ja johon kuulun. Ohjauksen koulutuksen alussa draaman ohjaaminen oli minulle ajatuksena vielä lähes mahdoton, sillä ohje oli, että kohtausten tulisi perustua henkilöiden tahtojen näkyväksi tekemiseen, tahtojen väliseen konfliktiin ja siitä seuraaviin reaktioihin. Kaikki tämä vaikutti minun silmiini espanjalaisen päivätelevisio saippuaopperalta. Draama tuntui teatraaliselta, esittävältä ja etäiseltä – siltä että tehdään numero, että keksitään. Minun maailmassani tahtoa ei näytetä eikä konflikti ole avoin. Löysin oman suhteeni draamaan siten, että oman taiteeni ”likaa” on tunteiden avoin ilmaiseminen. Peittämisen praktiikka asettuu puhdistamaan tätä likaa. Yhteys syntyy, kohtaus on tarpeeksi puhdas.

Douglas kirjoittaa teoksessaan *Puhtaus ja vaara* yllättäen myös taiteesta. Hänen mukaansa puhtaus ei sellaisenaan ole taiteen alue. Keskeistä on, että puhtaan ja epäpuhtaan järjestelmä luo *anomaliaita* ja anomalia tarkoittaa ”elementtiä, joka ei sovi joukkoon tai sarjaan” (Douglas 2000, 88). Douglas kirjoittaa anomalioiden vaaran ja voiman nautinnollisuudesta ja siitä, miten anomalian ja moniselitteisyyden kohtaamiseen saattaa sisältyä shokin lisäksi myös *nautintoa*. Tämä anomalian nautinto on Douglasin mukaan taiteen alue. Hän kirjoittaa, että ”(e)steettinen nautinto syntyy jäsentymättömien muotojen havaitsemisesta” (ibid. 88). Douglas siis sijoittaa nautinnollisen vaaran, anomalian, estetiikan ja taiteen alueeksi. Taide on kehys yhteisöä järkyttävien kokemusten käsittelemiselle. (ibid. 88 – 90)

Douglasin ehdotusta vasten on kiinnostavaa pohtia, mikä on omien teosteni nautinnollinen anomalia – se shokeeraava ja häiritsevä, joka vaarallisuutensa kautta aiheuttaa nautintoa. Voisiko tuo anomalia olla kontakti? Peittämisen praktiikka tekee näkyväksi sellaista olemista, jossa kontakti toiseen on niin vaarallinen, että sitä ei kyetä avaamaan kuin vain ujosti, pienestä raosta, kotoisten turvarutiinien ja puheenparsien suojasta. Kontakti on yhteyttä toiseen. Näin ollen yhteys on asia, jota estetiikkani yhtä aikaa tavoittelee ja pakenee. Uskon, että omissa töissäni Douglasin anomalia – vaaran ja nautinnon alue – on *kontakti, yhteys*.

Kun yhteyden katkeamisen asettaa linssiksi, oma taiteilijan praktiikka selittyy automaattisesti sen läpi. Jo kysymyksen asettaminen luo todellisuutta. Kuitenkin praktiikoista kolmas, *vetäytyminen*, pakenee tätä logiikkaa. Vetäytyminen tapahtuu tilassa, joka on paksu, upottava ja epäpsykologinen. Vetäytyminen pakenee sanallista analysoimista. Samalla se vaikuttaisi olevan suorimmassa kytkennässä juuri yhteyden kokemisen alueelle. Vetäytyminen on maailman hälystä irtautumista ja muuta todellisuutta rauhallisempi uppelus. Repeämä raukeaa siellä. Kokemus yhteydestä syntyy paradoksaalisesti silloin, kun sen tavoittelemisen lakkaa. Silloin välisyyden tilan jännitteisyys laukeaa, magneetit eivät vedä toisiaan puoleensa, mutta magneettikenttä lakkaa olemasta ja esineet putoavat.

Vedän yhteen. Olen tässä luvussa ehdottanut, että lapsuuden uskonnollisen yhteyden katkeamisen kokemukset vaikuttavat siihen, miksi ohjaan ja miten. Olen ehdottanut, että haen yhteyttä ja yhteisyyttä kertomalla tarinaa eli luomalla sellaisia fiktiivisiä todellisuuksia, jotka kaikki paikalla olijat ymmärtävät suhteellisen samalla tavalla ja joihin kenen tahansa on helppo lähteä mukaan kerronnan tuttuuden vuoksi. Olen ehdottanut, että prosesseissani toistuvat praktiikat *minän sijoittaminen*, *peittäminen* ja *vetäytyminen* ovat tapoja luoda eheyttä minäkokemukseen, yhteyttä itsen ja taiteen kokijoiden välille ja tehdä esityksen materiaalista itselle tunnistettavaa. Olen ehdottanut, että yhteys on yhtä aikaa teosteni puhtaus ja lika – tavoite ja vaara.

## 4. VALKOISTEN ALUEIDEN KARTOITUS

Tässä luvussa tarkastelen kriittisesti ohjaamiseni praktiikoita. Ensin tarkastelen kriittisesti tarinan käsitettä ja Teatterikorkeakoulun aikana ohjaamiani tarinoita. Toisessa alaluvussa kartoitan, millaisille valkoista dominanssia vahvistaville tarinoille olen altistunut ja lopuksi tarkastelen taiteellista makuani ja taiteeni praktiikoita valkoisuuden näkökulmasta.

### 4.1 Yhteistä todellisuutta luova tarina

Ohjaan fiktiivisiä tarinoita. Taipumus ei ole ongelmaton. Tarina, kuten kaikki kerronta, tuottaa *representaatioita*. Representaatioiden tuottaminen on todellisuuden tuottamista, sillä representaatiot luovat tapamme nähdä ja kokea meitä ympäröivä materiaallinen todellisuus. Esimerkiksi **Leena-Maija Rossi** (2015) määrittää representaation seuraavasti:

Representaatioita voidaan ajatella ilmiönä, joka mahdollistaa todellisuuden ymmärtämisen ja jakamisen, kommunikaation ja tulkinnan – käsitteiden merkityksen tuottamisen. - - (o)n kysyttävä, millaisin merkein ne tuottavat todellisuutta ympärillemme – ja millaista todellisuutta. (Rossi 2015, 80.)

Tarina toisintaa representaatioita ja on valtarakenteita neutralisoiva kerrontamuoto. Useat vallan teoreetikot kuten **Michel Foucault** ovat argumentoineet, että valtaapitävien ihmisryhmien intressien normalisoituminen syntyy heitä hyödyttävien tarinoiden toistamisesta. Aluksi on idea, näkemys, tarina, jonka toistaminen sitten neutralisoi osaksi todellisuutta ja piilottaa alkuperäiseen näkemykseen hierarkkisen järjestyksen. Rossi kirjoittaa:

(R)epresentaation politiikka on kamppailua merkkien järjestyksistä eli siitä, mitä voidaan tehdä näkyväksi ja mistä voidaan puhua ja miten. Ei ole olemassa vallan ulkopuolisia esityksiä tai edustuksia, vaan representaatiot ovat valtasuhteiden muotoilemia ja usein niiden kuvia tai sanallistumia. - - niiden rakentavaa voimaa voidaan käyttää asioiden luonnollistamiseen ja mytologisoimiseen, itsestään selviksi totuuksiksi tekemiseen, ”historian muuttamiseen luonnoksi”. (Rossi 2015, 74, 83.)

Vuoden 1966 antropologian piirissä, Mary Douglasin argumentaatiossa, sama asia on muotoiltu seuraavasti:

Puhtauden ja epäpuhtauden rituaalit luovat kokemuksiin yhtenäisyyttä. - - symbolimalleja, joita muotoillaan ja nostetaan yleisesti esiin. Näiden mallien sisällä erilliset elementit asettuvat keskinäisiin suhteisiinsa ja erilliset kokemukset saavat tarkoituksen. (Douglas 2000, 48.)

Douglas puhuu symbolimalleista, jotka luovat rituaalin kokemiseen yhtenäisyyttä ja Rossi puhuu representaatioiden toistamisesta, joka vakiinnuttaa tarinoita osaksi todellisuutta ja yhteiskunnan rakenteita. Yhtenäisyys ja vakiintuneisuus tarkoittavat molemmat luonnollistumista ja normaaliuden tuottamista. Normaalialänsimaista subjektia tuottavat monet tarinat, joista keskeisimpiä ovat etninen valkoisuus, heteronormatiivisen perhe-elämän eläminen tai tavoitteleminen, monogamisuus, taloudellinen riippumattomuus, kristitty arvomaailma, terveys, cis-sukupuolisuus (tai mieheys) ja niin edelleen. Ohjaajana pyrkimykseni on, että valitsemani tarinat ja näkökulmat horjuttavat tätä normaalin ihmisen myyttiä.

Ohjauksen koulutusohjelman ensimmäinen esitykseni *Vauva* (2016) pohjautui Onerva Hannulan näytelmään ja se asettui vastatarinaksi ihannekehon ja reippauden narratiiville. Asetin katseen kohteeksi yhteiskuntamme suorituskeskeisyyden tyköksi kasvatetun päähenkilön näkökulmasta. Esityksistä toinen, *Glitch itch* (2017), asettui vastatarinaksi heteronormatiivisen ydinperheonnen narratiiveille. Asetin katseen kohteeksi

ydinperhemuiston sen kokonaiskuvaa muistelevan lapsen näkökulmasta. Kandidaatin opinnäytteeni *Jessikan pentu* (2018) pohjautui Leea Klemolan näytelmään (2012) ja asettui vastatarinaksi monogamisen halun narratiiville sekä ihmisen ja eläimen välisen eronteon narratiiville. Asetin katseen kohteeksi halujensa kanssa painivan naisen, joka paljastui lopulta hännälliseksi. Esitys *Tšernobylin rukous* (2018) asettui vastatarinaksi ”saastuneen toisen” narratiiville. Asetin katseen kohteeksi onnettomuuden kokeneiden haastattelemisen tilanteen. Esitys *Café Chequevara* (2019) asettui vastatarinaksi valkoisen aktivistin narratiiville. Asetin katseen kohteeksi kapitalismia kritisovan nuoren, joka sokaistui vastarintaliikkeensä menestymisestä.

Tarinoissa on kuitenkin ollut sokeita pisteitä, valkoisia alueita. *Vauvan* huumori naisten ja yllätysvauvan suhteesta vahvisti myyttiä äitiydestä. Tytöstä aikuiseksi kasvamisen keskeiseksi symboliksi ja verrokkipisteeksi asettui suhde äitiyteen. *Glitch itch* kuvasi heteronormatiivisen ydinperheen tyylielästä ja estetisoidusta, mikä teki kuvauksesta nostalgisoivan, ydinperheen perään haikailevan. Tämä enemmänkin vahvisti ydinperheen representaatiota kuin vakiinnutti uutta. *Jessikan pennussa* naisena esitetty henkilö alkoi sekoilemaan halujensa ja tarpeidensa kanssa siinä missä aviomies pysyi hillittynä ja selkeänä. *Tšernobylin rukous* omi toisten tarinoita. *Café Chequevara* nauroi heille, jotka koittivat pärjätä kapitalistisen yhteiskunnan mahdottomassa logiikassa.

Esityksessä *Café Chequevara* yksi naurun kohde oli henkilö, joka halusi identifioitua kreikkalaiseksi vaikka oli kantasuomalainen äidinkielen opettaja Keravalta. Hahmon nimi oli *Kreikkalainen* ja hänelle oli tärkeää tilanteessa kuin tilanteessa vaikuttaa vahvalta, tietävältä ja onnistuneelta. Hänelle oli vaikea myöntää omia virheitään ja hän oli valmis menemään valheissaan pitkälle tämän kulissin ylläpitämiseksi. Jälkikäteen ajateltuna, tein Kreikkalaisen näyttämöllistämässä mielestäni virheen. Paljastus, että Kreikkalainen onkin keravalainen, joka asettaa eksotisoivan katseen Kreikkaan, tuli esiin vasta esityksen lopussa. Tämä tapahtui liian myöhään, sillä näin ollen keravalaisen äidinkielenopettajan rasismi ei ollut se, mille naurettiin vaan naurun kohde oli hassu kreikkalainen. Näin ollen hahmon näyttämöllistäminen ei purkanut rasismia vaan tuotti sitä. Asian korjaaminen olisi tarvinnut vain pienen näyttämöllisen hetken lisäämistä: hetkeä, jossa keravalainen äidinkielen opettaja pohtii, miten hän toteuttaisi olettamaansa

kreikkalaisuutta, opiskelee sitä tai harjoittelee, pukeutuu lomakapsäkistä löytämiinsä sandaaleihin ja helmikaulanauhaan, harjoittelee paikannimiä kartalta. Hetkeä, jossa Kreikkalainen rakentuu ja näyttää meille haavansa sekä sen, että kreikkalaisuutta eksotisoiva käyttäytyminen on selviytymiskeino tuon haavan peittämisessä.

Idea koko tähän kirjalliseen opinnäytetyöhön – omien tarinoideni ja praktiikoideni valkoisuuden tarkastelemiseen – lähti liikkeelle tästä *Café Chequevara* -prosessiin liittyneestä ongelmallisesta representaatioklusterista. Havaitsin, että olin ohjauksen opintojen aikana vaipunut hybridiseen, jossa hyvän esityksen määritelmät olivat siirtyneet esimerkiksi esityksen tapahtumallisuuden, ympäröivyyden, imun, jännitteen, monikerroksisuuden, yllättävän leikkaamisen parametrit olivat ohittaneet kysymyksen siitä, millaista todellisuutta esitys tuottaa. Olin alkanut yhdistämään representaation etiikan problematisoimisen päässäni 20 – 25-vuotiaaseen itseeni, joka opiskeli kulttuurintutkimusta, sosiologiaa ja sukupuolen tutkimusta ja keskittyi toisten tekemien esitysten kritisoimiseen mutta ei tehnyt esityksiä itse. Olin tuudittautunut ajattelemaan, että osaan kriittisen lukemisen jo ja että lukutapani ovat automaattisesti ”hereillä”. Näin varmasti osin onkin. Kuitenkin omien kohtausten kriittiselle lukemiselle tulisi varata aikaa.

Rasistiset repserentaatiot ja rodullistettu Toinen ovat teemoja, joita Teatterikorkeakoulun aikana on loppujen lopuksi käsitelty näyttämöllä hyvin vähän. Teoreettinen keskustelu on vilkasta, mutta yhä opiskelija-aines on pääosin valkoista ja käytännön keskustelut henkilöityisivät niihin muutamiin ei-valkoisiin, jotka tämä keskustelu toiseuttaisi. Kaikissa edellä mainitsemisissä esityksissä on otettu annettuna niissä esiintyvien näyttelijäopiskelijoiden valkoisuus samoin kuin cis-sukupuolisuus sekä se, että nuori, terve keho asettuu ”neutraaliksi kehoksi”, joka näyttölee kaikkia iäkiä ja kokemuksia. **Koko Hubara** kirjoittaa teoksessaan *Ruskeat tytöt* suomalaisen yhteiskunnan valkosokeudesta:

(K)uten lähes kaikkialla muuallakin maailmassa, valkoisuus on meillä normi eli itsestäänselvyys, näkymätön – valkoisille ihmisille, ei kaikille ihmisille näkymätön – rakenne, josta kaikki muut etsinyydet ja ihonvärit

ovat poikkeuksia. Valkoisuus kuvittelee, että se ei itsessään ole etnisyys tai ihonväri. (Hubara 2017, 201.)

Stuart Hall on tehnyt historiakatsauksen rodullistetun Toisen representoimisen historiasta. Hän on koonnut esimerkkejä representaatioiden repertoaareista ja käytännöistä, joita länsimaisessa kulttuurissa on käytetty rodullisten erojen merkitsemiseen. Näitä ovat muuan muassa valkoisten ja ei-valkoisten erojen korostaminen, ei-valkoisten toimijoiden yksinkertaistaminen eli se, että he edustavat vain yhtä piirrettä, ei-valkoisten ruumiiden ”taivaallisuus” eli jäntevyys, eroottisuus, eläimyys ja eroottisuus sekä vähävaltaisuus eli se, että ei-valkoisella on tilanteissa vähemmän toimivaltaa. (Hall 1999, 160 – 209) Hubara kirjoittaa samasta ilmiöstä suomalaisen nyky-yhteiskunnan kontekstissa:

Näen itseni näköisiä ihmisiä suomalaisessa mediassa yleensä vain silloin, kun aiheena ovat turvapaikanhakijat, islamisaatio, terrorismi, tyttöjen ympärileikkaukset, raiskauksen ja muut suututtavat tragediat. - - Saatan nähdä mustia ja itäaasialaisia naiskehoja herkkumainoksissa ruoallistettuina eläimellistettyinä, yliseksuaalistettuina, yliatleettisina olentoina. Miksi ruskeat ja mustat naiset eivät koskaan mainosta kalanmaksäöljyä tai deittipalvelua tai Lumenen meikkejä? (Hubara 2017, 190.)

*Minän* näkökulmasta ohjatun draamallisen tilanteen haaste on, että todellisuus kuvataan maailma sellaisena, kuin se minulle näyttäytyy. Kuten aiemmin Katariina Nummista ja Gustav Freytagia lainaten määrittelin, draama käynnistyy, kun asiat joutuvat pois tolaltaan, epätasapainotilaan ja seurataan jännityksellä, miten tapahtuvat lopulta johtavat ”normaaliuden” eli tasapainotilan palautumiseen (Numminen, Kilpi et al. 2018, 206). Sisältö on tällöin helposti Leena-Maija Rossin ajattelua lainatakseni ”performatiivista toistuvaa toteamusta” (Rossi 2015, 74): maailma todetaan sellaiseksi, kun minä sen havaitsen, ja samalla *tuotetaan oman havainnon mukaista maailmaa*. Mary Douglasia viittaa samaan ilmiöön kirjoittaessaan, että anomalioiden välttelemisellä ja anomaliaista vaikenemisella yhteisön jäsenet vahvistavat niitä määritelmiä, joihin poikkeukset eivät sovi (Douglas 2000, 91).

## 4.2 Lapsuuden valkoiset tarinat

Tavoittelen taiteellani yhteyttä ja ensikäsitteiden yhteydestä pohjautuu pietistiseen luterilaisuuteen, jota on toteutettu pohjoispirkanmaalaisessa kontekstissa vuosina 1987 – 1997. Olisi naivia olettaa, että kasvuympäristöni ja siellä toistuneet tarinat eivät vaikuttaisi minuun ja etteivätkö ne toistuisi kauttani. Voidaan jopa väittää, psykoanalyttiseen teoriaan tukeutuen, että lapsuudessa toistettujen tarinoiden vaikutus on itsen muotoutumisessa ensisijaista. **Jacques Lacanin** mukaan itse muotoutuu Toisen katseessa ja siinä, että Toinen saattaa muotoutuvan itsen erilaisiin symbolisen representaation järjestelmiin kuten kieleen ja kulttuuriin (Hall 1999, 39).

Kartoitan seuraavaksi siksi tarinoita, joiden toistamiselle olen altistunut ja joiden oletan vaikuttaneen minuun. Käytän apuna *valkoisuuden* käsitettä. Valkoisuus on kulttuurintutkimuksellinen käsite, joka viittaa valkoisten ihmisten sosiaaliseen dominanssiin. Esimerkiksi **Ruth Frankenberg** (1993) on määrittänyt valkoisuuden seuraavasti:

Whiteness is a location of structural advantage, of race privilege. Second, it is a ‘standpoint,’ a place from which we White people look at ourselves, at others, and at society. Third, ‘Whiteness’ refers to a set of cultural practices that are usually unmarked and unnamed. (Frankenberg 1993, 1.)

Valkoisuus on rakenteellista etuoikeutta ja etuoikeutettujen näkökulmaa kuvaava käsite, ei ainoastaan synonyymi valkoiselle etnisyydelle. Myös **Niko Hallikainen** kirjoittaa, että ”musta ja valkoinen ovat perusolemuksiltaan yhden ja saman pinnan pigmenttieroja, kun taas valkoisuus ja mustuus ovat kulttuurisia käsitteitä” (Hallikainen 2016, 34). Robin Di Angelo määrittää artikkelissaan valkoisuuden sosiaalisen dominanssin prosessiksi:

(Whiteness is) a set of locations that are historically, socially, politically and culturally produced, and which are intrinsically linked to dynamic relations of domination. Whiteness is thus conceptualized as a constellation of processes and practices rather than as a discrete entity (i.e. skin color alone). Whiteness is dynamic, relational, and operating at all times and on myriad levels. (DiAngelo 2011, 56.)

Robin Di Angelon mukaan valkoisuus on historiallinen, sosiaalinen, poliittinen ja kulttuurinen prosessi, joka tuottaa dominanssiin pyrkiviä asemia. Stuart Hall käyttää ilmiöstä *lännen* käsitettä. Hän kirjoittaa Euroopassa jaettujen tarinoiden tapaa jakaa rotuja, identiteettejä ja käytänteitä jaolla ”West and the Rest”, joka on hiukan kehnosti suomennettu ”Me ja Muut” (Hall 1999, 77). Hallin mukaan poliittisen diskurssin historia on täynnä esimerkkejä siitä, miten lännen representaatiota, lännen koheesiota ja keskinäistä samuutta tuotetaan kielen ja representaation käytänteissä samalla, kun muu maailma asetetaan näissä kuvastoissa lännestä merkittävästi eroavaksi. (ibid. 98)

Lapsuuteni kulttuuriin sisältyy useita narratiiveja, jotka neutralisoivat länteen ja valkoisuuteen yhdistettyjen piirteiden dominanssia. Ilmeisin on lestadiolaisen uskon eksklusiivisuus eli narratiivi luvatususta kansasta. Kadotuksen pelko sitouttaa jäseniä yhteisöön ja sen sisältämään valtahierarkiaan. Tämä on edullista heille, jotka määrittävät yhteisön säännöt. Mary Douglas sanoittaa ilmiön selkeästi lainatessaan **Emile Durkheimin** ajattelua:

Uskonnolliset uskomukset ilmaisevat yhteisön itseymmärrystä, ja sosiaalisen rakenteen ylläpitämiseksi siihen sisällytetään myös rankaisuvoimia. (Douglas 2000, 166.)

Uskomusten rankaisuvoimaisuus siirtää yhteisön normit yksilöiden sisäisiksi tuntemuksiksi herättämällä esimerkiksi pelkoa, häpeää tai syyllisyyttä.

Itselleni räikein esimerkki lestadiolaisuuden valkoisista narratiiveista on homogeenisen Suomen narratiivi. Kristinuskon on suomalaisuuden narratiivin peruspilari ja lestadiolaisten puheenparressa toistuu uskovaisuuden yhdistäminen *tolkullisuuteen*, *maltillisuuteen* ja *tavallisuuteen*. *Tolkku* tarkoittaa tässä diskurssissa konservatiivisen kristityn arvoperustan toisintamista. Lestadiolaisuus esimerkiksi piilottaa oman historiansa eli sen, että se on ollut täsmäse luonnonuskon kitkemisessä. Lestadiolaisuuden alullepanija **Lars Levi Laestadius** (1800–1861) oli äitinsä puolelta saamelainen ja kasvoi kolmen saamelaiskulttuurin rajalla. Hän tunsi syvällisesti saamelaisten uskomusmaailmaa ja käytti sen kielikuvia saarnoissaan, minkä vuoksi liikkeen oli mahdollista levitä saamelaisten keskuudessa muita kristinuskvoja helpommin. Lestadiolaisuus on ollut henkisen kolonisaation väline Saamenmaan pakkosuomalaistamisessa. (Valkonen 2014 luettu 14.12.2019)

Narratiivi kristitystä Suomesta on oiva esimerkki valkoisuuden neutraloimisesta. Kristinuskon on länsimaisen valkoisuuden peruspilari:

Ennen kaikkea mustuuden ja valkoisuuden käsitteet ääntävät lännen historiaa, joka on tuottanut niistä niin perustavanlaatuisen eriarvoiset, että myös niiden tulkinta lähtökohtaisesti samankaltaisina olisi poliittisesti välinpitämätöntä. Eli mustien ja valkoisten samanarvoisuudesta huolimatta, mustuus on huomioitava merkityksiltään eriarvoistettuna. Sen sijaan valkoisuutta on mahdollista ja jopa helpointa katsoa merkityksiltään puhtaasti tyhjänä ja vailla tulkintaa. (Hallikainen 2016, 34.)

Saamelaisuus ja luonnonuskon asettuvat antamassani esimerkissä *mustuudeksi*, kristinuskon valkoisuudeksi. Yhtenäisen kansan myytti on tahdottu valkopestä ja lestadiolaisuus on ollut kolonisaation aseena kelpo, sillä se on ollut tarpeeksi valkoinen, vähemmän musta kuin alkuperäiskansakulttuuri.

Kolmas esimerkki lapsuuteni vahingollisista narratiiveista kytkeytyy porvarilliseen valkoisuuteen. Valkoisuus ei tällöin viittaa niinkään rodulliseen valkoisuuteen vaan

länsimaisen ihmisen yläluokkaisuuden ideaaliin ja taloudellisen hierarkian dominanssiin. Porvaristoon kuuluminen on osa lestadiolaista uskovaisuuden narratiivia. Porvaripuolueiden äänestäminen ja avoin kannattaminen on merkittävä ryhmäidentiteettiä voimistava tekijä. Vasemmistopolitiikka yhdistetään Jumalan kieltämiseen ja paheelliseen elämään. Tarinaa valkoisen politiikan erinomaisuudesta on toistettu niin usein, että se jo peittää alleen, miten suora talouspolitiikan väline uskonto on:

(Representaatioiden politiikan) symbolisissa prosesseissa jotkut luokan, sukupuolen ja ihonvärin yhdistelmät näyttäytyvät hyvinä ja arvokkaina, toiset huonoina ja arvottomina. (Rossi 2015, 85.)

Kiinnostavaa on, että perheeni on identifioitunut valkoiseksi, vaikka molemmat vanhempani (kuten heidän molemmat vanhempansa) ovat täysin kouluttamattomia. Isäni ei ole läpäissyt edes kansakoulua, sillä hän jäi liian monesti luokalleen. Äitini on käynyt kansakoulun jälkeen toisen asteen kauppaooppilaitoksen. Perheeni on kuitenkin ollut varakas isäni yritystoiminnasta johtuen. **Pierre Bourdieuta** lainaten voitaisiin muotoilla, että kyseessä on ryhmä, jolta *taloudellisen pääoman* rinnalta puuttuu lähes kokonaan toinen keskeinen pääoma, *kulttuurinen pääoma*. Bourdieu erottaa neljä pääoman tyyppiä: taloudellisen, kulttuurisen, sosiaalisen ja symbolisen, joista *taloudellinen pääoma* viittaa tuloihin ja omistuksiin ja *kulttuurisen pääoman* viittaa tavallisimmin koulutukseen. (Bourdieu 1986, 199; 483.) Äänestämällä porvaripuolueita kouluttamaton porvaristo toimii itseään vastaan, sillä se asettuu tukemaan luokkaa, johon se todellisuudessa ei kuulu mutta johon se toivoisi kuuluvansa. Toivetta kuulua ylempään sosiaaliluokkaan on käsitelty sosiaalitieteissä paljon. Bourdieun lisäksi aiheesta on kirjoittanut esimerkiksi alkuperäiskansafeministi **Rauna Kuokkanen**, joka kritisoi vahvan saamelaisnaisen myyttiä Nuori Voima -lehden artikkelissa *Kohti toisenlaista todellisuutta* (2019). Kuokkanen huomauttaa, että näkemys vahvasta saamelaisnaisesta heijastelee pikemmin saamelaisyhteiskunnan *toivottua ideaalia* kuin saamelaisnaisten arkipäivän todellisuutta (Kuokkanen 2019, 26.) *Toivottu ideaali* on havainnollistava sanapari. Porvarillisuus on lestadiolaisuuden toivottu ideaali. Lestadiolaisuus tuottaa uskontoa ja

porvaristopolitiikkaa yhdistävän narratiivin ja piilottaa poliittiset intressit uskonnon nimeen.

Olen kouluttamattomasta kodista. Varakkaan ja valkoiseksi identifioituvan perheen korkeasti koulutettuna lapsena en ole koskaan ennen tätä opinnäytettä tullut ajatelleeksi koko asiaa. Olen kouluttamattomasta kodista. Koulutus muuttaa sosiaaliluokkaa. Esimerkiksi **Nina Kahma** kirjoittaa väitöskirjassaan *Yhteiskuntaluokka ja maku* (2011), että

(L)uokka voidaan ymmärtää henkilösuhteisiin liittyvänä selityksenä taloudellisille olosuhteille, jolloin luokan määräytymisen ehdot syntyvät niiden suhteiden kautta, jotka asettavat ehdot tulonmuodostukselle. (Kahma 2011, 21.)

Koulutus asettaa ehdot tulonmuodostukselle eli se on yksi luokan määrittäjä. Oma tynnyrissä kasvamiseni tulee ottaa käsittelyyn, sillä kuten esimerkiksi Bourdieu on argumentoinut (1984, 339), alempaan sosiaaliluokkaan identifioituvalle on tyypillistä omaksua häntä ylempien narratiivit *kuuluakseen joukkoon*. Tämän purkamisen yksi aste on kertoa, että en kuulu joukkoon.

Olenko kouluttamattoman perheen tyttö luokkaretkellä korkeakulttuurin maailmassa? *Luokkaretkestä* on kirjoitettu 2000-luvun alussa paljon. Esimerkiksi **Katriina Järvisen** ja **Laura Kolben** kirjassa *Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa* käytetään käsitettä luokkaretki (klassresa), kun tarkoitetaan työväenluokasta peräisin olevan henkilön sosiaalista nousua keskiluokkaan. (Järvinen & Kolbe 2014, 8) ja kokoelmateoksessa *Me muut: Kirjoituksia yhteiskuntaluokista* jatketaan samasta teemasta, luokkaretkestä, josta Kolbe ja Järvinen aloittivat. (Hiidenheimo et al. 2009) Fiktio puolella esimerkiksi **Tara Westoverin** romaani *Opintiellä* (2019) on autofiktiivinen kertomus lapsesta, joka kasvaa mormoniyhteisössä eikä käy peruskoulua. Kun lapsi lopulta ihmeellisen sinnikkyuden seurauksena päätyy yliopistoon, hän koettaa pärjätä sosiaalisessa elämässä ilman, että

omaa lainkaan tietoa ihmiskunnan suurista kertomuksista. Miten kasuaalisti hän tuleekaan ruokajonossa kysyneeksi, *niin mikä holokausti*.

Luokkaretken tehneen lapsen alemmuudentunto saattaa vaikuttaa ohjaamiseni esimerkiksi siten, että pyrin viestimään esityksilläni, että osaan ohjata ”hyvin” ja ”oikein”. Tarinankerronnan luoma yhteyden kokeminen saattaa siis olla myös yhteyden havittelemista muihin teatterin tekijöihin. Havainto omasta luokkarekkestä on kiinnostava tässä opinnäytteessä, jonka tavoite on kartoittaa, millaisia valkoisuuteen kytkeytyviä vaikuttimia ohjaamiseni taustalla on. On myös kiinnostavaa, että teen havainnoin kirjoittaessani *kolmatta* ylempään korkeakoulututkintoon pätevöittävää opinnäytettä.

Kykymme nähdä meille toistettujen tarinoiden ulkopuolelle on rajallinen. Robin Di Angelo havainnollistaa asiaa rodullistamisen kontekstissa:

We (white) move easily through our society without a sense of ourselves as racialized subjects - - We see race as operating when people of color are present, but all-white spaces as “pure” spaces – untainted by race *vis á vis* the absence of the carriers of race (and thereby the racial polluters) – people of color. (Di Angelo 2011, 62.)

Rodullisen valkoisuuden lisäksi Di Angelon huomiota voidaan soveltaa kulttuuriseen valkoisuuteen. Länsimaista ihmiskuvaa ja yläluokkaista dominanssia ylläpitävä tai siihen pyrkivä kulttuuri on tarinoitu minuun ja kieleni ja ajatteluni on muodostunut noiden tarinoiden kautta. Näitä tarinoita ovat olleet muun muassa kristityn Suomen myytti, homogeenisen Suomen myytti, myytti porvaripolitiikan kristittydestä ja itsen hillitsemisen arvokkuudesta.

### 4.3 Ohjaamiseni valkoiset praktiikat

Olen yllä tarkastellut tarinaan liittyviä haasteita sekä ottanut esimerkkejä oman kulttuurisen taustani hankalista tarinoista. Tässä alaluvussa kartoitan taiteen tekemiseni mieltymyksiä ja praktiikoita ja lainaan yhä valkoisuuden käsitettä.

Valkoisuuden käsitteen lainaaminen estetiikan ja taiteen sisäiseen keskusteluun ei ole ongelmatonta. Valkoisuuden käsite on esimerkiksi Robin Di Angelon ja useiden muiden postkolonialistista teoretisointia harjoittavien tutkijoiden teksteissä ollut käsite yhteiskunnan rakenteellisen epätasa-arvon konkreettiseen purkamiseen, uusien käytänteiden ja uuden maailman luomiseen. On lähes symbolista, että valkoisena taiteilijana otan käsitteen haltuun ja käytän sitä abstraktissa asiayhteydessä, kuvaamaan taiteeni sijoittumista estetiikan kenttään. Olen ongelmasta kiusallisen tietoinen ja silti lainaan käsitettä, sillä praktiikoideni valkoisuuden purkaminen tuntuu välttämättömältä. (Osoittaakseni kunnioitusta käsitteen historiaa kohtaan, kirjoitan työhöni luvun viisi, *Uusia yhteyksiä*, jossa aloitteita siitä, miten taiteeni voi konkreettisemmin purkaa sortavia valtarakenteita.)

Käytän valkoisuuden rinnalla käsitettä *maku*. Tarkoitan maulla yksittäistä prosessia laajempaa taiteellista mieltymystä. Maku on tarinan lisäksi yhteydessä siihen, millaista estetiikkaa tavoittelen ja miten työskentelen. Pierre Bourdieu määrittelee käsitteen siten, että maku on luokittelujärjestelmä, johon sisältyy hierarkiaa tuottavia arvolatauksia. Maun luokittelun avulla erottelemme ihmisten tavat kuten taiteen ja viihteen enemmän ja vähemmän arvokkaihin lajeihin. Arvokasta on yläluokkainen maku, joka hallitsee hienostuneen erottelun ja ymmärtää esteettisen kokemuksen itseisarvon. Vähemmän arvokasta on rahvas maku, joka keskittyy konkretiaan ja välttämättömyysiin. Näiden väliin jää keskiluokan maku, joka tavoittelee yläluokan käytäntöjä ja haluaa olla kuin yläluokka. (Bourdieu 1984, 260 – 267)

Makuni ja praktiikkani toistavat bourgoise-estetiikkaa. *Peittäminen* on lähes määritelmällinen vastine bourgoise-estetiikalle, jossa halujen ja tarpeiden näyttäminen on moukkamaista ja vakiintuneen järjestyksen ylläpitäminen tärkeää. Rakastan hillittyttä ja maailman jatkuvan hälyn ja ristiriitaisuuksien peittämistä, rauhoittamista. Haluan muuttaa pieneen ateljeehen etäisimpään Brasiliaan, maalata valtavia yksivärisiä

maalauksia ja unohtaa kaiken. Haluan uiskennella **Sofia Coppola** -elokuvien seisahduneisiin kauneuksiin, vaikkapa *The Beguilediin*, ja unohtaa, miten perseestä on elokuva, jossa tyttöökoulun heräilevät nuput himoitsevat yhtä taloon piilotettua miestä. Voiko peittäminen olla ”vain mieltymys”? Osallistunko taiteellisella maullani yläluokkaisen maun performanssiin?

Yläluokkaisen maun yhteys valkoisuuden käsitteeseen avautuu minulle Douglasin *puhtauden* käsitteen kautta. Puhtauden käsite toimii siltana taiteen tyyliuuntiin lukeutuvan *minimalismin* käsitteen sekä sortavia valtarakenteita näkyväksi tekevän *valkoisuuden* käsitteen välillä. Minimalismi ja valkoisuus yhdistyvät minulle siinä, että ne molemmat edellyttävät epäjärjestyttä, likaa tai mustuutta ollakseen olemassa. Minimalistinen, karsiva taide puhdistaa hälyn teoksen ytimen ympäriltä eli se perustuu taidekäsitykselle, jossa teoksessa katsotaan olevan *ydin*, joka tulee puhdistaa esiin. Puhdasta ydintä tulee suojella anomialta ja entropialta. Valkoisuuden käsite on paralleeli, sillä se edellyttää, että mustuudeksi asettuu toinen, vieras, joka nimetään liaksi. Minimalistisen taiteen ja valkoisuuden käsitteen yhteys on järjestyksen suojelemisessa, oman todellisuutensa sisässä tapahtuvassa konservatiivisuudessa ja muutosvastarinnassa. Ne molemmat edellyttävät epäjärjestyttä, likaa tai mustuutta, joka näyttämöltä pyritään häivyttämään.

Siinä missä peittämisen ja karsimisen estetiikan valkoisuus tapahtuu enemmän tai vähemmän taideteoreettisella tasolla, *minän sijoittaminen* on yhteydessä valkoisuuteen hyvinkin suorasti. Ensinnäkin, minän sijoittaminen on individualistinen lähtökohta taiteen tekemiselle. Toisekseen, minun tapauksessani se kerii teosteni koko representaatioiden universumin valkoisen, terveen, nuoren, cis-naisen ympärille. En teosprosesseissani kuvaa useinkaan kuin yhtä kokemusnäkökulmaa. Prosessi valitsemani näkökulman kuvaamiseen on usein hyvin dialoginen ja keskusteleva, mutta silloin keskustelemme siitä, *miten* tehdään. Se, *mitä* tehdään, on usein minun jo ennalta tarkasti rajaamaa.

Minän sijoittamisen praktiikka perustuu emotionaalisen tunnistuspisteen löytämiseen. Kun koen, että näyttämöllä yhdistyvien materiaalien luoma tila tai tilanne on *tarkka*,

vaikutelma on tarkka, se tavallisesti tarkoittaa, että *tunnistan* siellä jotakin, koen tunteita sen äärellä, mitä näen. Olisi naivia väittää, että tunnistamiseen ja emotionaalisiin kokemuksiin ei vaikuttaisi se, millaisena maailma on minulle aikojeni alussa esitelty. Ja onhan kaipuuni juuriin ja heimoon mitä ilmeisin – kirjoitanhan aiheesta juuri kirjallista opinnäytettä. **Ludwig Wittgenstein** on kirjoittanut, että maailmankuvamme eli peritty käsityksemme moraalista, todesta ja epätodesta vaikuttaa myös silloin kun olemme näennäisesti eri mieltä sisäistetyn maailmankuvamme kanssa. (Wittgenstein 1975, kohta 94 ja 95.)

Lisäksi, jo ilman lapsuuden taustan vaikutusta katseeni on värittänyt. Näyttämöni kertoo *minulle* tunnistettavista asioista eli asioista, jotka ovat tunnistettavia kolmekymppiselle, terveelle, keskiluokkaiselle cis-naiselle. Kun näyttämö muuttuu minulle tunnistettavaksi, se muuttuu jolle kulle toiselle tunnistamattomaksi. Robin Di Angelo huomauttaa, että valkoisten on tapana nähdä kokemuksensa yksityisinä ja yksilöllisinä silloinkin, kun ne itse asiassa kertovat normalisoidun valkoisen etuoikeuden kokemuksesta:

At the same time that whites are taught to see their interests and perspectives as universal, they are also taught to value the individual and to see themselves as individuals rather than as part of a racially socialized group. (Di Angelo 2011, 59.)

Olen omien esitysteni *normaali*, mikä on helppoa, sillä myös esitysteni ulkopuolella olen. Normaaliuden tuo näkyväksi esimerkiksi mahdollisuuteni *vetäytymiseen*, jonka olen nimennyt ohjaamiseni kolmanneksi praktiikaksi. Mahdollisuus olla näkymätön avautuu ainoastaan heille, jotka näyttävät samalta, kuin normaaliksi neutralisoitu keho näyttää. Voin kadota päiväkausiksi, lakata olemasta tietoinen verkostoistani, yhteyksistäni, suhteistani. Minun ei tarvitse olla suhteessa reaktiivisiin katseisiin, sillä minua ei ole rodullistettu tai vammautettu. Ympäristöni on järjestetty minun kehoni mukaiseksi niin, että solahdan sinne kuin muottiin. Vetäytyminen on poissaolemisen tila, joka mahdollistuu vain yhteiskunnan normaaliksi katsomille kehoille.

Maun ja luokan yhteyttä on kyseenalaistettu. Nina Kahma kirjoittaa, että tietoyhteiskunta on murtanut luokan ja maun yhtäläisyyksiä. Maku ja kulttuurituotteet virtaavat verkkoyhteisöissä luokattomammin ja vapaammin ja kulttuurisosiologiassa on saanut jalansijaa ajatus *kaikkiruokaisuudesta* (omnivorousness). Hyvä maku merkitsee 2000-luvulla laajaa ja suvaitsevaista makua totunnaisen ja hyvin rajatun korkeakulttuurin sijaan. (Kahma 2011, 28) Voidaanko siis Kahmaan nojaten esittää, että kouluttamaton porvaristo toisintaa sellaista ylevyyden rutiinia, jota ei enää ole olemassa paitsi heissä itsessään. Heidän (meidän) käsitys ylevästä mausta on oletus.

Mikäli hyväksyn ajatuksen, että mieltymykseni peitettyyn ja karsittuun estetiikkaan on bourgoise-tavoitteista hillittyttä, on muodostuva taiteilijakuva kaikkineen hiukan huvittava. Piirtyy kuva henkilöstä, joka jankkaa sellaista ylevän ja yläluokkaisen estetiikkaa, jota ei enää ole olemassa. Hänen kykynsä lukea monimediaista ja tyyleiltä rikasta nykyilmaisua on rajoittunut ja hän päätyy migreenikohtaukseen liiallisesta inputista. Henkilö on musiikkiohjelma Jyrkin studioon vangittu Kylli-täti, joka haluaisi keskittyä rauhassa aamu-usvaiseen akvarelliin.

Praktiikoitani voidaan katsoa myös niiden yhteiskunnallisen muutosvoiman näkökulmasta. Ohjaamiseni myös rakentaa uutta: *minän sijoittaminen* on läpinäkyvyyden praktiikka. Se on oman position auki artikuloimista. Lisäksi se luo mahdollisuuden itsen toisin sijoittamiselle, kuten esimerkiksi *Tšernobylin rukous* -prosessissa lopulta tein. *Peittäminen* voi praktiikkana toimia myös siten, että peittämistä näytetään. Peittämisen näyttämisessä piilee praktiikan yhteiskunnallinen muutosvoima. *Vetäytyminen* on antikapitalistinen teko, sillä se ei pyri olemaan hyötysuhteessa talouteen tai edes taiteeseen.

Di Angelo kirjoittaa, että vaikka vastustamme ajatusta, että ihmiset ovat eriarvoisia, valkoisen ylivallan viestiä ei voi olla sisäistämättä, sillä koko kulttuurimme on järjestynyt sen mukaisesti:

While one may explicitly reject the notion that one is inherently better than another, one cannot avoid internalizing the message of white superiority, as it is ubiquitous in mainstream culture. (Di Angelo 2011, 63.)

Vedän yhteen. Olen tässä luvussa päätellyt, että kannan ja tuotan ongelmallisia tarinoita. Tarinoideni näkökulmat sekä praktiikoideni tuottama estetiikka kantavat hankalia merkityksiä. Peittämisen praktiikan tuottama *minimalistinen estetiikka* on yhteydessä valkoisuuteen siten, että teosten ydin *puhdistetaan* esiin ja sitä suojellaan *anomialta, liialta*. Lisäksi peittämisen praktiikan tuottama tunneilmaisu saattaa olla muutosvastarintaista eli konservatiivista, sillä siinä henkilöt usein salaavat halunsa ja tarpeensa, jotta sosiaalinen järjestys ei järky. Minän sijoittamisen praktiikka kerii teosten koko universumin valkoisen, terveen, nuoren, cis-naisen ympärille.

Olen päätellyt myös, että ohjaamiseeni saattaa vaikuttaa luokkaan liittyvä alemmuudentunto. Se saattaa vaikuttaa esimerkiksi siten, että olen altis vaikutuksille siinä, mitä pidän hyvänä ohjaamisena tai hyvänä teatterina. Yhteenlaskuna voidaan sanoa, että taiteeseeni saattavat vaikuttaa sekä (1) lapsuuden tarinoideni valkoinen dominanssi että (2) luokkaan liittyvä alemmuudentunto. Valkosokeuden ja alemmuudentunnon yhdistelmä on vaarallinen, ”fire meet gasolin, gasolin meet fire” -tyyppinen, ja siitä tulee olla tietoinen.

## 5. UUSIA YHTEYKSIÄ

Se, että haluan elämään merkitystä ja nautintoa kristinuskon pohjustamasta *yhteyden* kokemuksesta, on mielestäni tarkka kuvaus valkoisen länsimaisen subjektin vieraantuneisuudesta. Olen pyrkinyt lapsuuden kokemusteni avulla kuvaamaan, että yhteys tarkoittaa minulle armon ja kuulumisen kokemusta: Käsitykseni yhteydestä on kristinuskolle tyypillisesti ”maallisen” keskelle avautuva armon ja nautinnon tila. Se on valkoinen alue hälyn, häirinnän ja sorron keskellä. Valkoiselle alueelle irtautuminen on minulle mahdollista, sillä en ole sorrettu ja voin halutessani unohtaa sorron. Asettuessani ”maallisen” ulkopuolelle armahdan itseni siitä sortavasta ympäristöstä, jota itse tuotan.

Samalla, on totta, että taiteellinen kokemus tarjoaa minulle sellaisen merkityksellisyyden kokemuksen, jota ei taiteen ja uskonnon lisäksi tarjoa mikään muu toiminta. Poltteeni taiteen tekemiseen syntyy henkilökohtaisten eksistentiaalisten tarpeiden täyttämisestä, yhteyden tavoittelemisesta. Pohdin tässä luvussa siksi, voisinko sanoittaa käsitykseni yhteydestä uudelleen siten, että se veisi minut kohti uutta sen sijaan, että se jumittuu korjaamaan tai toistamaan vanhaa.

Stuart Hall kirjoittaa, että representaatio ei koskaan kykene kiinnittämään merkityksiä lopullisesti. Tämä tarkoittaa, että uusien merkitysten luominen on aina mahdollista. Stereotyyppien pyrkimys on vakiinnuttaa asioihin yhdistettyjä merkityksiä, mutta representaation valta piileekin siinä, että samalla tavalla kuin se kykenee luomaan stereotyyppioita, se kykenee myös nujertamaan niitä eli muuttamaan asioihin yhdistettyjä merkityksiä. (Hall 1999, 210) Leena-Maija Rossi kirjoittaa representaatioiden vastarinnan politiikan mahdollisuuksista ja lainaa Hallia:

Stereotyyppien vastustamiseksi hän (Hall) ehdottaa kolmea taktiikkaa: *käytettyjen merkkien merkityksellistämistä uudelleen* (transcoding), *kielteisten kuvien korvaamista myönteisillä ja representaatioiden käyttämistä niitä itseään vastaan.* (Rossi 2015, 87.)

Pyrin seuraavaksi ymmärtämään Stuart Hallin stereotyyppien vastustamisen taktiikoita tietoisemmin sanoittamalla niiden avulla valintoja, joita olen tehnyt valmisteilla olevan esitykseni *Rouva C*:n ennakkosuunnittelussa. Olen valmistanut esitystä varten käsikirjoituksen, joka pohjautuu **Minna Rytisalon** romaaniin *Rouva C* (2018) ja **Heini Tolan** samannimiseen dramatisointiin (2020). Rytisalon romaanissa seurataan **Minna Canthin** elämää ennen kuin hänestä tuli kirjailija. Minna Canthin elämää seurataan teini-ikäisestä hänen avioliittonsa viimeisiin vuosiin, jolloin hän alkoi kirjoittamaan.

Ennen Hallin taktiikoiden erittelemistä on tehtävä tärkeä käsitteiden kolonisoimiseen liittyvä huomio, call out: vaikka Hallin kiinnostuksen kohde on ollut nimenomaan rodullistamisen ja kansalaisuuden vaikutukset identiteettiin ja representatiivisiin käytänteisiin, sovellan tässä hänen luomaansa kolmea stereotyyppien vastustamisen taktiikkaansa esimerkkiin, joka on esitys, joka tullaan näillä näkymin valmistamaan täysin valkoisen työryhmän kesken.

*Uudelleen merkityksellistäminen* tarkoittaa totuttujen asetelmien käyttämistä toisin (Rossi 2015, 88). Oletan, että tästä sopii esimerkiksi muutama *Rouva C*:n suhteen tekemäni valinta. Niistä merkittävin on, että esitys luo odotuksen Minna Canthin kasvukertomuksesta ja kuitenkin hiukan ennen esityksen puoliväliä esitys alkaa kertomaan Minnan piiasta Riikasta ja näkökulma Minnaan muuttuu. Minnaa katsotaan Riikan kautta, jolloin Minna Canth ei asetukaan esityksessä tasa-arvon pyhäksi airueeksi vaan esimerkiksi piikansa Riikan kirjoittamisen tielle. Riika joutuu taistelemaan itsensä toteuttamiseksi, sillä Minnan lasten hoitaminen, Minnan ruoan valmistaminen ja Minnan kodin siivoaminen ovat hänen vastuullaan. Riikan katse Minnaan on katse, jolla on koettua tietoa asioista, joiden auki kirjoittamisen auteurina Minna on jäänyt historiaan. Riikan ääni historiasta puuttuu. Esitys kysyy, keiden äänet jäävät historiaan, miten ”Minna Canth” myytin on ollut mahdollista syntyä sekä miten Minna Canth -toistot tuottavat suomalaisen tasa-arvon myyttiä.

*Kielteisten kuvien korvaaminen myönteisillä* voi *Rouva C*:ssä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että Riikan köyhyyden kauhistelemisen sijaan hänestä kerrotaan aktiivinen tarina, jossa yhteisö on hänestä riippuvainen ja että esityksessä näytetään, että Riikalla on keskinäistä huumoria ja solidaarisuutta muiden köyhyydessä elävien kuten serkkunsa Niemen kanssa. Olen esimerkiksi kirjoittanut kohtia, joissa Riika ja hänen varaton serkkunsa Niemi peittävät huvittuneisuuttaan tilanteessa, jossa Minna kuuluttaa ääneen jostakin havaitsemastaan epäoikeudenmukaisuudesta. Tällainen kohta asettaa myönteisen katseen köyhiin hahmoihin ja saattaa parhaimmillaan mahdollistaa sen näyttämisen, että Riikalla ja Niemellä on maailmasta sellaista tietoa ja kokemusta, jota Minnalla ei ole.

Kielteistä kuvastoa on *Rouva C*:ssä paljon. Käsikirjoituksen haaste on, että Minna asettuu reippaaksi oikeamielisyyttä edustavaksi keskushenkilöksi, kuin tyttökirjassa. Muiden henkilöiden toiminnan moraalittomuus tai kurjuus nähdään hänen ”messiaan katseensa” läpi. Minnan köyhä rakennusmies Niemi on perheineen niin sairas ja köyhä, että perhe joutuu lopulta vaivaistentaloon. Minnan äiti on niin alisteisessa asemassa avioliitossaan, että hänen täytyy saada tahtonsa läpi useimmiten salaa. Minna ja hänen ystävänsä Floora ajautuvat kolmiodraamaan, minkä jälkeen he ovat kateellisessa suhteessa toisiinsa.

Kielteisen kuvien korvaamista myönteisillä voisi *Rouva C*:n tapauksessa lisätä esimerkiksi siten, että Minnan isää kuvataan *paitsi* alkoholistina *myös* vankkumattomana yhteistyön tekijänä, joka auttaa Minnaa eteenpäin. Tai siten, että Minnan ja Flooran kateellinen tyttöystävyyden päättyminen päättyykin sovintoon: ystävykset eivät riidoista huolimatta lopulta hylkääkään toisiaan, vaan naisten välinen ystävyys on esityksen rakkauksista vahvin. Näin tyttöystävyydestä toistettu kielteinen representaatio tulisi näkyväksi ja korvautuisi myönteisellä.

*Representaatioiden käyttäminen itseään vastaan* toteutuu *Rouva C*:ssä ainakin siinä, että esitys luo odotuksen Minna Canthin kasvukertomuksesta, mutta siirtyy kertomaan Riikasta ja katsomaan Minna Riikan kautta. Odotus, että Minna Canthin hahmo edustaa oikeellisuutta, asetetaan kyseenalaiseksi ja kysytään, millaiset olosuhteet ovat mahdollistaneet sen, että juuri hän on saanut äänensä kuuluviin. Ajattelen myös, että representaation rakentuneisuuden näkyväksi tekeminen on toisinaan riittävän hyvä tapa

representaation häiritsemiselle. *Rouva C*:ssä tehdään näkyväksi näyttelijöiden kehojen ja roolihenkilöiden välinen rakentuneisuus siten, että näyttelijöiden puvustus on viitteellinen ja heillä on suurimpien rooliensa lisäksi myös muita rooleja. Lisäksi esimerkiksi näyttämöhenkilöstö osallistuu näyttelemiseen: Köyhä rakennusmies Niemi nähdään ensimmäisen kerran esityksen puolivälissä ja häntä alkaa tällöin näyttelemään näyttämöhenkilö, joka on ennen roolia kyllä pyörinyt näyttämöllä, mutta ollut katsojalle ”näkymätön”. Representaation toisin käyttämisen kannalta tosin kiinnostavampaa olisi, että Niemeksi tulisi teatterinjohtaja kuin että näyttämöhenkilö. Tai että Niemi olisi sekä kirjoitustaidoton että taitava runoilija, aikansa Knausgård, jolta Minna kävisi aina salaa kättämässä vinkkejä. Mainitsemani ratkaisut yhä jäävät suureta osin tasolle, jossa ne *purkavat* representaatioita sen sijaan, että ne *rakentaisivat uutta*.

*Rouva C*:n häirintä on pientä ja tarinan sisällä tapahtuvaa. Selitän valintojen kiltteyttä kaupunginteatterikontekstilla. Se on huono selitys ja toivon itseltäni lisää ideoita totuttujen tarinoiden kuten heterosuhteen ja näyttämön valkoisuuden kommentoimiseen.

En tiedä loihtivatko Stuart Hallin taktiikat *käytettyjen merkkien merkityksellistäminen uudelleen (transcoding), kielteisten kuvien korvaaminen myönteisillä ja representaatioiden käyttäminen niitä itseään vastaan* mitään erityisen uutta. Tapani käsitellä materiaalia on ollut tämän kaltaista myös opinnäytteen aineistona toimineissa Teakin aikaisissa esityksessä ja kuvastojen päällekkäisyydet ja purkamiset on teatteria *per se*. Representaatioiden vastarinnan *sanoittamisen* voi kuitenkin ajatella tarpeellisenä tiedostamisen eleenä. Uuden huomion suuntaaminen Hallin mainitsemiin taktiikoihin, samoin kuin itselle tärkeä yhteyden käsitteen uudelleen määrittelemine, voivat kirvoittaa omaa inspiraatiota ja suunnata sitä uudelleen. On totta, että tarpeeni taiteen tekemiseen on lähtöisin henkilökohtaisen eksistentiaalisen tarpeen täyttämisestä. Siksi kiinnostavaa huomata, että myös välineellisemmästä tulotavasta kuten Hallin kolmijaosta käsin voi inspiroitua tuottamaan materiaalia.

On lisäksi tärkeää huomioida, että yhteyksien luominen on kesken: Yksikään tässä opinnäytteessä mainitun produktion työryhmän jäsen – näyttelijä, suunnittelija, kirjailija – ei ole ollut etniseltä taustaltaan muu kuin valkoinen. Ei yksikään.

## 6. YHTEENVETO

Esitin tutkielman johdannossa kysymykset, miten ohjaan ja mitä ovat ohjaamiseni sokeat pisteet. Esitin alakysymykset millaisia ovat ohjaamiseni praktiikat; ovatko ne ovat yhteydessä lapsuuden uskosta irtautumisen kokemukseen ja miten; kuuluuko taustaani valkoista dominanssia neutralisoivia narratiiveja; miten valkoisuus näkyy ohjaamiseni praktiikoissa ja tarinoissa, joita kerron. Vastaan tässä yhteenvedossa noihin kysymyksiin.

Olen ohjaajana henkilökohtainen. Työtavoissani toistuu itsen sijoittaminen osaksi ohjattavaa materiaalia. Kun tartun materiaaliin, kysyn mihin tässä tilanteessa sijoitun sekä mihin minä tähän tilanteeseen nähden sijoitun. Tämä on minän sijoittamisen praktiikka. Henkilökohtaisen tunnistamisen tarve näkyy myös siinä, että pyrin esityksissäni toistamaan lapsuudestani tuttua tunneilmaisua. Tunneilmaisua määrittää tukahduttaminen, peittäminen ja salaaminen ja esitysteni materiaalit ovat usein karsittuja ja valitussa tyyllilajissa pitäytyviä. Tämä on peittämisen praktiikka. Sijoitan praktiikoideni tuottaman estetiikan minimalismin tyyliuunnan, draamallisen koheesion sekä puhtauden käsitteen alueille. Minimalismin ymmärrän Pauliina Hulkon teoretisoinnin mukaan, draamallisen koheesion Katariina Nummisen, Gustav Freytagin ja Hans-Thies Lehmannin teoretisoinnin mukaan ja puhtauden käsitteen antropologi Mary Douglasin teoretisoinnin mukaan.

Työskentelylleni tuntuu tärkeältä lapsuuden uskosta eroamisen kokemus ja sen myötä syntynyt yhteysvirheen tila. Yhteysvirheen tila on itse nimeämäni ei-kuulumisen tai ulkopuolisuuden kokemus, jolle on tyypillistä pyrkiä korjaamaan itsensä. Ymmärrän kokemani yhteysvirheen tilan, kun lainaan Mary Douglasin ajattelua yhteisöiden rajapintojen vaarallisuudesta. Douglasin mukaan yhteisöiden välisyys on muodoton luova tila, jota pitää liikkeessä epäjärjestyksen voima. Minulle yhteysvirhe on jännitteinen tila, joka tuottaa obsessiivista ja purskahtelevaa työtapaa. Työtapa vaatii vastapoolin, horroksen ja vetäytymisen tilan. Vetäytyminen on ohjaamiseni kolmas praktiikka. Se on tila ennen ja jälkeen taiteellisen prosessin.

Haen teatteriohjaajan ammatista ennen kaikkea yhteyttä ja yhteisyyden kokemusta. Haen eheän yhteyden kokemusta kertomalla tarinaa. Kertomalla tarinoita luon suljettuja fiktiivisiä todellisuuksia ja oletan, että kaikki paikalla olijat ymmärtävät sen suhteellisen samalla tavalla. Ohjaan draamallisia tarinoita, sillä ajattelen, että se tekee esityksistäni inklusiivisia. Ajattelen, että kokemukseni maailmasta saattaa olla yhteinen jonkun toisen ihmisen kokemuksen kanssa ja että siksi yhteyden on mahdollista syntyä. Myös minän sijoittaminen, peittäminen ja vetäytyminen ovat tapoja luoda eheyttä minäkokemukseen ja yhteyttä itsen ja taiteen kokijoiden välille.

Kotikulttuurissani pohjoispirkanmaalaisessa lestadiolaissuvussa on toistettu valkoista dominanssia neutralisoivia tarinoita. Toistettuja tarinoita ovat olleet kristityn Suomen myytti, homogeenisen Suomen myytti sekä myytti porvaripolitiikan kristittydestä ja itsen hillitsemisen arvokkuudesta. Ohjaajana olen pyrkinyt tarinankerronnallani ja representaatioillani horjuttamaan ”perimiäni” tarinoita. Kuitenkin estetiikkani, tyylini, taiteellinen makuni toistavat mieltymyksiä, joiden voidaan argumentoida olevan valkoisia. Peittämisen praktiikka ja minimalistinen estetiikka ovat yhteydessä valkoisuuteen siten, että ne puhdistavat teoksen ydintä ja suojelevat sitä anomialialta, lialta. Minän sijoittamisen praktiikka kerii teosten koko universumin valkoisen, terveen, nuoren, cis-naisen ympärille. Peittämisen praktiikan tuottama tunneilmaisu ylläpitää vallitsevaa järjestystä, sillä se pyrkii ristiriidattoman tasapainotilan ylläpitämiseen.

Praktiikoihini sisältyy myös yhteiskunnallista muutosvoimaa. Peittämisen praktiikka valottaa peittämiseen liittyviä tottumuksia ja asettaa katseen kohteeksi peittämisen ja vallitsevan järjestyksen tukemisen. Minän sijoittamisen muutosvoima piilee sen läpinäkyvyydessä. Minän sijoittaminen tuo näkyväksi tekijän suhteen materiaaliin ja näyttämön representaatioihin.

Intersektionaalinen katse omaan itseen ja oman taiteen vuotoväleihin voi parhaimmillaan lisätä kollektiivista ymmärrystä meidän aikamme ja paikkamme taiteen haasteista ja mahdollisuuksista. Meillä on eniten toimivaltaa alueilla, joilla olemme etuoikeutettuja. Valkoisuus on minulle tällainen alue. Valkoisuus on myös suomalaista teatterikenttää läpäisevä ongelma. Muut kuin valkoiset tekijät yhä usein marginalisoidaan tai

kelpuutetaan taiteilijoina ennen kaikkea mustuutensa esittäjiksi tai kokemusasiantuntijoiksi samalla, kun ei-sorretut ryhmät saavat loputtoman määrän mahdollisuuksia taiteilijan siipiensä testaamiseen. Toivon, että tämä tutkielma voi toimia keskustelunaloituksena kriittiselle autoetnografialle eli itseen kohdistuvalle taiteen- ja kulttuurintutkimukselle, jossa katse asetetaan toisten sijasta itseen ja oma itse nähdään ympäristön ja kulttuurin osana, ei ainoastaan yksilönä.

# LÄHTEET

## Ajallinen sijainti

Olen kirjoittanut tämän työn joulukuusta 2019 – 2020 ja kirjoituksen näkökulmiin vaikuttavat tuona aikana kohtaamani ihmiset ja tapahtumat. Uskonto on saanut taiteilijaksi kasvamiseni narratiivissa suuren roolin, sillä olen valmistellut kirjoitustyön aikaan ohjausta *Synninkantajat*, joka käsittelee lestadiolaisuuden sisäisiä näkemyseroja ja luonnonuskoisuuden kitkemistä lestadiolaisuuden sisältä. Oman valkoisuuden kysymys on noussut esiin, sillä olen viettänyt vuodesta 2019 suuren osan Brasiliassa ja aloittanut työn kirjoittamisen São Paulossa joulukuussa 2019 sekä siksi, että aktiivinen kirjoittamisen vaihe on sijoittunut helmikuulle ja maalikuulle 2020, jolloin olen osallistunut feministiseen lukupiiriin Teatterikorkeakoulussa Helsingissä. Kirjoitukseni lainaa suuresti ja liian näkymättömästi lukupiiriläisten Hannah Ouramon, Anni Kleinin, Emelie Zilliacuksen, Mathilda Krusen, Michelle Oreniuksen, Pauli Patisen ja Atte Olsosen, Riku-Pekka Kellokosken, Iida Viljasen, Taru Ahon ja Iris Hildenin kanssa jaetuista ajatuksista. Kirjoittamisen ajalle on lisäksi sijoittunut Elle Kokkosen kanssa jaettu taiteellinen prosessi *Mustimaa* – kuunnelma, joka sijoittuu meänkieliselle alueelle Pellon kierrätysasemalle ja käsittelee sukua romuna ja romua sukuna. Ellen yksilökeskeisyyttä purkavat ajatukset ovat kirjoittamisen aikaan ympäröineet minut. Ja vielä, kaikki jaksaminen ja rohkeus antautua työn kuvaamiin taiteellisiin prosesseihin on velassa perheelleni Bamselle ja Mikko Koskiselle

## Kirjallisuus

Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre 1986. *The Forms of Capital*. Teoksessa Richardson J. *Handbook of Theory and research for The Sociology of Education*. Westport, Greenwood. Sivut 241 – 258.

Denzin, Norman K. 2018. *Performance autoethnography – Critical pedagogy and the Politics of Culture*. Routledge, London.

Di Angelo, Robin 2011. *White Fragility*. Julkaistu 2019 teoksessa Di Angelo, Robin 2019 *White Fragility – Why is it so hard for white people to talk about racism?* Penquine Books, Lontoo.

Douglas, Mary 2000. *Puhtaus ja vaara – Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Vastapaino, Tampere. Alkuperäisteos *Purity and danger – An analysis of the concepts of pollution and taboo* 1966. Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard.

Foucault, Michel 2005. *Tiedon arkeologia*. Vastapaino, Tampere. Alkuperäisteos *L'archéologie du savoir* (1969), suomentanut Tapani Kilpeläinen.

Frankenberg, Ruth 1993. *White women, race matters*. University of Minnesota Press.

Freytag, Gustav 2015. *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Creative Media Partners, Kalifornia. Alkuperäisteos *Die Technik des Dramas* 1863, englanniksi kääntänyt Elias Macewan Freytag.

Gronow, Pekka, 1995. *Maun sosiologia*. Teoksessa: Rahkonen (toim.) *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*. Gaudeamus, Helsinki.

Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Vastapaino, Tampere.

Hall, Stuart 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London Thousand Oaks, Kalifornia.

Hall, Stuart, Evans, Jessica, Nixon, Sean 2013. *Representation* (2nd ed.). Sage, Lontoo.

Hallikainen, Niko 2016. *Valkoisuuden visuaalinen kulttuuri* artikkelikokoelmassa *Toiseus 101 – Näkökulmia toiseuteen*. UrbanApa, Helsinki. Sivut 34 – 39.

Hautamäki, Antti 2018. *Näkökulmarelativismi – tiedon suhteellisuuden ongelma*. SoPhi, Jyläskylän yliopisto, Jyväskylä.

Hiidenheimo et al. 2009. *Me muut: Kirjoituksia yhteiskuntaluokista*. Teos, Helsinki.

Hubara, Koko 2017. *Ruskeat tytöt – tunne-esseitä*. Like, Helsinki.

Hulkko, Pauliina 2013. *Amoraliasta Riitaan – Ehdotuksia näyttämön materiaalisesti etiikaksi*. Acta Scenica, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Hulkko, Pauliina 2018. *Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia*. Teoksessa Numminen, Kilpi et al. (toim.) *Dramaturgiakirja – kaikki järjestyä aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, Helsinki. Sivut 113 – 119.

Järvinen, Katriina ja Kolbe, Laura 2014. *Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa - Nykysukupolven kokemuksia tasa-arvosta*. Kirjapaja, Helsinki.

Järvikallas, Marko 2012. *Draamallinen tilanne*. Teoksessa Salminen, Paula ja Snicker, Elina (toim.) *Jumalainen näytelmä – dramaturgisia työkaluja*. Like, Helsinki.

Kahma, Nina 2011. *Yhteiskuntaluokka ja maku*. Helsingin yliopisto, Helsinki.

Kinnunen, Helka-Maria 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Yliopistopaino, Helsinki.

Kuokkanen, Rauna 2019. *Kohti toisenlaista todellisuutta – alkuperäiskansafeminismiä valtioiden tuolla puolen* lehdessä Nuori Voima 6 / 2019.

Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Teatterikorkeakoulu ja Like, Helsinki. Alkuperäisteos *Postdramatisches Theatre 2005*, suomentanut Riitta Virkkunen.

Numminen, Kilpi et al. (toim.) 2018. *Dramaturgiakirja – kaikki järjestyä aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, Helsinki.

Pelkonen 2018. *Nuoret naiset ja lestadiolaisuuden murros* kirjassa Nykänen, Tapio, Luoma-aho, Mika (toim.) 2013. *Poliittinen lestadiolaisuus*. Suomalaisen kirjallisuuden seura Helsinki. Sivut 174 – 197.

Rossi, Leena-Maija 2015. *Muuttuva sukupuoli – seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Gaudeamus Helsinki. Painopaikka Tallinna.

Valkonen 2013. *Lestadiolaisuuden jäljet saamelaisnaisten elämässä* kirjassa Nykänen, Tapio, Luoma-aho, Mika (toim.) 2013. *Poliittinen lestadiolaisuus*. Suomalaisen kirjallisuuden seura Helsinki. Sivut 205 – 237.

Varto, Juha 2018. *Artistic research – What is it? Who does it? Why?* Aalto University, Helsinki.

Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus: mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopisto, Taiteiden- ja suunnittelun korkeakoulu, Helsinki.

Wittgenstein, Ludwig, toim. Rush Reeds 1975. *Philosophical remarks*. Barnes and Noble Books, New York.

#### Internet-lähteet:

Valkonen, Sanna 2014. *Saamelaisen luonnonuskon ja lestadiolaisuuden suhteesta* verkkolehdestä *Agon – Pohjoinen tiede- ja kulttuurilehti*.

<http://agon.fi/article/saamelaisen-luonnonuskon-ja-lestadiolaisuuden-suhteesta/>

#### Mainitut kirjailijat ja kaunokirjalliset teokset:

Aleksijevits, Svetlana 2017. *Tšernobylistä nousee rukous*. Tammi, Helsinki.  
Alkuperäisteos *Tšernobylskaja molitva: Hronika buduštšego* 1997, suomentanut Marja-Leena Jaakkola

Hannula, Onerva 2016. *Vauva*. Pienoisnäytelmä.

Heinonen Veikka. 2019. *Café Chequevara – tarina eräästä vallankumouksesta*. Näytelmä.

Klemola, Leea 2012. *Jessikan pentu*. Näytelmä. Oikeudet Nordic Drama Corner, Helsinki.

Knausgård, Karl Ove. Kirjailija. Syntynyt 1968. Elossa. Oslo, Norja.

Rauhala, Pauliina 2018. *Synninkantajat*. Gummerus Kustannus, Helsinki.

Rytisalo, Minna 2018. *Rouva C*. Gummerus Kustannus, Helsinki.

Westover, Tara 2019. *Opintiellä*. WSOY, Helsinki. Alkuperäisteos *Educated* 2018, suomennanut Tero Valkonen.

#### Muut mainitut teokset:

Coppola, Sofia (dir.) 2017. *The Beguiled*. Elokuva.

#### Ohjaamani teokset

Esitysprosesseista puhuessani viittaa usein *omiin* teoksiini tai ohjauksiini ja haluan huomauttaa, että jokainen teos on tapahtunut yhdessä työryhmän kanssa. Valitsen käyttää omistuspuhetta, sillä haluan painottaa, että esityksille asettamani kritiikki kohdistuu tässä opinnäytteessä vain itseeni. Esitysten tarkat tekijätiedot löytyvät portfolioista <http://www.maiahakli.fi>.