



Tarinat

teatterin taiteellisessa
prosessissa

Helka-Maria Kinnunen

Tarinat

teatterin taiteellisessa prosessissa

Helka-Maria Kinnunen

ACTA SCENICA 21

Näyttämötaide ja tutkimus

- Scenkonst och forskning

- Scenic art and research

Teatterikorkeakoulu

- Teaterhögskolan

- Theatre Academy

Helka-Maria Kinnunen
Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa

Väitöskirja
Tutkimuksen kehittämissyksikkö / teatteritaiteen laitos / näyttelijäntyö

Julkaisija: Teatterikorkeakoulu
© Teatterikorkeakoulu ja Helka-Maria Kinnunen

Kansi ja taitto: Tanja Nisula

ISBN (nidottu) 978-952-9765-46-1
ISSN 1238-5913

ISBN (pdf) 978-952-9765-47-8
ISSN 1238-5913

Painopaikka: Yliopistopaino, Helsinki 2008

KIITOKSET

Kiitän Teatterikorkeakoulua mahdollisuudesta paneutua tähän työhön täysipäiväisesti. Professori Pentti Paavolaista kiitän tuesta ja auttamisesta alkuun, professori Annette Arlanderia kiitän kiinnostuksesta, kommenteista ja yleisestä raivaajahenkisyydestä, professori Esa Kirkkopeltoa kiitän moninaisesta ajatusten virittämisestä. Kiitän tuesta myös rehtori Lauri Siparia, rehtori Paula Tuovista, Monica Anderssonia ja koko tutkimusta johtavaa ryhmää sekä tanssi- ja teatteripedagogiikan ja teatteritaiteen laitoksia ja monia minua käytännön asioissa auttaneita Teatterikorkeakoulun työntekijöitä.

Kohtaamani Teatterikorkeakoulun opiskelijat ovat innostaneet omalla paneutumisellaan minuakin jatkamaan. Jatko-opiskelijoiden yhteisöä kiitän jaetusta matkasta. Olen sanomatoman kiitollinen teille kaikille ja kaipaen jo nyt Soilen, Sepon, Pauliinan, Marin, Antin, Jaanan, Arin, Villen ja Pilvin työn ääniä tutkijasiiven arjessa, unohtamatta Helenaa, Mimmua ja muita tutkimustaiteellisia hengenluojia. Tomi, hyvän hengen lisäksi kiitos panoksestasi väitöstutkimukseen liittyvän teoksen muuntamisessa installaatioksi. Kirsi, sydämessäni on lämmin paikka alkutaipaleen opintosessioiden jälkituntoihin pureutuneille keskusteluillemme, yhteistyölle, virinneelle ystävyydelle. Kiitos myös Riitalle happihuoneen kaltaisesti toimineesta pienryhmästämme.

Alussa oli työryhmä. Aki, Anu, Hanna, Laura, Leena, Mirva, Päivi, kiitos rohkeudesta ja luottamuksesta, kun lähditte prosessiin. Hansku, kiitos monenmoisesta. Juha ja Lahden työryhmä, kiitos. Stina, kiitos avusta. Lämmin kiitos Jopelle, Susalle ja Tuukalle. Pete, kiitos tästä ja monesta.

Viisaasta, kuuntelevasta, ohjaavasta mukanaolosta kiitän dosentti, erikoistutkija, kasvatus-tieteiden tohtori Marjatta Saarnivaaraa. Olen saanut oppia sellaista, mistä olin kyllä nähnyt unta mutten arvannut mahdolliseksi. Työni esitarkastajia, tanssitaiteen tohtori, tutkijatohtori Leena Rouhiaista ja filosofian tohtori, kuvataiteiden tutkimuksen professori Juha Vartoa kiitän huolellisista ja arvokkaista käsikirjoitustani koskeneista huomautuksista.

Sari, Taina, Jaana, kiitos että olette, ystävyys on voimaa. Malla ja Ritva sekä muut siskot ja veljet, kiitos äänellisistä leikeistä ja sanaisista matkoista. Tea, kiitos myötäjuoksusta. Vesa, iso kiitos sivustatuesta. Vanhempiani Aarnea ja Aino-Maijaa, Saara-sisartani perheineen sekä muita läheisiäni kiitän maltista ja muikeudesta. Puolisoani Jukka-Pekkaa ja poikaani Eetua ajattelen sydän täynnä; kiitollisena sitoutumisestanne äiskän projektiin, vuosi vuodelta ja kesä kesältä, periaatteessa ja käytännössä.

Monet ovat auttaneet työni valmistumista, kevyesti tai painavammin, tietäen tai huomaamattaan. Opettajani, ohjaajani ja työtoverini, olette mielessäni sitä perustaa, jolle työni maise-ma on syntynyt. Ajattelen teitä kaikkia kiitollisen kunnioittavasti. Näytelmäkirjailija-ohjaaja Juha Lehtola ja dramaturgi Seppo Parkkinen ovat eri yhteyksissä sytyttäneet dramaturgiaan valoja, suurkiitos kummallekin.

Omistan tämän kirjan kahdelle fantastiselle naiselle ja taiteilijalle, keskustelukumppa-

neilleni elämän ihmeellisissä käännteissä ja johdattajilleni taiteen hiljaisen sisimmän äärelle:
taiteilija Kerttu Kuikanmäelle Tukholmassa ja edesmenneen näyttelijä, akateemikko Eeva-
Kaarina Volasen muistolle.

30.3.2008 Helsingissä
tekijä

TIIVISTELMÄ

Tutkimukseni kohteena on teatterin taiteellinen prosessi ja erityisesti, miten tarinat ja tarinallisuus muovaavat taiteellista prosessia. Olen kiinnostunut teatterin ryhmätyöluonteesta, joten tutkimuksen painopiste on siinä miten teos syntyy näyttämölle yhteisessä toiminnassa. Pohdin tekstissäni myös sitä, miten ajattelu, tietäminen ja taiteellinen toiminta voivat kohdata toisaalta teatterityössä ja toisaalta sen tutkimisessa. Tarkastelen esimerkkitapauksia tutkittavaan ilmiöön kietoutuneena kokijana ja tekijänä ja sovellan tarkastelussa autoetnografista lähestymistapaa.

Tutkimus koostuu kolmesta osasta. Ensimmäisessä osassa, *Miten valaista polkua*, kuvaan lähtökohtiani ja kiinnostustani taiteenalan tutkimiseen, esittelen tapausesimerkit ja työni metodologiset sitoumukset. Jäljitän toimintaa teatterissa Hannah Arendtin toiminnan filosofian perustalta. Taustalla on myös Hans-Georg Gadamerin hermeneuttinen tulkinnan teoria ja aristotelinen dramaturgia. Suhdettani tutkittavaan ilmiöön – taiteellinen prosessi yhteisöllisenä toimintana – jäsenän Martin Buberin dialogiseen filosofiaan tukeutuen.

Toinen osa, *Miten varjella liekkiä*, on tutkimusmatka tapausesimerkkieni läpi. Ensimmäinen esimerkki, *Sadetarinoita*, perustui ryhmälähtöiseen työtapaan ja esitettiin KokoTeatterissa Helsingissä. Toinen, Jukka Parkkisen romaanisarjaan perustuva *Suvi Kinon ja seitsemän enoa*, valmistui Lahden kaupunginteatterin suurelle näyttämölle, ja sitä seurasin sivullisena. Kolmas, *Koti*, oli pienimuotoinen tanssijan, muusikon ja näyttelijän toteuttama tilaustyö Helsingin Diakonissalaitokselle.

Esimerkit todistavat tarinallisuuden erilaisista ulottuvuuksista teatterityössä. Niistä nousee myös havaintoja, jotka synnyttävät keskustelua esimerkkien välille. Aineistojen reflektiivinen erittely tuottaa tarinoita, jotka osoittavat miten prosessit, tekijät ja kontekstit kiinnittyvät toisiinsa. Teatterityön yhteisölliset mahdollisuudet ja esteet sekä toiminnan ennakoimaton luonne nousevat keskeisiksi tarkastelun kohteiksi. Tarinallisuus ilmenee polyfonisena (Bahtin), muutosvoimaisena (Aristoteles) ja elettyinä maisemana. Kysymys toiminnan rounoudesta osoittautuu taiteilija-tutkijan näkökulmasta teatteritaiteen alati uusiutuvaksi ja uhanalaiseksi perustaksi.

Kolmannessa osassa, *Teatterin ja tarinan rajoilla*, erittelen aluksi tutkimusprosessin juonta neljännen esimerkkitapaukseni *Uni riippukeinussa – huimaavia liikkeitä mielessä* valossa. Se syntyi tutkimuksesta ja toi siihen taiteellisen tutkimisen ulottuvuuden. Samalla pohdin sitä miten ymmärrykseni ja tekijyyteni muuttui.

Tarinat näyttävät tutkimuksessani moninaisina taiteellisen prosessin välineinä. Ne toimivat sekä ryhmän työtä ruokkien ja ohjaten että taiteilijan oman työn reflektiosuhteen rakentajina. Tarinallisuus voi olla työryhmän ja teatteritaiteen kommunikaatiossa moniulotteinen sosio-kulttuurinen väylä. Tunnistettuna se voi olla myös elämänmittaisen taiteilijuuden sisäisen tarinan rakentaja-kumppani. Se voi paljastaa suhteiden ja sitoumusten verkostoa, jossa taiteellinen toiminta tapahtuu ja luoda toiminnalle ennakoimattomia mahdollisuuksia.

Tarinallisen tarkastelun valossa teatterin taiteelliset prosessit elävät merkityssuhteissaan perustavasti kietoutuneina ympäristöönsä. Pohdin myös, miksi suuri osa näistä suhteista jää usein tunnistamatta.

Tutkimuksessa avautuvan maiseman äärellä ehdotan lopuksi tarinallisen maailmasuhteen tuomista teatteritaiteilijuuden sekä teatterin kollektiivisen toiminnan, ajattelun ja puheen perustaksi ja kohtaamisen paikaksi.

ABSTRACT

My dissertation concentrates on the artistic process of theatre-making and asks how stories and narrativity mould this process. I am interested in the collaborative nature of the theatre, and focus on how a production is made through collective activity. The challenges of combining thinking, knowing and artistry both in artistic work and in the researching of art are discussed. I delve into my research cases from a participating position: I am involved in the phenomenon that is researched, applying methods of autoethnography to the research process.

The dissertation consists of three parts. In the first, *How to illuminate the path*, I describe how I became interested in studying theatre processes, and present the research cases and the methodological commitments. I retrieve activities in artistic work in the light of Hannah Arendt's philosophy. My narrative analysis is based on Hans-Georg Gadamer's theory of hermeneutic interpretation and on the Aristotelian dramatic model. The aim of encountering the phenomenon that I delve into – the artistic process as a collective activity – is guided by Martin Buber's dialogical philosophy.

The second part, *How to guard the flame*, is a research journey through the research cases.

The first example, *Sadetarinoita (Rainstories)*, was created in a devising process and was performed at KokoTeatteri, Helsinki. The second process, based on Jukka Parkkinen's trilogy, *Suvi Kinos ja seitsemän enoa (Suvi Kinos and her seven uncles)*, took place at Lahti City Theatre. It was the only example that I was not involved in. The third case, *Koti (Home)*, was a made-to-order production by a dancer, a musician and an actor, for Diakonissalaitos, Helsinki.

The cases witness various dimensions that narrativity can acquire in theatre work. Emerging discoveries create discussion between the cases, too. Possibilities and obstacles in the artistic work of theatre-making as well as the unpredictable character of action itself become central subjects of the analysis. Narrativity emerges as polyphonic (Bahtin), transformative (Aristotle) and lived landscape. From the researcher-artist's angle the question of poetry in action becomes the ever-recurring ground of theatre art.

In the third part, *On the borders of theatre and narratives*, I analyse the plot of my dissertation process by presenting the fourth case, *Dreaming in a hammock – overwhelming motion in the mind*. It started in the research process and brought into it a dimension of artistic research. I also discuss my transforming theatre-maker identity and the changed understanding that the reflection process has brought to me.

Narratives emerge as multiple means in artistic processes. They nourish and guide the collaboration of the working groups and act as a means to develop the artist's self-reflection. Narrativity can thus become a multidimensional socio-cultural mediator in the communication of theatre processes and dramatic art. When recognized, it may follow the artist as a lifelong companion in the building process of her or his inner narrative. Narrativity can discover the network of relations and commitments where the artistic activities take place and can create unimagined possibilities for these activities. Narrative analyses show that the

artistic processes of theatre-making are profoundly and significantly intertwined with their environments. It is obvious that these relations remain mostly unknown in practical work.

When peering at the landscape that the research process has created and opened up, I suggest finally that a narrative perspective on reality should be considered as the ground and place for encountering collective theatre work and artistry, as well as the ground of theatre life itself – of thinking, reflecting on, and discussing theatre.

Sisällysluettelo

Kiitokset	3
Tiivistelmä	5
Abstract	7
<i>Aluksi: asumuksessa</i>	11
I MITEN VALAISTA POLKUA	23
1. VAIHTOEHTOISIA TARINOITA	25
2. TEATTERI TOIMINNAN PAIKKANA	29
3. TOIMINNAN JA AJATTELUN YHDISTÄMISEN HAASTE	36
4. TUTKIMUSTEHTÄVÄ	42
5. TAPAUKSET, JOITA TUTKIN	45
6. TUTKIMUSOTTEEN JA -MENETELMÄN MUOTOUTUMINEN	50
7. TUTKIMUKSEN METODOLOGISET SITOUMUKSET	55
7.1. Taiteilija tutkimassa	57
7.2. Omakohtaisuus, refleksiivisyys	58
7.4. Dialogi asenteena	62
7.5. Miten dialoginen asenne läpäisee tätä tutkimusta	66
<i>Välinäytös: kynnyksellä</i>	68
II MITEN VARJELLA LIEKKIÄ: TARINALLISIA NÄKÖKULMIA TEATTERIN PROSESSEIHIN	69
1. SADETARINOITA	71
1.1. KokoTeatterissa 5.–15.6. 2002: esityksen äärellä	71
Näyttämö	73
Kolminäytöksinen draama	73
Alku, vene ja loppu	74
Niukuuden maagisuus	76
1.2. Huimauksesta	77
Näkymä tyhjyyteen: reflektioon lähtö	77
Näkymä teokseen: odotuksen figuuri	78
1.3. Alussa oli aloite	79
Aristotelinen näkökulma: jos Sadetarinoita -prosessi olisi näytelmä	79
Vaihtoehtoisia hahmotelmia alusta: keskeisen kriisin mallinnus	80
Kertomisen ongelmointia	81
Taiteellisen prosessin viattomuuden aika	82
1.4. Monta tarinaa, monta prosessia	83
Kahden toimintalinjan tarinat	85

	Eksymisestä	88
	Etsimisestä	89
	Etsiminen eksymisen käynnistäjänä	90
1.5.	Dokumentoidun äärellä	92
	Huimaus oppaana	94
	Subjektiivisuus	94
	Selaan päiväkirjoja: etsin jälkiä	98
	Päiväkirja kerrallaan	101
	Kriisin aineksia	104
	Prosessista irrottautumista kohti	106
	Yhteisen prosessin suunnittelu ja toteutus	108
	Peli ja leikki Sadetarinoiden vaiheissa	109
1.6.	Pelokuudesta epävarmuuteen	111
	Pelko, soluttautuja	112
	Kohti epävarmuutta	113
1.7.	Rakastumisen akti	114
	Rakkaussuhde työhön?	115
	Rakastuneisuuden tila	116
	Barthesia lukiessa	117
	Rakastumisen valaiseva tarina	118
1.8.	Moninaisia tarinallisia kulmia oman työn reflektiossa	120
	Kyseenalaistaen	120
	Tarinat liimana	123
	Ryhmän tarinat	130
	Oppimistarinoita	133
	Kumppaneita matkalle	133
	Reflektion silmukassa	135
1.9.	Aloitteesta ryhmätyöksi	137
	Toiminnan runous	137
	Näyttämön runous: ruumiillista kuvittelua	138
1.10.	Miten katson prosessia reflektion jälkeen, huimauksen läpi	150
2.	SUVI KINOS JA SEITSEMÄN ENOA	153
2.1.	Toimintaa Suvi Kinoksen harjoituksissa	153
2.2.	Suvi Kinoksen prosessin kuvaus	155
	Sovituksen juoni	156
	Näyttämölle	157
	Esitys	160
2.3.	Prosessin kajahtelua	163
3.	KOTI – SADUTUKSESTA ELOKUVAKSI	169
3.1.	Juhlat ruokalassa	169
3.2.	Miten Koti-esitys syntyi?	171
	Matkaan lähtö	173

Miten kohtaamiset muovasivat teosta?	177
Kohti käsikirjoitusta	179
Koti kohtauksittain	180
Ilmavuus	182
Vanhukset	186
Millainen tarinoiden matkasta tuli?	187
3.3. Uskomisen merkityksestä	192
Mikä 'se jokin'?	193
Harjoittamisen taito	198
Kyseenalaistaen: Järkeä vai tunteita?	202
3.4. Yhdessä ihmettelystä tietämiseen	205
<i>Välinäytös: partaalla</i>	208
III TEATTERIN JA TARINAN RAJOILLA	209
1. TUTKIMUSMATKA: UNI RIIPPUKEINUSSA	211
1.1. Uni riippukeinussa – huimaavia liikkeitä mielessä	211
Lyhyt historia	211
Tavoitteet ja niiden kutsu	212
Esitys: 51'37'' huimaavia mielenliikkeitä	213
1.2. Kun aihe tulee luo	214
1.3. Rajalla	217
Riippukeinun tarinalliset ainekset	218
1.4. Refleksiivinen ote	220
1.5. Miten tuli kerrotuksi – näkyvä tutkimukseen	222
2. TARINAT TEATTERIN TAITEELLISESSA PROSESSISSA	224
2.1. Fragmentaarista dialogiseen	225
2.2. Tutkimusmatka: nomadisen toiminnan jäljillä	227
2.3. Taiteellinen toiminta – sielujen liikettä?	231
2.4. tarinat väylinä ja välineinä: tarinallisen näkökulman mahdollisuudet	233
Teatteri ja reflektio – miten leikkiä pakon edessä	235
Näyttelijyyden rajoilla	239
Kysymys tekijyydestä	240
2.5. Tarinallisuuden merkitys väylänä	243
3. TARINALLINEN MAAILMASUHDE TEATTERITYÖSSÄ	245
Liite 1: Ote tutkimussuunnitelmasta 31.5. 2001	252
Liite 2: Sadetarinointia, kohtausluettelo	255
Liite 3: Sadetarinointia, käsikirjoitus	259
Liite 4: KOTI, käsikirjoitus	283
Liite 5: Uni riippukeinussa, käsikirjoitus	289
LÄHTEET	304

Aluksi: asumuksessa

Viikko sitten, niinkö?
Mutta tämä on toista aikaa,
toinen matka.
Tavallisia päiviä ja teitä, mutta
yöllä maa liikkuu
ja aamulla heräämme toisella seudulla.

(Lassi Nummi 1980, 89)

Tutkimukseni perusta ja koti on 1900-luvun loppupuolen suomalaisessa teatterissa, olen sen, erityisesti Teatterikorkeakoulun, kasvatti: ammattinäyttelijä. Tutkimusorientaationi teatterin taiteelliseen prosessiin perustuu näyttelijän tulokulmaan. Tämä merkitsee opittua ja kokemuksen kautta sisäistettyä maailmassaoloa suhteessa näyttämöön; tapaa havainnoida todellisuuden ilmiöitä kuten näyttelijä ja havaintojen muovaamista hahmoiksi, tarinoiksi ja yhteisön toiminnan osatekijöiksi lähestymisessä ja uppoutumisessa leikkiin: työhön, jota myös näyttelijäntyöksi kutsutaan. Tähän olemisen tapaan liittyy halu altistua sattumalle ja outoudelle sekä niissä kehkeytyvälle liikkeessäololle. Usein altistuminen on muutakin, se on tapa työskennellä: roolityön tekeminen edellyttää havaintojen sekoittumista, pyörrettä jossa järkeily käy turhaksi ja jonka lopputuloksen on oltava muuta kuin yhteenliimattuja palasia. Oma näyttelijyyteni perustuu lisäksi muutoksen houkutukselle; olen jo ammattia valitessani halukkaasti kuullut kutsun maailman ja inhimillisen toiminnan toisin kokemi- seen ja ymmärtämiseen ja seurannut sitä. Tutkimusorientaationi näyttäytyy tämän jatkumon eräänä vaiheena.

Tutkimukseni lähtökohdaksi rakennan tässä kehystä siitä, millainen asumus suomalainen teatteri on, millaisena julkisen toiminnan kokonaisuutena se näyttäytyy; millaisella perustalla sen toimintaperiaatteet lepävät ja millaiselta alustalta sitä koskeva kulttuurinen keskustelu ponnistaa. Nimitän suomalaisen teatterin maailmaa tutkimuksen eri vaiheissa myös teatterin vallitsevaksi paradigmaski¹ täydentäen käsitteen merkityksiä tilaisuuksien tullen, ja avaan ja täsmennän sitä, miten teatterin paradigmasta muodostuu tutkimusmatkan edetessä yksi tutkimuskertomukseni vastavoimista.

Tutkijuuteni perustuu siis näyttelijyyteeni. Näyttelijyyden soveltaminen tutkimiseen edellyttää ymmärryksen, että näyttelijäorientaatiosta lähtien voi havainnoida **TODELLISUUDEN**

¹ Paradigman käsitteen lainaan Thomas S. Kuhnilta (1994), jonka kuvausta tieteellisestä paradigmanmuodostuksesta, siitä että vallitsevaa tiedollisen ymmärryksen kokonaisuutta pidetään täydellisenä ja lopullisena kunnes se osoittautuu vaillinaiseksi ja kriisiytyy, pidän soveltuvana myös teatterin kokonaisuuden tarkasteluun. Vallitsevalla teatterin paradigmalla ymmärrän yhteiskunnallisesti vakiintunutta suomalaisen teatterin olemisen tapaa, teatterimaailmaa, jossa toimintaa ohjaavat vakiintuneet käsitykset teatterista paikkana, esityksenä ja toimintana sekä vakiintuneet, joskin elävät taidekäsitteet käytännön ilmiöineen kuten koulutus, työtehtävien luonne, työn ja tuotosten arviointi, ja jotka liittyvät vallitsevaan kulttuuriin ja sen arvoihin ja ovat ainakin osittain yhteiskunnan suojeluksessa. Myös marginaalisen, vakiintuneita rajoja koettelevan taiteellisen toiminnan voidaan katsoa kuuluvan vallitsevaan paradigmaan. Toisaalta paradigman murtuminen ja korvaautuminen uudella alkaa usein marginaalista.

ILMIÖIDEN ohella TODELLISUUDEN ULOTTUVUUKSIA kuten havainnoidaan ympäristöä. Tämä tapahtuu altistumalla ympäristölle ja menemällä siihen, antamalla etäisyyden ja näkökulman, sisäisen ja ulkoisen todellisuuden, toiminnan rakenteiden ja henkisten ilmastojen muuttua maisemaksi jossa liikun, elämänympäristön tapaan. Maisemaan voisi myös unohtua ja sen synnyttämiin tarinoihin sotkeutua; tämä paljastaa maiseman moninaisuuden, sen ensyklopedisen (Italo Calvino 1998, 116–117) tai polyfonisen (Mihail Bahtin 1991, 36) puolen.² Siinä on myös yksi niistä syistä, joiden vuoksi minun on asettuessani tutkimaan nähtävä teatterin maailma paradigmana, ilmiöiden kokonaisuutena, toistaiseksi vallitsevana ja hyväksytyynä asiointilana sen sijaan, että näkisin pysyväksi tarkoitettun, täydellisen kuvan siitä.

Miten näyttelijä lähtee tästä tutkimaan? Muutoksen houkutus estää juuttumista sinne mistä aloitin. Kuljeskelusta syntyy rihmasto, havainto kiinnittyy toiseen ja risteytyy kokemukseen, muistiin, toivon, ymmärrykseen, liikkumisen iloon. Gilles Deleuze (1992, 27) kirjoittaa: ”Jokainen rihmaston piste voidaan yhdistää mihin tahansa muuhun pisteeseen ja täytyykin yhdistää. Asia on täysin toisin, kun kysymyksessä ovat puu tai juuret; ne määräävät yhden pisteen tai jonkin järjestyksen.” Hahmottelen tutkimusrihmastoni lähtökohtia näyttelijä-orientaationa, jolla on tavoitteet muttei päämäärää ennalta määrättyssä paikassa, ei valmista kuvaa. Sen seurauksena äsken koettu saa mahdollisuuden näyttäytyä huomenna toisin ja tuttu tilaisuuden muuttua oudoksi. Ammatillinen kasvu- ja toimintaympäristöni on tullut altistetuksi ja siten tutkimusprosessin läpi toisin nähdäksi niin kuin ihmislapsi joutuu kasvaessaan luomaan uudestaan suhteensa lapsuudenkotiin huomattuaan sen ahtaaksi ja käännettyään sille selkänsä, ja niin kuin vesistö paljastaa eri puolen olemuksestaan auringon tai pilvimassan heijastuessa siihen tai kulkijan katsoessa sitä eri paikasta.

Teatterin maailma

Lähtökohtiani (suomalaisen teatterimaailman ymmärtämiseen ja nimeämiseen vallitsevaksi paradigmaksi) virittää teatterimaailman vakiintuneisuus toimintana ja puheena; sen näyttäytyminen MAAILMANA, kosmoksena. Miten se sellaisena näyttäytyy? Valotan asiaa tunnettujen tosiseikkojen ja käsitysten avulla.

Suomalainen, vakiintunut teatterimaailma on laaja ja vaihteleva maisema tekijöineen, instituutioineen, vakiintuneine koulutuksineen ja arviointiperusteineen sekä tuohon maailmaan kuuluvine vaihtoehtoilmiöineen. Se on maailma, jossa vuonna 1988 oli Teatterin tiedotuskeskuksen (2008) tilaston mukaan 50 ammattiteatteria ja joiden lukumäärä oli kivunnut vuoteen 2006 mennessä 58:aan. Suuria tai keskisuuria ammattiteattereita niistä oli 35 vuonna 1988 ja vuonna 2006 lähes sama määrä, 33. Tilastoitujen esityskertojen huippuvuosi näissä teattereissa aikavälillä 1984–2006 osuu vuoteen 1988, jolloin esityksiä näyttää olleen

² Bahtinilla (1991, 36) polyfonisuus merkitsee aitoa moniäänisyyttä. Ensyklopedisyydellä viitataan ajatukseen avoimesta ensyklopediasta (Calvino 1998, 116), alati keskeneräisestä tai epätäydellisestä moninaisesta kokonaisuudesta, johon liittyy myös toteuttamattomia mahdollisuuksia.

yhteensä reilusti toistakymmentätuhatta. 1990-luvulle tultaessa lukema oli pudonnut alle kymmenentuhannen, missä se on kohtuullisin vaihteluin pysynyt. Ryhmiä on vuonna 1988 tilastoitu kymmenen kappaletta. Vuonna 1992 luku yli kaksinkertaistui, kun pienteatterit tulivat mukaan, silloin niitä oli yhteensä 21. Vuodelta 2006 tilasto mainitsee 13 rahoituksen piirissä olevaa ryhmää ja pienteatteria. Vuodesta 1984 lähtien tämän foorumin esitysmäärät ovat lisääntyneet selvästi, mutta huippuvuoden 1994 yli kolmesta tuhannesta esityksestä se on pudonnut hiljalleen vuoteen 2006 mennessä reiluun kahteen tuhanteen. Tanssiteattereiden määrä sen sijaan on yli kaksinkertaistunut; kun vuonna 1988 niitä on tilastoitu neljä, niin vuonna 2006 niitä oli 11. Niiden esitysmäärän nousu on vielä merkittävämpi. Teatterin tiedotuskeskuksen (2008) myytyjen lippujen tilaston perusteella näyttää, että puheteatterin valta-asema on säilynyt, joskin hitaasti kaventunut musiikki- ja tanssiteatterin eduksi vuodesta 1976 lähtien. Rahoittavien tahojen, kuntien, valtion ja teattereiden oman rahoituksen osuudet ovat suhteellisesti katsoen säilyneet lähes muuttumattomina tarkasteltaessa tulojen jakautumista teatterityypeittäin; vain oman rahoituksen osuus on kasvanut kaikilla muilla toimijoilla paitsi Suomen Kansallisoopperalla.

2000-luvulle tultaessa alettiin etsiä uusia ratkaisuja teatterikentän taloudellisiin ongelmiin. Esimerkiksi Opetusministeriön ylijohtaja Kalevi Kivistö (Kajava 2000) ehdotti Tampereen Teatterikesän avajaispuheessaan laitosteattereiden ja vapaiden ryhmien välille yhteistyötä, joka palvelisi molempien osapuolien tuotannollisia tarpeita ja lisäsi: ”Yhteisenä tavoitteena on tarjota yleisölle monipuolista teatteria.” Vuonna 1995 avajaispuheenaiheena on ollut muun muassa erään yhteistyöehdotuksen torjuminen: ”Maaherra Kaarina Suonio avasi tiistaina Tampereen teatterikesän torjumalla napakasti suunnitellut teatterikesän ja Seinäjoen harrastajateatterikesän yhdistämisestä” (Paananen 1995). Utisjuttuja taaksepäin selatessani tulee eteen teatterialan valtakunnallisen päätapahtuman suuruuden aika 1990-luvun alussa:

Tampereen teatterikesä on kasvanut Euroopan suurimmaksi teatterifestivaaliksi, jos sitä mitataan yksittäisten esitysten lukumäärällä. Tiistaina alkavan teatterikesän ohjelmistotarjonta on tänä vuonna suurempi kuin koskaan aiemmin sisältäen yhteensä noin 180 esitystä ja tapahtumaa. Esitysten lisäksi festivaali pursuaa erilaisia yleisötapaamisia, seminaareja, kokouksia, näyttelyitä, teatterielokuvia ja -videoita. Festivaalin kansainvälisen ohjelmiston runko on pohjoismainen. Tampereella vierailee pienimuotoisia, yhden tai muutaman näyttelijän esityksiä jokaisesta Pohjoismaasta.

(Moring 1991)

Teatterin tutkimusalalla on viimeisten vuosikymmenten kuluessa nostettu tarkasteluun ilmiöitä kuten professori Jouko Turkan opetusmenetelmät Teatterikorkeakoulussa (Ollikainen 1988), Jouko Turkan ohjaukset (Paavolainen 1987), dramaturgian teoria (Reitala & Heinonen 2001), elämäkerta-, elämäntyön- ja ammatti-identiteetin tutkimus (esim. A. Kinnunen 1984; Suutela 1999; 2005), suomalaisen teatteri-instituution historia (esim. Koski 1999), sekä taideyliopistojen jatkotutkimusten myötä esimerkiksi lavastuksen (Gröndahl 2004; Hirvikoski

2005; Ikonen 2006), tanssin (Rouhiainen 2003; Monni 2004), pedagogiikan (Rusanen 2002; Anttila 2003) ja esityksen (Arlander 1998) tutkimus vain muutamia mainitakseni. Kirjo on moninainen ainakin jos katsoo tutkimusaiheita. Menetelmällisesti teatterintutkimus on pääasiassa nojautunut kirjallisuuden-, historian- ja filosofiantutkimuksesta tuttuihin menetelmiin ja se on ollut pääasiassa tiedeyliopistoissa toteutettua. Taideyliopistojen (Sibelius-Akatemian, Kuvataideakatemian, Taideteollisen korkeakoulun ja Teatterikorkeakoulun) jatkotutkinnot ovat hiljalleen lisääntyvällä panoksellaan ehdottamassa myös joitain toisenlaisia tutkimisen tapoja. Teatterikorkeakoulun tutkimuksen johtajana³ 1993–2007 toiminut Pentti Paavolainen luonnehti tekeillä olevan tutkimuksen kiinnostuksen suuntaa vuonna 2002 toisen professorikautensa virkaanastujaisesityksessään näin:

Pyrkimys kertoa työskentelyä ohjaavista kokemuksista, sisäisistä periaatteista yhdistyneenä niihin etäisyyttä ottavaan tarkasteluun tekee tutkimuksesta taidekorkeakouluissa tällä hetkellä lupaavaa. Erääksi keinoksi on löytynyt narratiivisuuden tutkimuskertominen työstä, elämästä, kokemuksesta, taiteen tekemisestä ja taideyhteisöistä. (...) Teatteritaiteen osalta tutkimuksen kohteena olevat osa-taiteet tai osa-aidot ovat kautta aikojen vaihdelleet: näytelmäkirjallisuudesta näyttelijään, ohjaajaan, katsojiin, esityksen osin näkymättömään yleisösopimukseen, esityksen kontekstuaalisiin järjestelyihin, identiteettien politiikkaan ja jälleen tekijöiden strategioihin.

(Paavolainen 2002, 52)

Myös harrastajateatteritoiminta on Suomessa voimissaan, valtakunnallisia katselmuksiakin on kaksi vuosittain: Mikkelin näyttämöpäivät tammikuussa ja Seinäjoen harrastajateatterikesä elokuussa. Ne saavat palstatilaa myös valtakunnallisessa mediassa, ja ainakin julkisen arvostuksen tasolla raja harrastaja- ja ammattiteatterin välillä näyttää ohuelta. Myös harrastajateatteriverkoston merkitystä suomalaiselle teatterille pidetään arvossa:

Suomalaiselle teatterille Mikkelin näyttämöpäivien merkitys on historiallinen. Mikkelin on paitsi eri ikäisten, kokoisten ja näköisten suomalaisten teatteriharrastajien foorumi myös suomalaisuuden monisärmäisin peili. Vuosittaisella festivaalilla nähdään, missä tämä kansa korventelee. Näyttämöille siirtyä aukinainen ja sensuroimaton Suomi -kuva. Sen luojat ovat todellisia taiteilijoita. He tekevät taiteesta elämänsä ja päinvastoin, omalla painovoimallaan. Mikkelin kautta on vuosikymmenten kuluksa kiertynyt ammattikentille osa teatterimme kirkkainta kärkeä Kati Outisesta Sirkku Peltolaan tai Juha Hurmeeseen. Suurimmalle osalle teatteri on sitäkin tärkeämpää, puhdas harrastus ja elämän henki.

(Moring 2006a)

³ Paavolainen nimitettiin tutkimusjohtajaksi vuoden 1993 alusta, apulaisprofessoriksi 1.8.1994 ja 1.8.1998 professoriksi.

Taidepoliittisessa keskustelussa viime vuosina on toistuvasti nostettu esiin maakuntien taidelaitosten selviytymistaistelu. Kajaanin kaupunginteatterin ja taidemuseon ahdinko (Elovirta 2006) ovat tästä tyypillisiä esimerkkejä. Suomalaisella näytelmäkirjallisuudella menee kuitenkin hyvin, jos katsoo minkä tahansa laitosteatterin näytäntövuoden 2007–2008 ohjelmistoa. Ehkä yllättävästi silti kriitikko Suna Vuoren (2001) Teatteri-lehden arvion mukaan 2000-luvun alun suomalaisen näytelmäkirjallisuuden keskeiset henkilöhahmot ovat olleet epävarmoja, itsekeskeisiä ja syllisyudentuntoisia. Mieshahmot ovat jäyhiä ja naiset lepattavia. Henkilöt ovat syntymäkatkeria, mutta samaan aikaan toiveikkaita ja sitkeästi kiinni elämässä. Vuori kysyy myös, onko tässä mitään uutta ja luonnehtii uusinta kotimaista draamaa haaleaksi. 1990-luvun teatteria piristivät Vuoren mukaan omaääniset vapaista ryhmistä nousseet esitykset, samaan aikaan kun ”tulovastuulliset laitosteatterit jämähtivät pääasiassa harmittomaan viihteeseen”. Teatteri-lehden Yhteisö-numerossa näyttelijä Taisto Oksanen (Korhonen & Grönblom 2001) peräänkuuluttaa työolosuhteita: “[...] kaipaen kiinteää ryhmää, joka luo puitteet oikealle turvallisuudelle. Kaipaen yhdessä tekemistä, jossa kaikki ovat tähtiä, jossa tärkeintä on ”me”. Työtä, jossa kaikki ovat samanarvoisia. Työtä, jossa voi kehittyä ja löytää uusia ulottuvuuksia.”

Teatterikorkeakoulusta valmistuvien maistereiden kirjallisissa opinnäytteissä (Teatterialan keskuskirjasto 2008) on viime vuosina usein pohdittu uravalinnan tuomia paineita, työelämän epävarmuutta ja ihmisenä kasvamisen haasteita paineen puristuksessa. Etenkin esiintyjiksi valmistuvat (näyttelijät, tanssijat) käyvät tätä keskustelua. Myös opitun suhde oppijan persoonalliseen ammatilliseen identiteettiin sekä ammattialan tiedon tunnistuminen häilyväksi askarruttavat, ja korkeakoulun opetusta, myös sen linkittymistä taustalla vaikuttaviin teatterin historiallisiin ja teoreettisiin virtauksiin arvioidaan kriittisesti. Toisaalta ehkä useammin kuin koskaan suomalaisen teatterikoulutuksen historiassa opiskelijat suorittavat opinnot loppuun ja saavat maisterintodistuksen. Monet myös aloittavat työn ja urapolun opintojen kanssa samaan aikaan valtaisassa julkisuudessa jopa opintojen alkuvaiheessa.⁴ Tästä seuraa luonnollisesti opintojen sirpaloitumista ja pitkittymistä.

Koulutuksen kenttään ovat 1990-luvulla vakiintuneet teatterialan opetusta antavat ammattikorkeakoulut, esimerkiksi Stadia (Helsinki), Lahden ammattikorkeakoulu (Lahti) ja Turun Taideakatemia (Turku). Ne ovat tuoneet alan koulutusohjelmiin uusia suuntauksia, jotka pyrkivät haastamaan vakiintuneita käsityksiä siitä, millainen toiminta määritellään maassamme teatteritaiteeksi. Sirkustaide on tulossa vahvasti osaksi suomalaistakin teatterikoulutusta, samoin on merkkejä siitä, että fyysinen teatteri (klovneria, naamioteatteri ym.) alkaa saada jalansijaa näyttelijäntyön opetuksessa ja teatteritaiteen muotona.⁵ Tiu-kimpia teatterin linjanvetoja herättävät näyttämötoimintaa välineellistävät muodot (esim.

4 Viittaan tässä lähinnä elokuva- ja tv-roolien tuomaan työhön ja julkisuuteen: Kotimainen elokuva on työllistänyt viime vuosina monia Teatterikorkeakoulun ykkös-, kakkos- ja kolmoskurssien opiskelijoita, esim. elokuvissa Ganes (2007), Tyttö sinä olet tähti (2005) ja Helmiä ja sikoja (2003).

5 Teatterikorkeakoulun ja Taideteollisen korkeakoulun yhteinen täydennyskoulutuskeskus IADE on järjestänyt jo toisen pitkän fyysisen teatterin opintojakson lyhyen ajan sisällä. Helsingissä järjestettiin sekä sanattoman teatterin (Ateneum-Sali) että naamioteatterin (Teatteri metamorfoosi / kulttuurikeskus Stoa) festivaalit syksyllä 2007.

prosessidraama, tarinateatteri, forum-teatteri, myös yhteisöteatteri joissakin muodoissaan) ja toisaalta esitystaiteen ja nykyteatterin tapaiset alueet.⁶

Teatterimaailma on heräämässä keskusteluun teatterin merkityksestä ja paikasta muuttuvan yhteiskunnan sekä muuttuvan taidemaailman osana, sikäli kuin tulokasalojen ja perusteatteriksikin⁷ kutsutun vakiintuneen teatterin keskinäinen tutustuminen etenee. Toistaiseksi vaikutteet sekoittuvat pääasiassa opiskelijoiden kautta heidän liikkueensa koulutuksesta ja koulutusohjelmasta toiseen ja rakentaessaan henkilökohtaista teatterisuhdettaan ja -käsi-alaansa. Esimerkiksi teatteria eri tavoin soveltavat menetelmät (vrt. edellä prosessidraama jne.) ja teatteri- instituutioiden ulkopuolella tapahtuva teatteritoiminta tulevat julkisuudessa yleensä niputetuiksi yhteen soveltavaksi teatteriksi tai kolmannen sektorin taidelähtöiseksi toiminnaksi.⁸ Tällainen toiminta ymmärretään kulttuuritoiminnaksi mutta ei taiteelliseksi toiminnaksi. Asetelma on kiinnostava ja merkittävä siksi, että perinteiselle taidetoiminnalle syntyy siinä vastavoima ja erottautumisen mahdollisuus. Samalla teatterimaailman tavat vaalia arvojaan ja perinteitään saavat mahdollisuuden tulla näkyville, samaan tapaan kuin vuosikymmenien mittaisessa taidetta vai viihdettä -keskustelussakin jatkuvasti tapahtuu (Ks. esim. Nevala 2008; Sarkola 2008). Vastaavia neuvotteluja käytiin aikanaan, kun musiikin eri lajien edustajat väittelivät, kuuluuko jazz- tai kansanmusiikki korkeakoulun opetukseen.⁹

Kuvataiteissa on käyty vilkasta keskustelua muiden muassa maalaustaiteesta, ympäristötaiteesta ja yhteisötaiteesta.¹⁰ Kuvataiteiden yhteiskunnallisten ulottuvuuksien ja ilmenemispaiikkojen katsotaan kuuluvan taidemaailman keskusteluun (ks. esim. Mäki 2007). Teatteria koskeva julkinen kirjoittelu näyttää painottuvan teatterin yksittäisten ilmiöiden ja yksittäisten tekijöiden ja heidän teostensa käsittelyyn. Viimeisin näistä on Kansallisteatterin *Tuntematonta sotilasta* koskeva kiihkeäksi äitynyt mielipiteenvaihto Kristian Smedsin ohjaaman esityksen ansioista, oikeutuksesta ja siitäkin, saako esityksestä muodostaa mielipiteen sitä näkemättä. Kaarina Hazard (2008) luonnehtii Metro-lehden kolumnissaan *Tuntemattoman sotilaan* ympärillä vellovaa mediamylläkkää myös markkinointimylläkkäksi.

Eri alojen suomalaiset taiteilijat ovat yhdistäneet voimansa viimeksi noustessaan yhteisvoimin puolustamaan työskentely- ja toimeentuloedellytyksiään (ks. esim. Karttunen &

6 Näistä ensinmainittuja opettavat ennen muuta ammattikorkeakoulut. Esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelma käynnistyi Teatterikorkeakoulussa vuonna 2001 ja nykyteatterin erikoistumisopinnot syksyllä 2007.

7 'Pertsat' eli perusteatteri on Teatterikorkeakoulun näyttelijäntönnön koulutusohjelmassa yleisesti käytetty käsite, joka merkitsee näyttelijäntönnön koulutusohjelman keskeiset opintovaatimukset (ks. esim. Teatterikorkeakoulun Opinto-opas 2002–2004) täyttäviä taitoja ja valmiuksia, ja joka viittaa Suomessa pitkään vallalla olleeseen teatteriperinteeseen; perusteatteria tai perinteistä teatteria ovat puhe- tai musiikinäytelmiksi kirjoitetut teokset, joissa näyttelijät esittävät roolihenkilöitä teatterirakennuksiksi tarkoitetuissa paikoissa ohjaajan kokonaisnäkömyksen ja ohjeiden mukaan.

8 Esimerkiksi Helsingin Euroopan kulttuuripääkaupunki-vuotena 2000 aloitetut taiteen saavutettavuutta ja taiteilijoiden työllistymismahdollisuuksia edistävät hankkeet kuten IIK-ikäihmisten virkistysprojekti ovat synnyttäneet myös pitkäaikaisia yhteistyömuotoja taiteilijoiden ja sosiaali- ja terveysalan laitosten välille. Taiteilijoiden toiminta muussa kuin taidelaitoksessa katsotaan kuitenkin taide- ja varsinkin teatterimaailmassa pääsääntöisesti taidetta hoitotyöhön soveltavaksi eikä taiteelliseksi toiminnaksi perinteisessä mielessä, näkömykseni mukaan siksi, ettei laitoistaide asetu samoin kriteerein julkisesti arvioitavaksi kuin perinteinen yhteiskunnan tukema taide eikä se toteudu autonomisena omassa ympäristössään vaan kulloisenkin yhteisön vaikutuspiirissä.

9 Sibelius-Akatemian jazz- ja kansanmusiikin osastot perustettiin 1983.

10 Kuvataiteen laaja-alaisuudesta esim. Elovirta 2006; Kalhama 2007; yhteisötaiteesta ks. Kantonen 2005, 49.

Elovirta 2007); on perätty yhteiskunnan rahanjakajien ja taidelaitosten vastuuta, perusteluja esimerkiksi sille, miksi taiteilijoiden toimeentuloa ja eläkkeitä ei turvata paremmin valtion hyvinvoinnin vuosina ja miksi Opetusministeriön menoista vain alle puoli prosenttia kohdentuu suoraan taiteilijoille, kun valtaosa menee instituutioiden ylläpitoon tilanteessa, jossa taiteilijat katsovat kentän painopisteen muuttuneen niin ettei tällainen malli vastaa enää taiteentekijöiden tarpeita. Tässä yhteydessä käyty keskustelu on keskittynyt muun muassa sen kysymyksen ympärille, miten rahoittajat ovat vastuussa taidekentän toiminnan ohjaamisesta ja kykenevätkö nämä tahot reagoimaan kentän liikkeisiin.

Näillä suppeilla luonnehdinnoilla piirtynee hahmo suomalaisen teatterimaailman todellisuudesta. Se perustuu julkisen tuen ylläpitämään, järjestäytyneeseen ja vakiintuneeseen toimintaan, joka sallii kokeiluja ja näyttäytyä moninaisena sekä rajojensa sisällä muuttavana. Rajat asetetaan tästä voimassaolevasta järjestyksestä käsin.

Entä jos: teatterin paradigma

Tutkijanorientaationi perustan kirkastamiseksi on vielä välttämätöntä pohtia taiteilija-tutkijan asemoitumistani teatterin maailmaan ja selvittää näyttelijän maailmakokemukseni muuttumista tutkijan käsitykseksi paradigmasta. Zygmunt Bauman lainaa Antonio Gramscilta (1957) 'orgaanisen intellektuellin' käsitteen luonnehtiessaan sellaista kulttuurisen ideologian tai maailmanjärjestyksen kehkeytymistä, jollaiseksi vakiintunut suomalainen teatterimaailmakin voidaan nähdä. Baumanin tarkoittamat intellektuellit ovat 'orgaanisia', sillä he ovat artikuloineet "tietyn luokan maailmankuvan, edut, tavoitteet ja historiallisesti määritellyt mahdollisuudet" ja lisäksi he työstävät sen arvoja tavoitteiden saavuttamiseksi, luovat ideologioita itse paljastumatta, orgaanisina, oikeuttamalla itse tämän toiminnan. (Bauman 1996, 85.) Bauman kirjoittaa, ettei orgaanisten intellektuellien luoma kulttuuri-ideologia kykene sellaiseen olemuksensa reflektioon joka ottaisi huomioon, että kulttuurin moninaisuus on ihmisen luomaa, että monimuotoisuus syntyy kulttuurisesti; kulttuuri-ideologia herkistyy omille ilmiöilleen ikään kuin ne syntyisivät kulttuurin ulkopuolella (Bauman 1996, 87–89).

Suomen teatterimaailma voi olla näkökulmasta riippuen paljon muutakin kuin intellektuellien asumus. Rinnastan kuitenkin vakiintuneen teatterimaailman orgaaniseen intellektuaalisuuteen sillä perusteella, että teatterimaailmaa leimaa yhteiskunnallinen järjestyneisyys: julkisesti järjestetty koulutus, julkinen rahoitusjärjestelmä, yhteinen arvomaailma joka ilmenee esimerkiksi jakona harrastaja- ja ammattiteatterin, koulutuksen ja kentän ja laitosteattereiden ja ryhmien toimintamuotoihin sekä muihin tunnustettuihin osa-alueisiin, joissa pidetään yllä ja edistetään teatterimaailman vallitsevia rakenteita ja taiteellista toimintaa noiden rakenteiden avulla. Taiteelliset tuotokset ryhmitellään myös vakiintuneiden mallien mukaan (puhenäytelmä, musikaali, lastenteatteri, tanssiteatteri jne.). Menemättä tarkemmin siihen, miten tähän historialliseen tilanteeseen on tultu, viittaa Baumanin (1996, 88; 90–91) kuvaukseen modernin maailmankatsomuksen synnystä, joka ajoittuu 1600–1700-lukujen

taitteeseen ja vakiintui seuranneiden vuosisatojen aikana koko länsimaiseen yhteiskuntaan koulutus- ja kasvatusaatteiden kehittyessä. Suomalaisen teatterin arvot ja tavoitteet näyttävät niitä tarkastellessani vakiintuneilta.

Miellän myös oman ammattiryhmäni, näyttelijät, osaksi vakiintunutta teatterimaailmaa; me olemme tavoitteellisesti toimivia, teatterin etua vaalivia, ammattiyhpeitä ja toimintaamme oikeuttavia yhteisön jäseniä. Näyttäisi olevan kaksi suuntaa joihin voin lähteä, kun ryhdyn tästä tilanteesta tutkimaan: ensimmäinen tie on kulttuuri-ideologian mukainen, siinä tutkimus perustetaan palvelemaan olemassa olevia käytäntöjä vallitsevien oletusten suojaan. Toisen tien perustana voi olla vain tutkitun maailman ymmärtäminen rajalliseksi, paradigmaksi: tutkimus joka alkaa etsiä ja keksiä kysymyksiä, jotka voivat saada aiemman maailman näyttämään paradigmana. Valintani on jälkimmäinen tie.

Tutkimusorientaationi on tullut perustetuksi läheisessä kosketuksessa taiteen tekijälähtöisen tutkimuksen peruskysymyksiin, joita pohdin esimerkiksi luvussa *Sadetarinoita* kuunnellessani tarkoin tarinoiden hiljaista merta, odotusta vakiintuneiden tutkimuskysymysten ja arvoitusten reunamilla, ympärillä ja alla. Olen tullut uudeltaisessa tilanteessani, toki edelleen teatterimaailman sisäpuolella, uudella tavalla tietoiseksi näyttelijänorientaatiostani.

Oikku on harkintaa viisaampi.
Nopeampi älyä on vaisto.
Aavistus on varmempi kuin tieto:
[...]

(Elina Vaara 1979, 378–379, ote.)

Annoin näyttelijäorientaationi tulla tutkimusorientaation dynaamiseksi osaksi, synnyttämään liikettä. Sitä voi luonnehtia entä jos -asenteeksi. Aluksi toimin näin helpottaakseni kulttuuri-ideologisten arvolatausten ja oletusten ohittamista silloin kun ne asettuivat tutkimiseen auenneen näkymän esteeksi; halusin tutkia taiteellista prosessia annettujen merkitysten ohi löytääkseni ensin ennen tunnistamatonta ja palatakseni vasta sitten oletusten joukkoon. Tämä näyttelijän ammattitaidon sovellus johti moniin seuraamuksiin: metodologisiin valintoihin ja subjektiivisen kerronnan tulemiseen voimakkaasti tutkimuskirjoituksen osaksi. Tutkimusotteeni muotoutui introspektiseksi liikkeeksi maailman ja kokemuksen välissä ja sen dramaturginen suunta nomadiseksi¹¹. Kuten näyttelijänä haluan asettaa oman panokseni ryhmän tuotoksen osaksi ja väyläksi teatteritapahtumalle, niin tutkimuskertomuksessakin olen asettanut tarinani käsiteltyjen kysymysten ja ilmiöiden palvelukseen. Olen toiminut näin riskillä että tämä kirjoitus voidaan väärinymmärtää kokonaisuudessaan pelkäsi identiteettikertomukseksi, oman taiteilijaidentiteettini kehittämisprojektiksi tutkimuksen

¹¹ Nomadinen merkitsee tässä tutkimuksessa liikkumista ja siinä viipymistä eri ympäristöissä. Siihen liittyy ymmärrys pysyvyyden mahdottomuudesta ja liikkumisen välttämättömydestä. Vrt. Guillevic (1991, 217): "Ellen tänä aamuna kirjoita/ en tule hullua hurskaammaksi/ en saa tietää mitään/ siitä mikä saatan olla." Nomadiseen toimintaan, kuten nomadiseen dramaturgiaan, liittyy ajattelussani myös tietoisuus lähtemisestä ja paluusta; liikkuminen on aina vastuussa, aina suhteessa johonkin. Ks. myös Sveiby & Skuthorpe 2006 sekä s. 230–231.

avulla, ja sen voidaan katsoa perustuvan sisäiseen tarinaani¹² ja paljastavan ainoastaan sen rakentumisen. Tavoitteena on kuitenkin ollut luoda tarinallinen rihmasto ja paljastaa siinä toimivia rakenteita.

Deleuze (1992, 26) tähdentää: ”Maanalaisena varsistona rihmasto on täysin erilainen kuin juuret tai lisäjuuret.” Kerron tarinoitani rihmaston varsiksi, kudon tutkimusreittejä ja solmin niiden välille yhteyksiä. Subjektiiviset tarinat saavat toimia esimerkkitarinoina, kuten näyttelijäntyytä voidaan valottaa esimerkkitarinoin. Tarinat paljastavat ilmiöiden äärellä viipymisen ja rihmaston kehkeytymisen toimivia rakenteita; sattuman ja oikun, muistin ja halun, aistien ja ajattelun linkittymisiä. Tarinat eivät paljasta minua eivätkä minää, mutta luovat toimivan subjektin joka on monta. Tämä subjekti on tutkimuskirjoituksen tuote ja läheisessä suhteessa joihinkin tutkijan sisäisen tarinan kehityspolkuihin, mutta se ei ole sama kuin sisäinen tarina¹³, se on konstruoitu esimerkiksi.

Valitsemani tutkimusote

Valitsemani lähestymistapa lainaa autoetnografisen tutkimuksen metodisia ratkaisuja (Ellis & Bochner 2000). Introspektiossa pyrin mahdollisimman seikkaperäisesti palaamaan tutkittavaan kokemukseen tai tapahtumaan ja reflektio palvelee etäisyyden ottamista eli tutkimuksen kohteen jäsentämistäni, tulkittamistani ja ymmärtämistäni. Reflektio tapahtuu dialogissa teoreettisen ja filosofisen kirjallisuuden, muiden tutkimusten ja muiden inspiroivien lähteiden (esimerkiksi kaunokirjallisuuden) kanssa. Autoetnografinen tutkimusote paljastaa ne suunnat, joissa dialogi toteutuu ja asettaa tutkijan tutkimuksensa osaksi. Tutkijana kysyn ja ehdotan. Kertojanäkökulmat ovat tutkimuksessani kaikissa tapauksissa minun, tutkijatekijän tuottamia. Näkökulmien vaihtelu perustuu dialogiseen asenteseen, narratiiviseen lähestymistapaan ja näyttelijän kokemuskulmaan. Näin ollen tutkimuskertomuksesta ei ole tarkoitus luoda itsensä ratkaisevaa, kaikki polut yhteen kokoavaa, sulkeviin päätelmiin päätyvää kokonaisuutta. Valitsemani tutkimusote pyrkii emansipatorisiin tarinoihin jotka avautuvat kohti lukijaa, josta tulee tutkimuskirjoituksen vastavoima. Lukijalla on tärkeä täydentävä tehtävä ja mahdollisuus edistää tutkimuksessa avautuneen keskustelun jatkamista. Tavoitteenani ei ole kertoa mitä hänen kuuluu ajatella vaan avata hänelle tutkivan kirjoittajan ajatus- ja kokemusmaailma ehdotuksena. Puhutaan narratiivisesta totuudesta, jolle on tunnusomaista subjektiivisuus, paikallisuus ja tilannesidonnaisuus. Paikallisen totuuden kuvaamisella kutsun lukijaa pohtimaan kanssani ja muodostamaan omat käsityksensä. Lisäksi tämän lukijaa emansipoivan tilan ja toisaalta tutkijan subjektiivisen tilan avaaminen tutkimuksessa jo synnyttää teoreettista tiedon paikantamista ja keskustelua siitä, mikä tässä

12 Vilma Hänninen (2000, 20) luonnehtii sisäisen tarinan käsitettä ihmismielen sisäiseksi prosessiksi, jossa kertoja tulkitsee elämänsä tarinallisten merkitysten kautta.

13 Sisäinen tarina vertautuu Deleuzen (1992, 26–27) juureen, vs. tarinoiden rihmasto, joka merkitsee perustavaa moniäänisyyttä.

tutkimuksessa näyttäytyy nomadisena liikkeenä. Liikkuva ja muuntuva näyttelijäorientaationi osoittaa, että teatteria voi havainnoida toisin ja toimintaan osallistua lukemattomin tavoin. Näyttelijän liike luo tarinoita; nomadista dramaturgiaa. Tällaista ammattiorientoitunutta ymmärrystä nimitän nomadiseksi teatterikäsitteeksi.

Tutkimusotteeni edellyttää sellaista kielellistä suhdetta kokemukseen ja ajatteluun, että se palvelee tutkimuksen tavoitteita. Tutkimuksen on osoitettava pääsevänsä kirjoituksena syvälliseen tutkimussuhteeseen tutkimuksen kohteen kanssa, vapauduttava narsistisesta, minäkeskeisestä subjektiivisuudesta sekä paljastettava ja luotava uusia merkityssuhteita ja kysymyksenasetteluja; sen on muutettava näkymää tutkittavaan maisemaan. Tämä voi toteutua vain vähintään hyvillä kirjoittamisen taidoilla ja myös kaunokirjallisia ratkaisuja hyödyntämällä, mitä pidetään kirjoittamalla tutkimisen eräänä perusedellytyksenä. Esimerkiksi Laurel Richardson (2000) kysyy jälkistrukturalistisia tutkimuksia arvioidessaan niiden esteettisiä ansioita, joita ovat luovat, analyttiset kirjoittamisen keinot; kutsuuko kirjoitus lukijaa tulkitsemaan, tuottaako kirjoituksen lukeminen tyydytystä, onko kirjoitus monitasoista eikä kyllästyttä lukijaa.

Näin teatterin maailma, josta aloitettiin, muuttuu teatterin paradigmaksi, juureksi jota voi tarkastella rihmastolle vastakkaisena rakenteena. Keskeinen tutkimuksen vastarakenne on valitsemani tutkimusotteen perusteella myös aristotelinen dramaturgia, länsimaisen ja suomalaisen teatterikäsitteksen kivijalka. (Ks. Aristoteles 1997) Aristotelinen dramaturgia tarjoaa prosessin tutkijalle tutkimusvälineen, mutta se asettuu myös näyttelijäorientaatiosta kehkeytyvän nomadisen¹⁴ tutkimuskirjoituksen vastarakenteeksi. Se asettaa säännön, jonka voi tarinallisella liikkumisella yrittää rikkoa ja se esittää sellaiset kertomuksen arvot ja merkitykset, joiden ohi ja taakse voi yrittää päästä. Silloin luotetaan avoimeen ja fragmentaarisenakin näyttäytyvään tarinalliseen muotoon.

Kirjoituksessaan *Pyhiinvaeltajan perilliset* Bauman (1994, 1) toteaa: ”Modernissa maailmassa ihminen eli elämäänsä pyhiinvaeltajan tavoin etsien kiinteää ja lopullista identiteettiä.” Nykyihmisellä taas on hänen mukaansa neljä rinnakkaista elämänstrategiaa: kuljeskelijan, kulkurin, turistin ja pelurin. Kuljeskelu merkitsee muukalaisen asennetta, historiatonta pistäytymistä eri ympäristöissä, ei-kohtaamisia joissa kuljeskelija-mestari alistaa muut ihmiset mielessään käsikirjoittamalleen näytelmälle. Tällaista asennetta voisi teatterin maailmassa edustaa esimerkiksi tutkija, joka asettuu muukalaiseksi suhteessa tutkimuksensa kohteeseen tai katsoja: hän joka tulee kun tahtoo ja houkuttuu hänelle tarjotusta. Jäseniltään teatterin maailma tuntuu edellyttävän pyhiinvaeltajan pyrkimystä löytää pysyvä paikka; teatteri haluaa pitää kiinni moderniteetistä. Mutta sille on myös tärkeää kutsua kuljeskelijoita, niiden valintoihin se haluaa vaikuttaa.

”Moderniteetin kummituksia” (Bauman 1994) olivat kulkurit; isännätön, valvonnan ulkopuolella elävä joukko, joka oli lähtenyt vaeltamaan, koska ei enää kuulunut vanhalle kotiseudulle, ja jota vastaan säädettiin lakeja järjestyksen nimissä, pyrkimyksenä saada

14 Nomadinen ajattelu: (Deleuze 1992, 8–18); nomadinen kirjoitus: (Deleuze 1992, 22–23).

tämä kaaoksen etujoukko katoamaan. Erotuksena kuljeksijasta, joka liikkuu jonkin vetämänä, kulkuri liikkuu, koska jokin työntää häntä. Teatterin paradigman reunoilla näkyvä liikehdintä, vaihtoehtoiset toiminnan tavat ja taiteen tekijälähtöinen tutkimus voivat vertautua kulkuriin. Turisti ja peluri ovat postmoderniteetin synnyttämiä. Sellaistenkin hahmojen voi jo kuvitella asuvan teatterin asumuksessa. Turisti etsii uusia kokemuksia tietoisesti (tosin vain miellyttäviä, kiihottavia ja huvittavia). Turistilla on koti, jota ikävöidään tai josta halutaan paeta (kulkurin taas on totuteltava kodittomuuteen). Pelurin tärkeänä vastapelurina on maailma. Onni ja epäonni ja järjestys ja kaaos ovat pelin osatekijöitä. Aika jakautuu peleiksi, jotka seuraavat toisiaan. Pelillä on tarkat rajat, sen on alettava aina alusta ja loputtava selkeästi ennen seuraavaa, eikä pelin ulkopuolelle jättäytyneillä ole pelin kannalta mitään merkitystä. Peli on riskien maailma ja se järjestää todellisuuden ”vain peleiksi”. Näin se vapauttaa pelaajat omatuntonsa pelaamaan todellisuutta postmoderneina aikuisina. (Bauman 1994, 3–6.)

Bauman (1994, 7) esittää nämä elämänstrategiat postmoderneina ja toisiinsa kietoutuvina ja toteaa, että kaikille niille on yhteistä ihmissuhteiden pirstaisuus, sitoutumattomuus ja vastuun kaihtaminen etäisyydenoton avulla; esteettiset arvioinnit korvaavat moraaliset näkökulmat. ”Maailmasta tulee potentiaalisesti kiinnostavien asioiden kokoelma” (Bauman 1994, 8). Moderniteetissa moraalien ongelma ratkaistiin yhteiskunnallisella vastuun hallinnoinnilla; postmodernissa on loikattu vastuusta irti.

Vastuun, sitoutumisen ja sisäisen käsikirjoittamisen kysymykset seuraavat nomadisen tutkimusasenteen omaksuvaa tutkijaa. En näe mahdollisena tapaa, jolla postmoderni subjekti hakee kiinnostuksen kohteita ympäröivän maailman ääriivien hämärtyessä. Koen näyttelijäorientaatiostani lähtien, että kulkurin lailla minua työntää jokin tutkimaan. Näyttelijyyteni ja osallisuuteni teatterissa muovautuu ja ajaa minua teatterin maailmassa, ja se ajaa kodittomuuteen, vaeltamaan uteliaana toisinkokijana.

Kulkurin piittaamattomuudesta minut pelastaa kiinnittyminen valitsemini metodologisiin ratkaisuihin, jotka sallivat ennakoimattoman ja vapaan liikkeen ja sen, että tutkimuksen esimerkit ovat valikoituneet uutta ja outoa etsivässä vaelluksessa. Se kuitenkin edellyttää keskustelua, jossa kohdatut asiat voivat vahvistua, kehittyä ja muuttua; se ei päästä kulkuria jatkamaan matkaa pinnallisten, ohimennen nähtyjen havaintojen kanssa, pysähtymättä. Se hiljentää minut tarinoiden ääreen ja kutsuu niihin mukaan. Yhdessä teoreettisen ja filosofisen kirjallisuuden sekä muiden tutkimusten ja inspiroivien lähteiden kanssa tutkijanvaellukseni kehkeytyy reflektion ja kerronnan kokonaisuus, joka pyrkii avautumaan lukijaa kohti.

I
MITEN VALAISTA
POLKUA

1. VAIHTOEHTOISIA TARINOITA

Tämän tutkimuksen kiihokkeena on ollut rakkaus ja uteliaisuus taiteenalaani kohtaan; halu oppia ja ymmärtää lisää teatterialasta, johon sain näyttelijäkoulutuksen vuosina 1978–82 Teatterikorkeakoulussa Helsingissä. Halu eli jo opiskeluaikojen päättyessä, ja silloin se luonnollisesti suuntautui ammattikentälle: hinku teatteria tekemään oli kova ja usko taiteen merkitykseen yhteiskunnassa suuri.

Näyttelijäkokemuksen ohella olen jannonut laajempaa ymmärrystä teatterista dramaattisena taiteenalana ja toiminnan paikkana; muun muassa kysymys taiteellisesta toiminnasta elämänmittaisena projektina on askarruttanut minua. Kun monien ammattivuosien jälkeenkään käytännön kyseleminen ei tuntunut antavan riittäviä vastauksia, oli päätettävä kysymykset irti; oli suuntauduttava tutkimaan. Tutkimussuunnitelmani otsikolla *Miten tarinat toimivat väylänä tai välineenä teatterin taiteellisessa prosessissa?* hyväksyttiin Teatterikorkeakoulun opetus- ja tutkimusneuvostossa toukokuun lopussa 2001. Kuten Carolyn Ellis (2004, 45–48) huomauttaa, halu tutkia yhteisön tai omaa toimintaa sisältää usein halun muuttaa siinä jotakin; toiminnasta nousee ongelma tai kysymys ja tutkimuksen avulla siihen yritetään vastata.

Kahdeksankymmenluvulla, jolloin ammattiurani alkoi, teatterin kenttä Suomessa oli toisennäköinen kuin se on 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Suuret teatterit tarjosivat monipuolista työtä nuorelle näyttelijälle ja monet pienet teatterit ja vapaat ryhmät syntyivät tai olivat idullaan. Ohjelmistovalinnoissa otettiin taloudellisia riskejä taiteellisten näkemysten nimissä ja pohdittiin alueteattereiden kulttuurinedistämisvastuuta. Teatterintekijät pitivät silloisia työoloja miniminä tavoitteelliseen toimintaan ja kehittämiseen. 1980-luvulla taika myös murtui: katsojamäärät romahtivat ja teatterit alkoivat menettää resurssejaan. (Kallinen 2004, 108–109)

Parikymmentä vuotta myöhemmin laitosteatterit kurjistuvat, ohjelmistot toistavat itseään ja vapaita ryhmiä syntyy yhä taistelemaan omasta ja teatteritaiteen olemassaolosta. (Maukola 2006; Moring 2006b) Yhteiskunta muuttuu ja teatteri, jonka määritelmän mukaan pitäisi olla yhteiskunnan peili, häikäisijä tai suunnannäyttäjä, toteuttaa yhteiskunnan muutosta kriisiytymällä.¹⁵ (Rantanen 2006, 17) Olen hölmistyneenä todennut, että elävä, toiminnallinen, nopealiikkeinen taiteenalani on juuttunut samoihin kaupallisuutta ja taiteellisuutta, käsityöläisyyttä ja luomisvoimaa ja työntekijöiden oikeuksia koskeviin väittelyihin, joita käytiin jo seitsemänkymmentäluvulla, ja että tämä juuttuminen on osoittautunut syvälliseksi ja paljastavaksi. 1980- ja 2000-lukujen välillä on tapahtunut myös perinteisten työtapojen kyseenalaistumista ja uusien vaikutteiden murtautumista teatterin maailmaan – tai ainakin sen porteille. Esitystaide ja performanssi, soveltavan teatterin muodot sekä taideyliopistojen tutkimustoiminta asettavat teatterin ilmiönä jopa kyseenalaiseksi ja haastavat teatteria ravis-

¹⁵ H-MK 2005, päiväkirjamerkintä Teatteriohjaajien Liiton koollekutsumasta keskustelutilaisuudesta Teatterikorkeakoulussa.

telemaan käytäntöjään ja avautumaan muiden taidemuotojen suuntaan. Toistaiseksi haaste on otettu teatterikentällä vastaan lähinnä marginaalisena, mikä osaltaan kertoo teatterin autoritaarisesta toimintaympäristöstä; uudet avaukset eivät kovin helposti läpäise sen toimintaa. Nuoresta historiastaan (ks. esim. Aro 1977, 13) huolimatta suomalainen teatterielämä näyttää suojautuneen muutospaineilta.

Vaikka yksittäisten teatteriyhteisöjen toiminta ei olisikaan kriisissä, puhe taiteesta on kokemukseni mukaan teatterissa harvojen etuoikeus tai johtaa linjanvetoihin, kulttuuri-politiikkaan melko yleisellä tasolla. Hämmennys ja hajaannus, epävarmuus ja epätietoisuus siitä, mistä oikeastaan pitäisi puhua, jos sisällöistä puhutaan, leimaa keskusteluja ja niiden puuttumista. Oman sukupolveni teatterintekijät, kahdeksankymmentäluvulla ammattiin tulleet kollegat, pysyttelevät tästä kulumasta kuunnellen hiljaisina. Yhteiskunnallisuus puuttuu puheenvuoroista miltei kokonaan ja yhteisöllisyys, päivän muotisana, kuvaa vain teatterin ryhmätyöluonnetta ja perustelee omaa uravalintaa. Puhe taiteesta näyttää olevan yksityisasia, ja mitä ilmeisimmin sukupolviasia.¹⁶

Miten yhdistää ajattelu, tietäminen ja taiteellinen toiminta? Viime aikoina olen ihmetellyt onko tämä kysymys seurannut minua aina. Ehkä se imeytyi kantaani teatteriopintojen aikana 1970–80-lukujen taitteessa tai ehkä paljon myöhemmin, vasta free lance-vuosiin hyppäämisen seurauksena 1990-luvulla. Tai sitten keksin sen vastikään ja se on tutkimisen tuote. Toisaalta tuntuu, että se luonnehtii sitä kuka olen – miten toimin maailmassa – ja on synnynnäinen varjoni ja suunnannäyttäjäni.

Taiteellinen toiminta merkitsee minulle taiteilijuuden ydintä. Teatterin taiteellinen ydin on toiminnassa. Kysymys ajattelun, tietämisen ja toiminnan yhdistämisestä on pohjimmiltaan kysymys siitä, miten kehittyä ja kypsyä taiteilijana ja miten kehittää taidetta; miten tehdä parempaa teatteria. Teatterityön luonteen vuoksi kysymys ei ole pelkästään yksilökohtainen, se on yhteinen kaikille tekijöille. Kysymys on prosessissa läsnä; palaverissa, harjoituksissa, missä ikinä työtä tehdään.

Kotiutumiseni teatterin toiminnalliseen maailmaan on ollut monivaiheista, ei itsestäänselvää. Siitä huolimatta tutkimusorientaationi liittyy taideyliopistojen lyhyeen tekijälähtöiseen jatkumoon luottaen teatterialan tulevaisuuteen. Kysymykset, joita työssäni esitän, haastavat vallitsevaa teatterin paradigmaa¹⁷ rakentavassa hengessä.

Seuraavaksi kerron kolme taustatarinaa, jotka valottavat polkuani tähän asti ja sitäkin, miksi ehkä olen juuri tässä sekä antavat jo esimakua tarinoiden kautta avautuvista vaihtoehtoisista näkymistä.

16 Aloitteita keskustelulle tehdään silti toistuvasti, ks. esim. Ruuskanen 2007.

17 Vrt. s. 12. Teatterin paradigmaa koskeva näkemykseni täydentyy pohtiessani taiteellisen toiminnan ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia tutkimusmatkan kestäessä. Ks. myös s. 237 sekä Kinnunen 2003, 18–23.

1. IDENTITEETTIPOLKU

Kasvoin kulttuurikodin esikoistyttärenä. Leikin isän kirjoituspöydän alla, kun hän valmisteli luentojaan ja kuuntelin äidin esiintymisiä lastenradiossa. Mielikuvitusystäväni Erja ja Sinikka osallistuivat perheen aterioihin. Ympärillä oli paljon hiljaista tilaa johon loihdin fantasiamaailmoja ja joiden valtaan jouduin niin ettei krokotiilipelosta, joka oli pölynimuri, meinannut tulla loppua. Sisareni murskasi tämän maailman viimein raivoisalla karjunnallaan, joka muuttui nopeasti ällistyttäväksi itseriittoisuudeksi, ja pieni veljeni liitti minut lopullisesti yhteiseen todellisuuteen; hän toi maailmaamme mystisen, toisenlaisen olemisen tavan. Kouluun halusin aikaisin, kyllästyneenä lastenhuoneen ja kaupunkipihojen vaikutuspiiriin, mutta koulu oli karvas pettymys; se ei tehnyt minusta isoa ja yhteiskuntakelpoista vaan matoi paikallisjunan vauhtia vuodenajasta, soppalajista, laskentotunnista toiseen.

Teatteri imaisi minut sattumalta, Kellariteatterin Pikku Prinssissä tarvittiin paikkaajaa Ruusun rooliin kun keskikouluni oli loppuillaan.¹⁸ Kiehtova, uusi ja jotenkin tutunoloinen maailma aukeni. Erityisen merkittävää tässä uudessa ympäristössä oli yksinäisten koti-iltojen täydellinen puuttuminen. Viimeinen sysäys näyttelijyyteen tapahtui ylioppilaskeväänä, kun hyvätarkoittavat aikuiset yrittivät käännättää minua käyttämään kykyjäni akateemisesti. Näyttelijäntutkukseen ei tuolloin tarvittu ylioppilastodistusta ja päätin kostaa pitkäpiimäiselle koululaitokselle (ja paeta edessä hämmöttävää kuoliaaksinuutumista) hylkäämällä laudaturini kenkälaatikkoon muistojen joukkoon. Toisin sanoen päätin hankkia elämän.

Näyttelemisen sai minut töihin. En ollut superlahjakkuus, mutta omalla vaivannäköön tottumattomalla tavallani uurastin perehtyäkseni salaisuuteen. Onnistuin kohtuullisesti, pohtijaluonteeni oireili vain silloin tällöin ahdistusjaksoilla, jotka silloisen ymmärrykseni mukaan johtuivat siitä, että maailma oli mätä. Maailman hellitettyä otettaan tajunnastani ja elämän annettua kokemuksen eväitä löysin itseni pohtimasta tietämisen luonnetta taiteessa. Kun en enää yrittänyt vaientaa aihetta, se alkoi kasvaa.

2. POLKU: JAKO KAHTEEN

Teatterikouluakani alku oli repivää 1970-luvun loppua. Yhteiskunnalliset vastakkainasettelut elivät inhimillisen elämän osana opiskelussa, arjessa ja taiteessa. (Ks. Kallinen 2004, 12, 38) Henkistä ilmapiiriä leimannut asenne oli kriittisyys pinnallisuutta, syvällisyyttä, porvarillisuutta, taistolaisuutta, oppineisuutta, oppimattomuutta, maalaisuutta, kaupunkilaisuutta, kauneutta, rumuutta, iloisuutta, synkkyyttä, naisellisuutta, miehekkyyttä, raittiutta, renttuutta, reippautta, lorviutta, toiveikkuutta ja kyynisyyttä kohtaan, joitakin ensin mieleentulevia mainitakseni. Mihin tahansa vähäpätöiseenkin ilmiöön oli asiallista suhtautua kriittisesti. Olin tavallaan kuin kala vedessä tässä kahtiajakoisessa ympäristössä, olinhan kasvanut maalla ja pääkaupungissa, käynyt koulua Kaivopuiston ja Punavuoren välissä, elänyt perheessä tieteen ja taiteen välissä, terveen siskon ja kehitysvammaisen veljen kanssa. Tavallaan kahtiajako teki kaikesta suhtautumisesta tietoista, ja se oli ongelma. Teatteri(korkea)koulun¹⁹ opettajakunta antoi palautetta opiskeluaajan harjoitustöistäni: Olet niin analyttinen, heittäydy enemmän,

18 Helsingin Kellariteatteri (per. 1956) on helsinkiläinen nuorten harrastajateatteri. Antoine de Saint-Exupéry'n kirjoittaman *Pikku Prinssin* (1974) ohjasi Annikki Alku.

19 Aloitin opintoni Suomen Teatterikoulussa 1978 ja valmistuin Teatterikorkeakoulusta 1982. Korkeakouluksi muutos tapahtui 1979.

älä ajattele, ole oma itsesi... muistutat isääsi, muistutat äitiäsi, jännität hartioita, älä ole sellainen, ole toisenlainen – millainen? – no jotenkin spontaanimpi. En juuri ymmärtänyt, yritin vain pysyä toisten perässä ja olla oma itseni, mikä oli mahdoton vaatimus silloiselle yhdeksäntoistavuotiaalle opintoputken nahistamalle minulle. Samaan aikaan kaverit pitivät minua enemmän hyvänä jatkänä tai kohtalaisena blondina. Elin kirjaimellisesti ja konkreettisesti ristiriidassa. Sitten Teatterikoulu muuttui korkeakouluksi, näyttelijäntöön opettajat vaihtuivat (ks. Kallinen 2004, 59–60), ja vaihtuivat taas, vuosikurssimme edistyi ja kasvatti toisiaan. Ei meitä kukaan ainakaan näyttelijäntöössä ehtinyt juurikaan opettamaan. Viimeisenä vuonna itsenäistymme ja sovimme opetuksesta itse. Rekrytoimme taiteellisille opinnäytetöillemme ohjaajat ja näyttelijäntöön opettajat. Valmistuin ammattiin tilkkutäkkikäsityksillä teatterityöstä, ja olen ollut siitä monesti kiitollinen. On jäänyt tilaa kokeilla ja oivaltaa ja on ollut pakko kysellä lisäopin perään.

3. POLKU: KUN PROSESSI IMAISI

En ollut suunnitellut jälleen yhden sooloesityksen tekemistä, päinvastoin olin vannonnut itseäni keskittymään vain siihen työhön, jota silloinen työpaikkani Lahden kaupunginteatteri tarjosi.²⁰ Sitä paitsi pienen pojan yksinhuoltajana aikani, talouteni ja mielikuvitukseni olivat tiukilla arjen jokapäiväisessä projektissa; omaehtoinen taide uhrauksineen ei näyttänyt houkuttelevalta lisäpuuhalta. Sitten kävi niin kuin maisterintyössäni *Punaiset kengät – prosessissa yksin* (1997) olen kertonut: aihe oli alkanut kyteä. Huomasin sen liian myöhään, prosessi oli käynnissä ja sen seurauksena sooloesitys toteutui. Työstä tuli merkittävä kokemus urallani.

Prosessin kirjallinen reflektointi oli kummallinen kokemus. Työstä nousi näkyviin tarinaa, joka kertoi paljon enemmän kuin mistä olin ollut tietoinen esitystä tehdessä. Kummallisinta oli kirjoittamisen synnyttämä uusi itu; suhde omaan toimintaan alkoi muuttua, siihen tuli väljyyttä ja vapautta jollaista olin kaivannut ja etsinyt. Tunne muistutti juurien kasvamista, jos ihminen sellaisesta voi tietää. Uusia ajatuksia alkoi syntyä kuin lehtiä puuhun, sellaisia kuin kysymys näyttelijän taiteilijuudesta ja niin edelleen.²¹

20 Olin Lahden kaupunginteatterissa näyttelijänä 1987–93.

21 Neljännen, viidennen ja niin edelleen vaihtoehtoiset tarinat jätän tässä kertomatta. Yksi, joka kertoo etsijän polusta, löytyy teoksesta *Writing and research – personal views* (Saarnivaara ym. 2004).

2. TEATTERI TOIMINNAN PAIKKANA

Kerrotun tarinan lumo ja kielen mahdollisuudet ilmaisun väylänä ovat liittyneet teatteriin ja omaan työhöni aina. Myös maailmasuhteeni on kehkeytynyt tarinalliseen suuntaan teatterissa tehdyn taiteellisen työn tuella. Näyttää kutsuvalta ja vaivan arvoiselta jäljittää taiteellisen prosessin vaiheita tarinoiksi, joiden kertojannäkökulma ei ole vain yksi vaan monta, teatterin kollektiivisen muodon mukaisesti.²²

Kirjailijoista usein sanotaan, että he kirjoittavat samaa aihetta koko ikänsä. Useista teoksista koostuva tuotanto edellyttää tekijä-kertojalta näkökulman muuttumista, joka mahdollistaa jatkumon ja uuden syntymisen sisäkkäin. Teatterityössä tekijän kädenjälkenä nähdään joskus ohjaajan tai kirjailijan oma tyyli, joskus siitä puhutaan näyttelijän ominaisuutena. Jatkuvan, yleisöä viihdyttävän uusiutumisen vaatimukset ja esitysten erittelevään arviointiin painottuva keskustelu saattavat luoda harhakäsityksen, ettei teatterintekemiseen aina liity sisällöllistä, tekijälähtöistä jatkumoa. Suomalaisessa teatterissa harhakäsitystä voivat vahvistaa myös alan koulutusperinteen lyhyys ja perinteen katkeamiset. (Ks. esim. Kallinen 2004, 17–22, 38–45; vrt. Knuuttila 1996, 86)

Tekijyys on kuitenkin aina suhteessa perinteeseen ja tekijän historiaan ja kokemukseen tekijänä. Oma kokemuskulmani teatterimaailmaan on synnyttänyt käsityksen alituisesti muotoutuvasta toiminnan ja reflektion kudelmasta. Tuota kudosta tarinat luovat ja voivat paljastaa. Muotoutuvan ymmärryksen avulla tekijät jatkavat työtään ja ohjaavat ammatillista muuttumistaan.

Taidekäsityksessäni taiteilijuus on toiminnan ohella myös tekijöiden keskusteluja taiteesta. Tunnistan käsityksessäni sellaisia vaikutteita romantiikan aikakaudelta, joihin myös Hans-Georg Gadamer viittaa:

Romantiikan elämäntunne korosti ihmisen kykyä ystävyteen, keskusteluun, kirjeenvaihtoon ja ylimalkaan viestintään toisten kanssa, mikä herätti kiinnostuksen ymmärtämistä ja väärinymmärtämistä kohtaan.

(Gadamer 2004, 48)

Teatteriala ja erityisesti näyttelijyys näyttää säilyttäneen romanttisen taiteilijäkäsityksen piirteitä monin tavoin. Niihin viittaa esimerkiksi Pia Houni, joka nimittää *Näyttelijäidentiteetti* -tutkimuksessaan haastattelemiensa näyttelijöiden ammattikuvaa ekspressiiviseksi. (2000, 201) Hounin tutkimuksessa näyttelijät kertovat ammatti-identiteettinsä liittyvän persoo-

22 Kertojanäkökulmat ovat tutkimuksessani kaikissa tapauksissa minun, tutkija-tekijän tuottamia. Näkökulmien vaihtelu perustuu dialogiseen asenteeseen (ks. s. 62–68), narratiiviseen lähestymistapaan (ks. s. 50–54) ja näyttelijän kokemuskulmaan, joita selvennän mainituissa kohdissa ja joiden muotoutumisesta esitän esimerkkejä etenkin *Sadetarinoita* -osiossa (s. 76–152).

nallisen tien löytämiseen, ammatille antautumiseen, jonka perusta on ilmaisun ja sisäisen laadun: näyttelijäntekniikan, tunnekonstruktion ja transformaation työstämisessä ja oman sisäisen laadun löytämisessä. (2000, 188–189) Hounin haastateltavina olleiden näyttelijöiden puhe on tyyppillistä suomalaisen näyttelijän ammattipuhetta (pienin vivahde-eroin mukana olleiden englantilaisten näyttelijöiden kertomuksia myöten). Siitä on yllättävänkin selvästi tunnistettavissa romantiikan (itse)ilmaisukeskeisen taidekäsityksen kaiku.

Ohjaajantaidetta teatterissa leimaa puolestaan romantiikan käsitys taiteilijasta luovana nerona. (Paavolainen 1999, 27–28, 38; myös Heikkilä 2006, 263) Tämä ajattelu palautuu näytelmän asemaan teoksena ja näytelmäkirjailijan tekijyyteen ennen muita, ohjaajaakin, joka 'pane teoksen näyttämölle'. Hierarkiassa seuraavat lavastaja, pukusuunnittelija, valosuunnittelija ynnä muut, ja lopulta näyttelijät. Lavastaja Liisa Ikonen luonnehtii tällaista, ynnä muut-taiteilijuutta välilliseksi, toisen päämäärää palvelevaksi. (2006, 16)

Oma näyttelijäidentiteettini, voisi myös sanoa teatterilaisidentiteettini tai taiteilijaidentiteettini, ei näytä aivan tyyppilliseltä näitä romantiikan piirteitä vasten tarkasteltuna.²³ Identiteettipolkuni ei perustu ammatin mieltämiseen yksilölliseksi ja sisäiseksi siinä määrin kuin näyttelijyydestä perinteisesti ajatellaan, en ole myöskään erityisesti pyrkinyt korostamaan näyttelijyyttä muusta työryhmästä erottavana, tehtäviä kategorisesti rajaavana identiteettinä. Sen sijaan Houninkin (2000, 204) mainitseman romantiikkaan viittaavan läpäisevyyden tavoitteen tunnistan selvästi. Ymmärrän kokemukseni perusteella läpäisevyyden näyttelijän välittäjäntehtäväksi teoksen ja yleisön välillä. Näyttelijä toimii tällöin välittäjänä, välittäjä-aineena tai kuin tulkki. Yoshi Oida kuvaa näyttelijän tehtävää vuorovaikutuksena yleisön ja näyttämön, näyttelijän ja aiheen ja näyttelijöiden välillä. (Ks. Oida & Marshall 2004, 78, 89, 104.) Tunnistan myös Ikosen välillisen, päämäärää palvelevan tekijyyden problematisoinnin näyttelijänorientaatiostani käsin.

Olen hämmentyneenä seurannut, miten 1980-luvulla toiveikkaana aavisteleman teatterintekijöiden keskinäinen arvostava avoimuus on kääntynyt hajaannuksen tilaksi. Ehkä suomalaiselle teatterille onkin tyyppillistä sen eri ammattiryhmien kertomusten keskinäinen ristiriitaisuus, konflikti, jonka syvyys on vasta paljastumassa. Sen on mahdollistanut alan monimetodisuus tai metodittomuus, joka näyttää kääntyneen voimavarasta yhteisen nimittäjän puuttumiseksi. Pienessäkin piirissä keskustelun virittely on kokemukseni mukaan varovaista, niin tulevaan kuin menneeseen katsominen yhdessä on vaimeaa. Vain hyvin käytännönläheinen, työorientoitunut puhe näyttää vakiinnuttaneen teatteriyhteisön keskusteluissa paikkansa. Ymmärrän tämän yhdeksi seuraukseksi suomalaisen kulttuurielämän 60–70-lukulaisen ohjelmanjulistuksen jälkimainingeista.²⁴ Oma vaikutuksensa on varmasti myös kaupunginteatterijärjestelmällä, joka on synnyttänyt alalle monenlaista pysyvyyttä, muun muassa työpaikkoja ja yhteistyömahdollisuuksia, mutta myös pakkotahtisuutta ja hierarkioita.

23 Tekijyyteni muodostuu myös muista kuin näyttelijän töistä, kuten kirjallisista töistä ja ohjauksista. Taiteilijaidentiteettini perusta on kuitenkin näyttelijänkoulutuksessa ja -kokemuksessa.

24 Vrt. Korhonen 1993; myös esim. Aulikki Oksanen pohtii Anna-lehden haastattelussa (de Camp 2007) vasemmostoradikalismien jälkeistä aikaa. Hän kuvaa 1980-lukua korskaksi ja turhauttavaksi ja leimaavaksi ja syyllistäväksi aikakaudeksi entisiä taistolaisia kohtaan.

Näen myös yhteydet koko yhteiskunnan arvojen ja rakenteiden mullistuksiin: työorientoitunut tekijyys uhkaa kuihduttaa yhdessä toimimisen. Asiaa ei juuri helpota näyttelijäperinne, jossa näyttelijän ammatti rajautuu omasta ilmaisukyvystä huolehtimiseen ja roolityöhön ja toisten, lähinnä ohjaajan, taiteellisten kokonaisnäkemysten omaksumiseen ja välittämiseen.

Näyttelijä orientoituu työhön ja puhuu työstä: taidoista, totuudellisuudesta, vilpittömyydestä ja aitoudesta. Hänen työnsä kiteytyy tekniikan ja tunteiden konstruktioihin. Siinä on tunnistettavissa romantiikan taiteilijamyytin diskurssi (Houni 2000, 188), jossa korostuu luovan yksilön autonomia, mutta yhdessä rakentuva ymmärrys jää varjoon tai unohtuu. Teatterissa, joka on kollektiivinen taidemuoto, tällainen orientaatio vaikuttaa puutteelliselta ja herättää lisäkysymyksiä, kuten: millainen toimintaympäristö on ruokkinut näyttelijän ammatti-identiteetin kehkeytymistä tähän suuntaan?

Kokemukseni, käsitykseni ja ymmärrykseni teatterista taiteellisen toiminnan paikkana on kehkeytynyt ensisijaisesti näyttelijäkoulutuksessa ja -kokemuksessa. Varhaisempi perusta sille on henkilökohtaisessa teatterin ja tarinan voiman tunnistuksesta; maailmasuhteessani se on inhimillisen elämän tärkeä lähde. Teatteri on yhteen ja ääreen kerääntymisen paikka, se on jakamisen, kuuntelemisen ja viipymisen paikka. Elävän teatteritapahtuman salaisuus kiinnostaa minua; se kaikki mikä tekee tapahtumisen mahdolliseksi. Ymmärrän teatterilla ja sen taiteellisella prosessilla alituisessa muutoksessa olevaa toimintaa, joka ilmenee eri aikoina ja eri yhteyksissä eri tavoin, vaikka säilyykin ytimeltään samana siinä mielessä, että se on aina uudestaan leikkimäistä toimintaa kohti imaginaarista. Teatterin tapahtumaan tarvitaan vähintään kaksi leikkimäistä samaa leikkiä: se joka esittää ja se, joka ryhtyy yleisöksi.

Kiinnostukseni kohdistuu siis TOIMINTAAN ja siinä syntyvään taiteeseen teatterissa. Toiminnalla tarkoitan aloitteellista yhdessä toimimista yhteisen, ennakoimattoman päämäärän hyväksi. Seuraan Hannah Arendtin toiminnan filosofiaa; Arendt erottaa työn, valmistamisen ja toiminnan toisistaan. Työ on Arendtilla työtehtävän suorittamista, valmistaminen on valmiiksi tekemistä, esimerkiksi esineiden valmistamista. Työsuoritukset, valmistaminen ja toiminta voidaan eri elämänalueilla erottaa toisistaan ja silloin korostuu toiminnan erityinen merkitys, joka on sen SOSIAALISESSA JA POLIITTISESSA LUONTEESSA: toiminnassa ihmiset kokoontuvat yhteen. (Arendt 2002; Palonen 2003; Parvikko 2003)²⁵ Puhe liittyy toimintaan erottamattomasti paljastamalla sitä ja sen mieltä ja sitä kautta tekijöiden identiteettiä. Teoksella tarkoitan toiminnassa kehkeytyvää esitystä, taideteosta. En perusta teatterikäsitystäni ajatukseen näytelmästä muuttumattomana, kirjoitettuna objektina, jonka ymmärtämiseen sen esittämällä ei olisi vaikutusta. (Carlson 2006, 128) Taidekäsitykseni on saanut vaikutteita Cagen, Cunninghamin ja Duchampin hengenheimolaisilta sekä impressionistisen, konstruktivisen ja abstraktin taiteen suuntauksista, joissa sattuman merkitys on otettu todesta työn vaiheissa ja joissa leikki ilmenee avoimeksi jättämisenä ja teoksen viimeistellyn muodon tai kontekstin kyseenalaistamisena. (Carlson 2006, 147)

Taiteellisen toiminnan sosiaalinen ja poliittinen luonne merkitsee taiteilijuuden ja taiteen

²⁵ Myös näyttämön filosofi Denis Guénoun (2007) näkee ihmisten kokoontumisen yhteen sosiaalisena ja poliittisena ilmiönä.

paikan jatkuvaa reflektiota ja taiteen autonomian kyseenalaistamista. Zygmunt Baumanin (1996, 117–118) mukaan kulttuuridiskurssin postmoderni muutos, jonka vaiheita yhteiskunta juuri nyt elää, johtuu siitä, että intellektuellien perinteinen rooli sopii nyky-yhteiskuntaan huonosti; he suuntautuvat uudelleen palauttaakseen yhteiskunnallisen asemansa. Taitealojen kyky reflektioon on näyttänyt monissa historiallisissa yhteiskunnallisissa murroksissa taiteelle yllättäviä mahdollisuuksia. Maailman ja yhteiskunnan muutosten reflektio suhteessa taiteelliseen toimintaan on edelleen taitealojen elinvoimaisuuden ehto. Reflektoinnin seurauksena taiteen ja taiteilijoiden perinteiset tehtävät ja toimintamallit voivat uusiutua ja tulla tulkituiksi uusin tavoin. Tämä edellyttää rohkeutta luopua staattisesta maailmakuvaista ja toimintaa ja puhetta sen mahdollistamiseksi. Arendtin (2002, 206) mukaan julkinen tila, ”ihmisten välisten suhteiden ja niiden tuottamien tarinoiden näyttämö”, jossa ihmisten valmistama maailma alati kehkeytyy, on tuon puheen ja toiminnan paikka. Taiteellinen toiminta on osa tätä ihmisten maailmaa ja sen elinvoima perustuu tämän paikan vaalimiseen. Muuten joudutaan tilanteeseen, josta Arendt toteaa:

Elleivät ihmiset puhuisi maailmasta ja asuttaisi sitä, maailma ei olisi ihmisten valmistama maailma, vaan kasa toisistaan riippumattomia asioita, joihin jokainen erillinen yksilö pystyisi liittämään yhden esineen lisää. Jos ihmisten toimilla ja edesottamuksilla ei olisi paikkaa ihmisten valmistamassa maailmassa, ne olisivat yhtä epävarmoja, hyödyttömiä ja turhia kuin paimentolaisten vaellukset.

(Arendt 2002, 206)

Taide- ja teatterikäsitteeseen sisältyy käännteitä, jotka ovat sidoksissa ajan ilmiöihin ja ympäristön tapahtumiin. Niihin kytkeytyy voimakas elämys, kokemus maailman avautumisesta uutena. Eräät näistä kokemuksista liittyvät esityksen katsomiseen, muutamat omaan tekemiseen. Yhteistä näille kokemuksille on niiden kytkeytyneisyys tarinallisen kiertokulun kokonaisuuteen, vaikka tapahtumahetkellä en olisi osannut nimetä niitä siten. Otan kolme esimerkkiä:

PALJAANA NÄYTTÄMÖLLÄ – NÄYTTELIJÄ, KERTOMUS, YKSIN

Istuin katsomossa. Muistan kokemuksen valona ja aikana. Syksykuulaan veden välkkeenä. Viipymisenä partaalla. Näyttelijä roolihenkilönään yksin näyttämöllä. Kertomus erään sairaanhoitajan viimeisistä päivistä; alakulosta, pettymyksestä. Siirtymisestä toisaalle. Siitä miten joku, jossain, joskus valitsi hukuttautumisen.

Kansallisteatterissa esitettiin Juha Mannerkorven monologi *Ennen kuin me kaikki olemme hukkuneet*. (1971)²⁶ Esityksen aikana kohtasin muutoksen. Mitä tapahtui? Pääsin osalliseksi näyttämön maailmasta. Se ei ollut sanoja, esittämistä, informaatiota, todellisuuden jäljittelyä, vellovia tunteita. Se oli jotain niiden takana ja oli niitä kaikkia puheentakaisessa hiljaisuudessa. Ylitin ensimmäisen kerran katsojana olemisen rajan, rumuuden ja kauneuden arvioinnin rajan. Ylitin toden ja fiktion kokemuksen, suuren ja mitättömän havaitsemisen, pitkästyneisyyden kynnyksen, passiivisuuden. Teatterin kulttuurinen kertomus murtautui dramaattisesti tajuntaani esityksen välittämänä. Siinä tarinani, ymmärrykseni maailmasta ja teatterista sekä oman paikan hakeminen niissä alkoi suuntautua tämän ykseyden kokemuksen voimasta.²⁷

PALJAANA NÄYTTÄMÖLLÄ – TOMUN PEITTÄMÄT IHMISET YLEISÖN ARMOILLA

Käsiohjelmassa kerrottiin koreografian pohjautuvan Beckettin näytelmään ja ajatukseen, että ihminen haluaisi lakata liikkumasta, jäädä paikalleen, mutta ei pysty.²⁸ Niinpä ihminen yrittää ratkaista ongelmaa yhä uudestaan. Yleisö odotti esityksen alkamista tungeksien Kuopion kaupunginteatterin aulatiloiissa. Lopulta esitys pääsi alkamaan neljäkymmentäviisi minuuttia myöhässä. Jo alussa katsomossa saattoi aistia turhautunutta liikehdintää.

Sitten: unenomainen näky: Näyttämön pimennosta, syvyydestä nousevat, erottuvat juuri ja juuri tomuiset, murheelliset hahmot, matkalaukut käsissään, kukin omassa yksinäisyydessään, erilleen heitettyinä. Matalasta kulmasta heihin osuu sanomattoman moni-ilmeinen, kylmissä sävyissä väreilevä tomun ja surkeuden paljastava valo. Tuskin mitään liikettä tai musiikin pulssia voi havaita, vain liian suurten vaateparsien sisällä hengityksen, jonka aistii katsomon perälle ja joka on liikettä, joka provosoi esiin lisää liikettä, joka ei johda mihinkään, joka palaa hengitykseen ja alkaa taas. Piinaava intensiteetti, äärimmäisen kohdistunut keskittyminen, haaste, (joka nyt tuo mieleeni erään näyttelijä-ohjaajan lauseen ”En koskaan mene näyttämölle miellyttämään, menen sinne haastamaan yleisöni”²⁹) sitä seuraamme. Hengitämme sen tahtiin. Seuraamme sen muuttumista äärimmäisen hitaassa liikkeessä kohti näkymätöntä jotakin, tuskin silmin havaittavissa valonostoissa, valon hengityksessä, ja koko näyttämön, katsomon,

26 *Ennen kuin me kaikki olemme hukkuneet*, Maija Salmisen monologi. Juha Mannerkorpi (kirj.) Sakari Puurunen (ohj.) Eeva-Kaarina Volanen (es.)

27 Vrt. Ikonen 2006, 116: ”Perinteinen semioottinen merkitystilanne *erottaa* aina subjektin ja objektin, samoin estetiikka, joka asettaa teoksen objektiksi subjektin eteen. Eksistentiaalisemioottinen, sanojen taakse jäävä merkityksellisyys, voi sen sijaan olla *ykseyden kokemista* kohteen kanssa.” Ykseyden kokemuksesta merkitys syntyy kokemuksellisesti, dialogisessa kohtaamisessa.

28 Kuopio tanssii ja soi -festivaalin yhtenä ulkomaisena esiintyjäryhmänä vieraili Compagnie Maguy Marin esityksellä *May B* (1986). Esitys palasi Kuopioon 2007. Jälleennäkemisen tuntojani ks. s. 213–215.

29 Galina Voltsek Anton Tšehovin *Kolme sisarta* -näytelmän harjoituksissa (1988). Voltsek (tuolloin moskovalaisen Sovremennik-teatterin taiteellinen johtaja) vieraili Lahden kaupunginteatterin ohjaajana. Ilkka Granberg, Esko Hukkanen, Elina Hurme, Eeva Kantanen, Seppo Karjalainen, H-MK, Eeva-Kirsti Komulainen, Eero Melasniemi, Kimmo Otsamo, Ulla Reinikainen, Risto Saanila, Hannu Salminen, Hanne Savolainen, Raimo Wahlström ja Auvo Vihro (es.)

teatterisalin joutumista teoksen atmosfäärin piiriin.

Ja tuolloin tällöin jokin ääni katsomosta tekemässä säröä osallistumiseen.

Esitys kutsui minut mukaansa vastaansanomattomalla voimalla, jonka ehdottomuus syntyi ilmaisuuden loppuun saakka tutkitusta askeettisuudesta. Näin esiintyjissä esityksen paljaan, sykkivän sydämen, ja se riisui minutkin. Vapisin kosketetuksi tulemisesta.

Ja jollain sellaisella hetkellä, kesken esityksen, tajuntaan tunkeutui naurahdus. Vähän myöhemmin toinen. Vielä hetken päästä kolmas, jota seurasi ääneen lausuttu kommentti, ja silloin, hitaasti, käsitin seuraavani toistakin esitystä: esitystä ”mitä mieltä me tästä olemme”. Tätä toista esitti katsojien koulukunta joka oli tullut näkemään ”oikeaa tanssia”. Tämän yleisönosan ilmaisu huipentui kuuluviin lausuntoihin ”eihän tässä ole yhtään hyppyä eikä piruettia” ja näyttävään poistumiseen kesken kaiken. Katsomoon jäi kokonainen penkkirivi ammottamaan tyhjänä, muistuttamaan närkästyksestä. Me, jotka jäämme paikoillemme, hengitimme taas. Alkuperäinen esitys oli jatkunut keskeytyksettä välikohtauksen ajan, ja koimme sen aiempaakin vahvemmin jonain jota halusimme, jonain jonka olimme valinneet, jonain jonka kanssa olimme silloin ja siinä ehdoitta emotionaalisesti liittoutuneet.

Elän yhä uudelleen kihelmöinnin, jota tunsin katsomossa ja palautan vaivatta mieleen yllätyksen, jonka esityksen hylännyt joukko tuotti. Ja: tunnistan ymmärryksen, tapahtuman synnyttämän uuden juonteen sisäisessä tarinassani; kokemuksen loputtoman subjektiivisuuden, toisen katsojan vierauden ja outouden, oman elämäkseni vahvistumisen, intuitiivisen valintani mennä esityksen puolelle, altistumisen merkityksellisyyden.

PALJAANA NÄYTTÄMÖLLÄ – VÄLITTÄMÄSSÄ

1.3. 86, päivänä jolloin uutinen Olof Palmen murhasta tavoitti maailman, Kuopion kaupunginteatterissa esitettiin Sartren *Likaiset kädet* -trilleriä (1986)³⁰ päivänäytäntönä. Näytelmässä suunnitellaan ja toteutetaan johtavan poliitikon murha. Aiheena on poliittinen valtataistelu ja sen motiivien kyseenalaistaminen sekä yksilön eksistentiaalinen kriisi hänen ottaessaan vastuulleen omat tekonsa. Olin esityksessä mukana Jessican roolissa.

En voi unohtaa senkertaista teatterisalissa vallinnutta latausta. Ensi hetkestä oli selvää, ettei huoneessa ollut yhtäkään Palmen kuolinuutisesta tietämätöntä. Historian lehti kääntyi ja hipaisi kääntyessään meitä kaikkia. Jokainen tuntui yhdistävän mieleensä fiktion ja todellisuuden. Hiljaisuus oli intensiivistä, järkyttyneiden, yhteen kokoontuneiden ihmisten harrasta hiljaisuutta. Sen keskelle esityksen repliikit, näyttelijöiden askeleet, hengitys tipahtelivat merkityksistä raskaina. Sartren näytelmän piinaava analyttisyys eräästä kuvitteellisesta historian tapahtumasta asettui osaksi akuuttia, todellista historian tapahtumaa yleisön ja esiintyjien todistaessa. Jokainen näyttelijä tuntui käsittävän uudelleen ja kuin ensimmäistä kertaa, mistä näytelmä kertoi, mikä oli sen tarina ja sanoma. Esityskertojen myötä näyttämön takatiloihin ja lämpioon kertyneet puutumuksen merkit, naljailut ja puuhastelut, putosivat pois. Välinpitämättömyys ja epäusko yleisön kiinnostuksesta katosivat, jos sellaisia oli ollut. Tila, tilanne oli yhteinen kaikille. Katsojat liittyivät saumattoman vastakaiun muuriksi, joka imi näyttämöltä kaiken. Mennyt ja tuleva unohtuivat, oli vain nyt. Sellainen kokemus muuttaa ihmistä.

30 *Likaiset kädet*. Jean-Paul Sartre (kirj.) Pentti Pesä (sov. ja ohj.). Erkki Björkbacka, Tuure Himanka, Kauko Hynninen, Arvo Hämäläinen, Pertti itkonen, H-MK, Markku Köngäs, Liisa Pönttätä, Mauri Saikkonen, Markku Söderström (es.)

Nämä kolme esimerkkiä kertovat taitekohdista, joissa olin tullut elämän ja toiminnan tapahtumapaikkaan, jonka moninaisuus takasi, ettei kokemus unohdu vaan toistuu ja jatkaa avautumistaan.

Eräs tarinallinen ulottuvuus, jolla on suuri merkitys maailmasuhteelleni, on kertomusten ulottuvuus; erityisesti kirjallisuus ja aivan erityisesti runous. Runouden väläyttämät kuvittelu, ajattelun ja kielellisen kommunikaation muoto- sisällön mahdollisuudet ovat merkittävä kumppani taiteilijan- ja elämäntielläni. Näyttelijälle runous on tarjonnut esittävän toiminnan marginaalin, jossa toimimistani on ohjannut myös tunne ajatuksen vapaudesta. Aloittelevana näyttelijänä olin erityisen kiinnostunut vapaaseen mittaani kirjoitetun ja usein abstraktin runon esittämisestä.³¹ Kaiken kaikkiaan kirjallisuus on alkanut merkitä minulle entistä selvemmin todistusta kokonaisvaltaisesta tapahtumasta; koko keholla ajateltua, rytmistä kieltä, tarinavarantoa joka on ensisijaisesti muuta kuin loogisia kertomuksia ja jonka voi vastaanottaa elämyksellisesti, inhimillisenä puheena; jossa voi asua. (Vrt. Bachelard 2003, 31–34; Lundán 2006, 178.) Pyrin elämään tuossa suhteessa aiheeni hyväksi.

Suhteeni kirjallisuuteen ja kieleen merkitsee myös tutkimuksessani väylää inhimilliseen kokemukseen, kielen ja lauseen taakse, kosketukseen tarinoiden sanattoman ulottuvuuden kanssa. Roland Barthesin (2000, 19–22) *Rakastuneen kielellä* -teoksen rakentumisen tapana ovat figuurit. Barthesin figuurit ovat fragmentoituneen diskurssin ilmenemisiä, elävän tuokion pysäytyksiä; hahmoja tai kuvauksia. Jokaiseen figuriiin sisältyy tuntematon. Se vertautuu tutkijanymmärryksessäni kulkuria matkaan työntävään voimaan; Barthes (2000, 22) puhuu ”äitilauseesta”, keskeneräisestä artikuloinnista, joka sysää matkalle, joka vasta aloittaa jonkin kertomisen.

Tutkimukseni ensimmäisessä ja laajimmassa tapauskuvauksessa (*Sadetarinoita*, s. 76–152) teen figuurien avulla näkyväksi kulkuritutkijan levottomuutta; miten tunnistan ja altistun outoa ja tuntematonta kohti, miten tuo suhde kriisiytyy keskusteluissa ja miten ymmärrykseni muovautuu tarinoiden kehkeytymisessä.

31 Ensimmäinen runoilteni *Istun pukuhuoneessa* (1983) sisälsi mm. Markku Lahtelan, Maria-Liisa Vartion ja Lassi Nummen runoja sekä unkarilaista modernia runoutta kokoelmasta *Kaivojen maa* (1970, A-M Raittila, toim.) Sen jälkeen valmistuivat mm. *Kova manna* (1983) tilaus- ja ryhmätyönä Kajaanin Runoviikolle. Työryhmässä olivat Kimmo Kahra (ohj.), H-MK (es.), Kimmo Mäkinen (säv. ja es.) ja Hanne Savolainen (es.) Runot olivat Marjukka Aarniota, Ilpo Tiihosta ja Jukka Vienoa. *Kuinka vanhaksi puu elää* -soolotyö (1990) sisälsi unkarilasta ja suomalaista proosaa ja runoa, mm. Guyla Illyesin ja Eeva-Liisa Mannerin tuotantoa. Esityksen ohjasi Jaana Pesonen. *Varo askeliasi!* (2003) koostui kokonaan Elina Vaaran tuotannosta, H-MK ja Malla Kuuranne (es.), Kaija Viinikainen (ohj.) Tuorein, *Kamala kissa* (2007), syntyi ryhmätyönä (Eero Enqvist, Tapani Jämsen, H-MK, Juha Mäntylä, Jaana Pesonen, sov. ohj. es.). Sen perustana olivat E-L Mannerin runot sekä Tapio Louhensalon niihin säveltämät laulut.

3. TOIMINNAN JA AJATTELUN YHDISTÄMISEN HAASTE

Sanotaan että on kahdenlaisia näyttelijöitä: niitä jotka rakastavat harjoittelemista ja niitä, joi-
le harjoitusvaihe on välttämätön paha ennen esityksiä. Tarkemmin asiaa ajatellessa tämä jako
osoittautuu yleistyksiksi, joka kuvaa sitä paitsi heikosti näyttelijän tämänpäiväistä toiminnan
kokonaisuutta. Jokainen teatterityötä tehnyt tietää, että on lukemattomia tapoja työskennellä
ja kypsyttää työtään, eikä työ aina ole ongelmatonta eikä useinkaan ennakoitavissa. Nykyteat-
terin ilmiöt hämmentävät soppaa kyseenalaistamalla työn tekemisen tehtävät ja paikat. Esitys
voi olla yksi ja ainoa ja harjoittelemista rakastava voi huomata osallistuvansa prosessiin, jonka
fokus on toisaalla ja harjoittelun merkitys lopputuloksessa vähäinen. Taiteellinen prosessi
on moninainen käsite. Sen voi nähdä yksilöllisenä tai monihaaraisena, sitä voi ongelmoida
taiteen tulemisen³² tai taiteen kriteerien avulla. Yksilöllisenäkin se on moninainen.

Identity is both performative and situated and it is therefore important to be sensitive
to the ways in which an individual negotiates and manages multiple identity projects
within different contexts and relationships.

(Wirtanen & Littleton 2004, 36)

Olen antanut näyttelijätaustani ohjata tutkimusvalintoja; keskityn teatterin ryhmätyössä
kehkeytyviin ilmiöihin.

If you are instigating the collaboration, you have to be prepared to open up and to truly
take that other person into account, and not become prescriptive to them. And that is
where the risk is, because they can come up with something that you don't like. The ideal
scenario is that you come up with the third idea that neither of you could have thought
of on your own. There is something about the coming together of the two of you that
produces something that is unique and when it appears it is unquestionably there.

(Storey & Joubert 2004, 48)

Tutkimusaiheekseni taiteellinen prosessi tuli vähitellen, se nousi käytännön työstä. Se
askarrutti minua yhä enemmän, se paljastui aiheeksi josta oli vaikea päästä keskusteluun
ja lopulta opettajantyössä Teatterikorkeakoulussa se haastoi pysähtymään, kuvaamaan ja
tutkimaan, tilanteessa jossa huomasin että sanoja ja tiedon lähteitä puuttui. Tunsin, että

32 Taiteen tuleminen viittaa monissa taidekäsityksissä teoksen ihmeen tai mysteerinkaltaiseen syntyyn, kuten luovan taiteilijaneron tapauksessa tai kun taiteen ajatellaan olevan jumalallista alkuperää tai muutoin tulevan tuntemattomasta. Ks. esim. Martin Buber 1993, 32.

taiteellisen prosessin ydin on elävä ja liikkuva, mutta tuntuma jäi mykäksi; vain satunnaiset esimerkit valaisivat tuntemusta.

Taiteellisten prosessien tapahtumat ovat ennakoimattomia ja alan 'lakikirjat' ovat aukollisia, olipa työskentelyn ja tavoitellun esityksen tyyli millainen hyvänsä. Työn lähtökohdista riippuen ennakoimattomuus ilmenee eri tavoin ja se otetaan eri työryhmissä huomioon vaihtelevasti. Tutkimustyön alkuvaiheessa käytin lukemattomia tunteja suomentaakseni PROSESSIN uudelleen, se kun kalskahti korvaani lineaariselta, kemialliselta ja oikeustieteelliseltä ja kuvasi mielestäni huonosti taiteen tapahtumaa. (Ks. esim. Otavan iso tietosanakirja 1963; Nykysuomen sanakirja 1990; Sivistyssanat 2001)

prosessi	vaiheikko	
(kehä>)	kehiö	teelmä
(kehkeytä)	kehkiö	kehkeytymä
(keho)	kehelmä	tekeytymä

- miten nimittää prosessi joka koostuu taiteellisen työn vaiheista
- joka on vasta koostumassa, käynnissä
- joka on valmistunut kokonaisuus
- jonka osia ovat vaiheet

(H-MK/päiväkirja 16.1.03)

Päädynkin suomennokeeseen; pyörittelin käsitteitä kuten aiheet, vaiheet, viidakko, hetteikkö. Syntyi VAIHEIKKO. Hyväksi kakkoseksi tuli KEHELMÄ. Se muovautui pyörittelystä, jossa olivat mukana kehkeytä ja hedelmä. Samalla tärkein, prosessin käsite alkoi kirkastua. Se alkoi merkitä sitä kaikkea, mitä se voi olla, toistensa sisään ja jatkoksi kehkeytyviä vaiheita; pyörteitä, myllerrystä, innoitusta ja syventymistä, sumentumista ja selkiytymistä; jonkin syntymistä, kypsymistä ja valmistumista, kaaoksen imua, ryöstäytymistä ja järjestymistä. Käytän jatkossa pääasiassa prosessin ja vaiheikon käsitteitä.

Tutkimuskohteeni on teatterin taiteellinen prosessi. Merkittävä prosessin tuntemisen ja kuvaamisen ongelma teatterissa on sen tapahtumaluonne. Toinen ongelma on, että teatteritaidetta on perinteisesti kuvattu ulkoapäin, lopputuloksiin keskittyvässä arvioinnissa tai teoreettisissa taiteen määrittelyissä. Tästä tutkimus- ja arviointiperinteestä kumpuava puhe vaikuttaa ajatteluun, puheeseen ja toimintaan teatterissa. Taiteellinen työ, jossa teos valmistuu, on jäänyt alisteiseksi lopputuloksen tai sen osien ja tyylisuuntausten määrittelyille, ja sillä on vaikutuksensa sekä taiteelliseen toimintaan että siitä puhumiseen ja kirjoittamiseen.

Koen tarpeelliseksi kyseenalaistaa taiteen tuotteistamisen vaatimusta ja kulttuurista tehokkuusajattelua. Näen teatteriin kohdistuvien paineiden taustalla, modernin yhteiskunnan jäännöksinä, assimiloivan, yhdenmukaistavan kulttuuriprojektin piirteitä, jotka perustuvat käsitykseen prosessista yksisuuntaisena tapahtumisena. (Bauman 1996, 72–75) Ongelma-kimppu tihtyy teatterin monialaisissa käytännöissä, mutta johtaa usein vain pinnallisiin ja hetkellisiin ratkaisuihin. Tulkitsen teatterin problematiikan kompleksiseksi ja oletan ratkaisujen ongelmiin edellyttävän syvällistä ja avointa pohdintaa. (Kahane 2004, 1–2)

Teatterin taiteellinen prosessi näyttää erilaiselta riippuen siitä, mistä sitä katsoo. (Ks.

esim. K. Koski 2007, 13–15) Tekijöilleen se on toistuva tapahtumasarja tai ryöppy, johon ryhdytään ja jossa toimitaan. Se on tila-aikakokonaisuus, jossa teos valmistuu. Se voi olla myös jotain, johon taiteilija ajautuu, suistuu tai syöksyy. Lakonisemmin: se on jakso, joka käynnistetään ja viedään päätökseen. Laajemmassa taiteen kentässä teatteri näyttää ainakin tilapäisesti menettäneen asemaansa peilin- tai suunnannäyttäjänä. Se etsii itseään esitys- ja kuvataiteen rajoja rikkovien tekojen katveessa. Kun kysymys taiteilijuudesta on taiteilijoiden itsensä ehdotuksia ja toiminnallisia valintoja toisaalla, teatterissa kysymys taiteilijuudesta on vain kiusallinen kysymys. (Esim. Jaukkuri 2006)

We know what is not a narrative much better than we can define narrative and evaluate its quality.

(Josselson 1993, xi)

Ponnistelllessani tutkimuksen rajaamiseksi selvisi pian, että tarinallisuus ei tahdo talttua pilttuuseen. Alkuperäinen suunnitelma vastata kysymykseen, MITEN TARINAT TOIMIVAT teatterin taiteellisen prosessin VÄYLINÄ JA VÄLINEINÄ, muuntui TARINALLISEN NÄKÖKULMAN MAHDOLLISUUKSIEN kuvaamiseksi teatterin taiteellisissa prosesseissa. Tästä muutoksesta ammentava tutkimisen polku tekee oikeutta tutkimukseni aiheelle. Teatterin taiteellisen prosessin moninaisuus elää siinä ja myös taiteilija-tutkijan roolien kietoutuneisuus tulee problematisoiduksi ja esiin.³³ Tutkimuskertomus puhuu alkuperäisen tutkimuskysymyksen taustalla vaikuttaneen oletuksen puolesta, ettei taiteellista prosessia voi täysin rajata muuten kuin keinotekoisesti. Pyrin lisäksi osoittamaan, miten näennäistä taiteen riippumattomuus ympäristöstään on ja kyseenalaistamaan taiteen suvereeniuspäämäärän. Taiteen perusta ja merkitys voi olla vain suhteissa ja suhteellisessa vastuussa ja vapaudessa. Kuten Arendt (2002, 239) lausuu, herää kysymys, kumoaako todellisuus näkemyksemme vapauden ja epäsuvereeniuden ristiriitaisuudesta.

Oletan, että jokainen teatterintekijä muotoilee tehtävänsä suhteessa taiteelliseen prosessiin opiskellessaan, työtä tehdessään tai toisten työtä seurattessaan. Tutkimukseni osallistuu keskusteluun ehdottamalla ja nimeämällä joitakin ilmiön erityispiirteitä ja kuvaamalla joitain subjektiivisia kokemuksia ja tapahtumakulkuja. Avoimuus ja ihmettely ovat olleet tutkimuksen käynnistäviä voimia ja niistä on tullut työn edetessä arvoja, jotka olen halunnut säilyttää ja joita puolustan.

Olen ollut tietoinen varmuuden ja määrittelyn mahdottomuudesta. Pyrin kuvaamaan ymmärrykseni muotoutumista niin, että sen syntyvaiheet näkyvät. Aiheen läheisyys ja työn luonne ovat edellyttäneet minulta taiteellista prosessia arvostavaa suhdetta. Eräs tutkimusmatkani ensimmäisistä haasteista on ollut tunnistaa tuon suhteen outous ja erityisyys, sen

33 Kaisu Koski (2007, 15) osallistuu taiteen ja taiteellisen tutkimuksen metodologioista käytävään keskusteluun, jota ovat virittäneet esim. Kiljunen & Hannula (2001) ja Hannula & Suoranta & Vadén (2005), pohtimalla taitelijan ja tutkijan roolien liittymistä toisiinsa. Koski kysyy, voiko omaa työtään tutkiva taiteilija ylipäättään erottaa taiteellisen työn ja tutkimisen kokonaan toisistaan.

sosiaalisia ja julkisia diskursseja kaihtava luonne. ”Rakastunut subjekti affirmoi rakkauden *arvona*, vaikka koko maailma olisi häntä vastaan”, kirjoittaa Barthes (2000, 29). Nimitän tutkimuksessa suhdetta KOKEMUKSEKSI RAKASTUMISEN AKTISTA, Barthesia mukaillen.³⁴

Tärkeä avain tutkimusorientaatiooni ja aiheeseeni löytyi runoilija John Keatsin (2001)³⁵ kirjeistä. Keatsin ajatus epävarmuudessa viipymisestä taiteilijan (runoilijan) työtapanavasi sellaisia vaikeita kysymyksiä kuin taiteellisen työn arkisuus ja pyhyys, romanttisuus ja raadollisuus sekä yksityisyys ja yhteisyys. Niistä puhuminen keskeneräisen yhteydessä tuli tämän ja monien muiden sattumusten kautta mahdolliseksi. Keats ja hänen jälkeensä muiden muassa Gunnar Björling ja Bo Carpelan ovat avanneet väylää sellaisen toiminnan kuvaamiseen, joka on käsitykseni mukaan taiteellisen toiminnan ydintä, mutta jonka tunnistaminen on toistaiseksi jäänyt luovan yksilön myytin varjoon. Olen siis tulkitsemassa romanttista taidekäsitystä uudelleen ja ehdottamassa sen tilalle tarinallista (narratiivista) taidekäsitystä. Tehtäväni on vapauttaa prosessi tekijän varjosta ja esittää se vapaampana, luovempaan tilaan kuin tekijän esityksensä; polyfonisena vaiheikkona³⁶ jonka moniäänisyys liittyy yhä uusiin ääniin sen esityksessä. (Vrt. Guénoun 2007, 87–88)

Alussa ajatuksenani oli kuvata muutamassa esimerkitapauksessa taiteellisten prosessien sisällä tapahtuvia erilaisia ja eriaikaisia prosesseja tarinoiden välityksellä; se näytti kadonneelta avaimelta taiteellisen työskentelyn ytimeen. Minua hallitsi kuva taiteellisesta vaiheikosta monien tekijöiden risteytyvinä polkuina solmukohtineen. Tekijöiden ja toiminnan moninaisuus ja keskinäinen eriaikaisuus jäivät kokemukseni mukaan monesti huomiotta. Sittenmin olen enemmän keskittynyt siihen, miten yhteinen prosessi kehkeytyy, millainen koostuminen taiteellisessa ryhmätyössä toimii.³⁷

Minä olen tarinani	julkitullut tarina
Minussa on tarinoita	ilmennyt tarina
Minusta tulee tarina	salattu tarina
Minä toteudun tarinoina?	puuttuva tarina?
Minä elän tarinoiksi	tuntematon tarina

(H-MK/päiväkirja 6.5.03)

Miten käsitan tarinallisuuden, on tutkimusprosessissa muuttunut. Tutkimisen matka on muovannut abstraktista ja kuvitteellisesta tilasta elävän ja hengittävän ympäristön, kuin

34 Erityisesti Barthesin (2000, 63–65, 73, 49, 29) kuvaamat harhailun (”etsin, aloitan, kokeilen, menen pidemmälle, juoksen ...”) ja hullaantumisen (”valloittaminen, ryöstäminen, vangiksi ottaminen”) aktiviteetit sekä rakastuneisuuden omalaatuinen draama, se että ”kuuntelen kaikki perustelut joilla erilaiset järjestelmät yrittävät demystifoida rakkauden, rajoittaa sitä, pyyhkiä sen pois, lyhyesti sanottuna kieltää sen arvon, mutta pysyn jääripäisesti kannassani: ”Tiedän, mutta silti...””; näiden ymmärrän sisältyvän rakastumisen aktin käsitteeseen.

35 John Keats (1795–1821), englantilainen runoilija.

36 Ks. Bahtin 1991, 36. Polyfonia merkitsee aitoa moniäänisyyttä, rinnakkain kuuluvia erilaisia ääniä (tarinoita), ts. kuvaukseni ei pyri konsensusukseen tai ristiriitaisuuksien häivyttämiseen vaan eri äänien kuulumiseen rinnakkain.

37 Storey & Joubert 2004, 47–48; ks. myös Ellis (2004, 71–73): co-constructed narrative.

kylän jossa voi viipyä, astua sisälle, koskettaa. Inhimillinen yhteisö on paikka, jossa tarinallisuus elää ja rakentaa myös yhteisöä itseään. (Järvilehto 1996, 28–29; Hänninen 2000, 21) Kysymykset kuten mistä tulemme, keitä olemme ja minne olemme menossa³⁸ ohjaavat ja ruokkivat tarinallista ympäristöä.

Inhimillinen yhteisö on kuin metsä joka ympäröi, antaa raaka-aineita, suojaa tai eksyttää. Tarinallisuus on ympäristö, joka kasvaa ja muuttuu arvaamattomasti. Siihen voi suhtautua, koska se on aina siinä tai sen voi jättää huomiotta, koska se on aina siinä. Siihen voi suhtautua monin eri tavoin; arkisesti tai järkevästi, lakonisesti tai hurmioituen. Toisinaan tarinat vaativat huomiota; ne on pakko ottaa lukuun.

Tarinallisuus liittyy läheisesti muistiin ja suulliseen perinteeseen. Kirsti Määttänen ja Tuomas Nevanlinna ongelmoivat muistin ymmärtämisellä esineeksi, joko yksilölliseksi ominaisuudeksi tai kollektiiviseksi säiliöksi. (Ks. myös Järvilehto 1996, 26–27; Knuutila 1996, 88, 92) Samoin, jos tarinat käsitetään kokonaisuuksiksi, joiden ainekset ovat vakiot ja jotka joku kertoo ja joilla on alku, keskikohta ja loppu, monet niiden mahdollisuuksista jäävät tavoittamatta.

[...] Siksi kollektiivinen muisti ui siellä, missä sitä ei enää tunnusteta, koska ei ole mitään jaettavaa muotoa tai tapaa tunnistaa sitä. Sitä ylläpitävät rituaalit ja jakamisen muodot on hylätty ”irrationaalisina”, ”vanhentuneina” ja ”tukahduttavina”.

(Määttänen & Nevanlinna 1996, 8)

Maailmasuhteeni tarinallisuuden vahvistuessa myös sen ei-kielellinen ulottuvuus, muut kuin kerrotut tarinat – keholliset, intuitiiviset, tilalliset, hiljaiset – on saanut suuren merkityksen.³⁹ Kulkuritutkijana olen kokemuksellisessa suhteessa tutkittavaani: kokemukseni osallistuu tarinoiden tuottamiseen ja pyrkii paljastamaan tutkijanymmärryksen kokemuksellista syntyprosessia. Tarinallinen näkökulma ei tarkoita tutkimuksessani todellisuuden muokkaamista tarinoiksi vaan todellisuuden kuuntelua. Näin syntyy nomadista dramaturgiaa, joka sommittelee yhteyksiä ja kertoo moneuksia⁴⁰. Tämä pyrkimys edellyttää avointa, ihmettelevää ja keskustelevaa toiminnan tutkimisen ja kuvaamisen tapaa, ja sen pyrkimyksenä on kirkastaa ymmärrystä teatterin taiteellisen prosessin ulottuvuuksista ja mahdollisuuksista ja kyseenalaistaa ja avata niiden rajoja ja esteitä.

Tarinallista maailmasuhdetta voi luonnehtia myös postmodernistiseksi, fragmentaariseksi käsitykseksi todellisuudesta, jollaiseen muun muassa sosiaalinen konstruktionismi nojau-

38 Nämä kysymykset esiintyvät myös Paul Gauguinin (ranskalainen taidemaalari, 1848–1903) kuuluisassa, aikansa taidekäsityksiä ravistelleessa maalauksessa *D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (Mistä tulemme? Keitä olemme? Minne menemme? H-MK suom.). 1897 valmistunut teos oli esillä mm. Gauguinin 100-vuotisnäyttelyssä Pariisissa 2003.

39 Ei-kielellinen on läheisessä yhteydessä ei-tietämiseen, joka on teatteriproessin kehkeytymisessä, ja niin myös sen ajattelemisessa ja esityksen tapahtumassa olennainen tila. Ks. Johnstone 1996, 74–77; Bogart 2004, 91–92; Guénoun 2007, 47–48.

40 Gilles Deleuzella (1992, 28: Moneuden periaate) ”moneudet sanoutuvat irti puumaisista näennäismoneuksista”; moneus pakenee yhden subjektin ja objektin todellisuudesta.

tuu. (Löytönen 2004, 71–75; Etherington 2005, 20–21) Korostan kuitenkin sirpaleisuuden sijaan rakentumista. Ajatteluani ohjaa ennen muuta käsitys tarinallisuuden merkityksiä ja kokonaisuuksia luovasta dynamiikasta. Keskenään erilaiset tarinat ja katkelmat muodostavat yhteyksiä toisiinsa ja näyttäytyvät erottamattomina: syntyy vaikutelma ehjistä kokonaisuudesta. Kokonaisuudet hajoavat ja rakentuvat uusiksi, suhteet muuttuvat: toiset asiat näyttäytyvät merkityksellisinä.

Verkottuneet tarinat kantavat verkossaan monenlaista tietoa. Vakiintuneita kokonaisuuksia on kuitenkin ensin kerittävä auki. Purkamalla näitä tarinakimppuja voi nähdä ilmiöiden moninaisuuden, ne monet säikeet joista kimput koostuvat. Tarkastelemalla verkostoja voi nähdä merkityksiä kannattelevia rakenteita. Tarinallisen näkökulman tekee tutkimusaiheelleni ylivertaiseksi sen kyky kertoa kokemuksesta⁴¹ ja paljastaa toimintaa.

41 Esa Kirkkopelto (2005a) lähestyy esseessään kokemuksen käsitettä useista suunnista (kokeneisuuden, muistin, kokeen, koettelun ja filosofisen määrittelyn kannalta) ja päätyy luonnehtimaan teatterillista kokemusta kohtaamisen kokemukseksi: kohtaaminen kokemuksena, kokemus kohtaamisena. Paradoksaalisuudessaankin tällainen kokemuksen käsite liittyy näyttämölliseen ajatteluun.

4. TUTKIMUSTEHTÄVÄ

Tutkimustehtäväni on kysyä, miten tarinat toimivat teatterin taiteellisissa prosesseissa ja kysyä sitä niin, että prosessin mahdollisuudet ryhmän työskentelyssä näyttäytyvät. Tavoitteena on kuvata ja kertoa taiteellisista prosesseista esimerkkien avulla; kertoa niin että sekä toiminnan maisema että toiminnan mieli⁴² tulevat tarkasteltaviksi. Teatterin ryhmätyöluonteen mukaisesti ja kokemukseni ohjaamana olen kiinnostunut siitä, miten teatterin prosessit kehkeytyvät kommunikaatiossa ja yhteistyössä. (Vrt. Storey & Joubert 2004, 41)

Olen valinnut tutkittaviksi tietyt tapaukset. Ne ovat yhtä lukuunottamatta sellaisia taiteellisia töitä joissa olin osallisena. Vain yhden työn toteuttamisen lähtökohtana oli tulla tutkimuksen osaksi, muut kaksi niistä töistä, joihin osallistuin, osoittautuivat tutkimisen arvoisiksi työn ollessa jo käynnissä tai valmis. Prosessi, jota havainnoin sivusta, tuli joukkoon mukaan suunnitellusti. Se, laitosteatteriproduktio, eroaa toisista tapauksista ja myös sen käsittely painottuu toisin.

Tapausten valinta tapahtui intuitiivisesti, sattumien johdatuksella. Jälkeenpäin voin nähdä, että ne edustavat teatteriprosessin erilaisia puolia: mukana on ryhmälähtöinen kokeilu, hoitolaitoksessa toteutettu tilaustyö, laitosteatteriprosessi ja radiofoninen työ. Tapausten kiinnostavuus nousee omasta kokemuksestani: Kukin tapaus avasi jotain ennakoimatonta teatteriin liittyvää, sellaista josta halusin käsittää enemmän, josta halusin lisää kokemusta ja sellaista joka haastoi koettelemaan toiminnan ja ajattelun perinteitä ja rajoja. Kukin tapaus ilmaantui eteeni poikkeamana tai poikkeuksena, Deleuzen (1992, 30) merkityksettömän katkoksen tapaan.⁴³

Kullakin tapausesimerkillä on omanlaisensa luonne, kukin niistä koostuu omanlaisestaan yhteistyöstä ja kommunikaatiosta. Avaan kutakin tapausta narratiivisella tutkimusotteella (Polkinghorne 1988; Josselson 1993; Denzin 1997; Hänninen 2000), kunkin prosessin kiinnostavimmista lähtökohdista, niistä jotka haastavat uteliaisuuttani ja mahdollistavat ymmärryksen lisääntymisen.⁴⁴

Ensimmäisen tutkimusesimerkin merkitys korostuu tutkimussuhteen avaavana maastona; sen kohdalla tulee käsitellyksi myös tekijä-tutkijan reflektiosuhteen muovautuminen, joka toimii toisten esimerkkien käsittelyn perustana. Tapausten vertailua keskenään en pyri

42 Mukailen ja sovellan tässä Jerome Brunerin (1986, 14) luonnehdintaa: "[...]tory must construct two landscapes simultaneously. One is the landscape of action, where the constituents are the arguments of action: agent, intention or goal, situation, instrument, something corresponding to a story grammar. The other landscape is the landscape of consciousness: what those involved in the action know, think or feel, or do not know, think, or feel."

43 Deleuze (1992, 30) pitää merkityksettömän katkoksen periaatetta välttämättömänä vastavoimana kaikkien rakenteiden sisältämille liian merkityksellisille katkokseille; mielivaltainen mahdollisuus katkokseen ja pakoon sisältyy kaikkeen rihmastossa.

44 Narratiivisen tutkimisen eräs tärkeä lähtökohta on ymmärrys. Hans-Georg Cadamerin (1986, 478) mukaan ymmärrys kehkeytyy kielen kautta hermeneuttisessa tulkintojen prosessissa: "Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache", siis: "Oleminen, jota voidaan ymmärtää, on kieli." (R. Cothoni 2008, 1)

tekemään vaan osoittamaan jokaisen taiteellisen prosessin omaa laatua ja fokuoimaan sen erityispiirteisiin. Tutkimisen tueksi ryhmittelin tutkimussuunnitelmavaiheessa joukon kysymyksiä ja mahdollisia vastauksia, joiden avulla lähestyn tutkittavaani.⁴⁵ Muutamat niistä virittivät erityisesti ajatteluni lähtökohtia:

Kysymyksiä:

Jos taiteellisen prosessin LÄHTÖKOHTANA on tarina, miten ja missä se toimii?

(näytelmä, käsikirjoitus, roolihenkilön tarina ja niin edelleen)

Jos taiteellisen prosessin VÄLINEENÄ on tarina, miten ja missä se toimii?

Jos taiteellisissa prosesseissa on mukana VÄLITTÄJÄAINEEN kaltaista tarinallisuutta, millaisia merkityksiä sillä voi olla prosessin kehkeytymiselle?

Kysymykset avasivat tilan, jossa tutkiminen ja taiteellinen työ kohtaisivat. Ne virittivät tutkimusmatkan lähtöpisteen ja antoivat mahdollisuuden kuvitella, mihin matka saattaisi johtaa. Näin hahmottelin tuolloin vastauksia esiyymärykseni perusteella:

Vastausehdotuksia:

Tarinat välittävät tietoa todellisuuskokemuksista ja informaatiota.

Tarinat pyrkivät lisäämään ymmärrystä ja tunnistamista.

Tarinat kyseenalaistavat tai vahvistavat aikaisemmin sumeaa tai oletettua.

Tarinat toimivat sanattoman ja hiljaisen tiedon alueella.

Tarinat synnyttävät toisia tarinoita.

Tutkimusintressini on käytännöstä peräisin, ja tutkimusotteen valinta liittyy myös tavoitteen liikkuu käytännön ja sen tutkimisen välillä ylläpitäen niiden tiivistä yhteyttä. Käytäntö ja oma kokemus virittävät tutkimuksen sisällöllisiä tavoitteita ja vetoavat käytännönläheisten johtopäätösten puolesta; tutkimuksen tavoitteena on hyödyttää taiteellista ja pedagogista toimintaa teatterissa, omaani ja toisten, ehdotuksin ja kysymyksin. Tarkastelen valittuja tapauksia, esimerkkejä taiteellisista vaiheikoista. Ne ovat yhtä lukuunottamatta⁴⁶ pieni-muotoisia, ryhmälähtöisiä taiteellisia prosesseja ja perustuvat uuden etsimiseen, kokeiluun ja toisintekemisen haluun. Valintaperusteena juuri näille esimerkeille ei ollut tekijöiden virtuoottisuus tai lopputuloksen saavuttama maine. Ylläkkeenä ei myöskään ollut uusi muoto. Tapausten arvo on niiden prosesseissa, tapahtumien kirjossa. Ne olivat tekijöidensä vaivan ja ilon lähteitä, etsimistä, riskinottoa ja turhautumista, onnistumista ja epäilyä vailla vakiintuneen mallin tai ympäristön suojaverkkoa.

Tarinallisen, käytännönläheisen näkökulman valinnan taustalla vaikuttaa käsitykseni taideammattista ja taiteilijaidentiteetistä elämänmittaisena tai muuten pitkäkestoisena toiminnan kokonaisuutena ja ajatus, että toiminta tapahtuu ja identiteetti rakentuu yhdessä

⁴⁵ Tarkemmin, ks. liite 1: Ote tutkimussuunnitelmasta.

⁴⁶ *Suvi Kinos ja seitsemän enoa* valmistettiin Lahden kaupunginteatterin suuren näyttämön ohjelmistoon.

toisten kanssa.⁴⁷ Yksilökeskeisen taiteilijatutkimuksen sijaan olen keskittynyt ryhmän suhteista rakentuvaan ja kommunikaatiossa⁴⁸ toteutuvaan taiteelliseen prosessiin. Näkökulman etuja ovat taiteilijan työn prosessiluonteen paljastuminen ja taiteellisten prosessien moninaisuuden avautuminen tarkemmalle katseelle kuin perinteisissä teatterintutkimuksen kysymyksenasetteluissa.⁴⁹ Tutkimustehtävän taustalla voi kuulla ammatillisen, subjektiivisen kiinnostukseni, joka on käynnistänyt ja suunnannut tutkimustani.

47 Näkökulman taustalla on myös havaintoni, jonka mukaan teatterityötä ja muuta taiteellista ryhmätyötä käytetään ryhmätyötaitojen esimerkkinä yleistyvästi (ks. esim. Bryan 2004, 56–57; Gladwell 2006, 131–138) samaan aikaan kun ryhmätyön mahdollisuudet teatterissa uhkaavat kaventua.

48 Käytän tarkoituksella kommunikaatio -käsitettä, joka kuvaa mielestäni paremmin dialogissa tapahtuvaa yhteenliittymistä kuin vuorovaikutuksen käsite.

49 Perinteinen taiteentutkimus katsoo taiteen ilmiöitä ei-osallisen näkökulmasta. Taideyliopistojen tutkimustoiminta täydentää ja muuttaa taiteesta tutkimalla syntyneitä kuvia. Esim. Tarja Pitkänen-Walter (2006) ja Liisa Ikonen (2006) sekä Riitta Pasanen-Willberg (2000) ovat keskittyneet tutkimuksissaan taiteelliseen prosessiin. Ikonen työ käsittelee teatteria, Pitkänen-Walterin työ maalaustaidetta ja Pasanen-Willbergin työ tanssin koreografian. Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksella ja Teatterikorkeakoulussa on tekeillä useita teatteria tekijän näkökulmasta lähestyviä tutkimuksia.

5. TAPAUKSET, JOITA TUTKIN

ENSIMMÄISEKSI (osassa II: Miten varjella liekkiä, luvussa 1, s. 71–152) kuvaan *Sadetarinoita*-prosessin, joka oli monivaiheinen, tavoitteinen ja ongelmiseen monista ryhmäproduktioista tuttuja aineksia sisältänyt improvisaatioperustainen vaiheikko.⁵⁰ *Sadetarinoita* oli niin kutsuttu vapaa tuotanto; esityksen valmistamiseksi koottiin kahdeksanhenkinen työryhmä, joka vastasi kaikesta esitykseen liittyvästä. Teos esitettiin kesäkuussa 2002 Helsingin Koko-Teatterin vierailuohjelmistossa.

Sadetarinoiden taiteellisen prosessin kuvaukseen kietoutuu tutkimisen alkuvaiheessa oleva tutkija, nomadi, joka etsii kirjoittamalla väyliä päästä tutkittavansa lähelle ja neuvottelee mahdollisuuksista viipyä saavutetussa läheisyydessä. Dokumentoin *Sadetarinoita* -luvussa näyttelijäorientaationi muotoutumista tutkijanorientaatioksi. Olen säilyttänyt luvun laajana, vyöryvänä ja viidakkomaisena jaksena. Sen dramaturginen muoto vertautuu kokemukseeni tutkimusprosessin alkuvaiheen raskaudesta ja muistuttaa tilannetta, jossa olen tullut oudolle seudulle eikä mistään, mitä ennen olen osannut, näytä olevan apua. Lukemisen helpottamiseksi pyrin, silloin kun se on mahdollista, osoittamaan, missä kohdin kirjoitukseni painottuu keskusteluun tutkimusprosessista taiteellisen prosessin sijaan.

Tutkijan ja tutkittavan välisen suhteen perustana on *Sadetarinoissa* osallisen yhteys, joka muovautuu ja muuntuu luodessaan tutkivan kirjoittamisen välineitä. *Sadetarinoiden* tutkiminen luo taiteilijan ja tutkijan tehtävieni sekä teatterimaailman välille suhdetta, joka mahdollistaa tutkimuksessa kehkeytyvän kerronnallisuuden. Tämä tutkimisen alkutaipaleen dokumentointi kuvaa uusiin suuntiin aukeavan rihmaston syntyä ja siinä liikkumiseni lähtökohtia ja käsitteiden kirkastumista.

Paneudun *Sadetarinoita*-esimerkissä taiteellisen prosessin luonteeseen kertyneen aineiston, kuten päiväkirjojen ja käsikirjoitusversioiden avulla. Taiteellisen työn keskeisiksi kysymyksiksi nousivat kokeellisen ryhmätyön haasteet: sitoutuminen, johtaminen, tuotannon ongelmat ja tärkeimpänä yhteisen aiheen kehittäminen esitykseksi.

Keskustelut itsekriittisten havaintojen, työtä kohtaan eläneiden tunteiden ja tutkija-taiteilijan paradoksaalisen tilanteen kanssa maustavat tapauskuvausta. Niiden tuella muutamaiset säikeet runsaasta materiaalista valikoituivat merkityksellisimmiksi. Jäljitän teoksen roolihahmojen muotoutumista ja annan esimerkkejä ympäristön vaikutuksesta harjoitusvaiheisiin. Ongelmoin tekijöiden suhteiden rakentumista ja näyttelijä-ohjaaja -asetelmaa. Kyseenalaistan omaa idealismiani työn käynnistämisenä. Tutkimusintressin taustalla vaikuttava

50 Suomessakin käytetään (suomenkielisen käsitteen puuttuessa) yleistyvästi ilmaisua 'devised' tai 'devising' monentyyppisistä ryhmälähtöisistä esitykseen tähtäävistä teatteriprojekteista. Kuten esim. Alison Oddeyn (1994) teoksesta *Devising Theatre* voi päätellä, kyseessä on laaja kattokäsite ja se on lähtöisin osittain toisella tavalla järjestyneestä, anglo-amerikkalaisesta, teatterikulttuurista kuin suomalainen teatterikenttä on, ja se sisältää usein ohjelmallista toisin asettumista suhteessa taiteen konventioihin. Meidän projektimme ei ollut prosessimme aikana erityisesti tietoinen devising- menetelmästä eikä sen lähtökohtana ollut tietoinen kapinointi.

ammattillinen kiinnostukseni näyttäytyy *Sadetarinoissa* myös siinä, että tarinoiden kertomista käytettiin esityksen valmistamisen työtapana. (Ks. s. 75, 80)

Sadetarinoita-prosessin aineiston keruu oli ennalta suunniteltua. (Vrt. K. Koski 2007, 17) Pidin päiväkirjaa koko prosessin ajan. Päiväkirjat käsittävät ennakkosuunnitteluajan, harjoitus- ja kypsytyksjaksojen muistiinpanot ja loppupohdintoja.⁵¹ Osa tästä aineistosta on ryhmän käymien keskustelujen muistiinpanoja. Harjoituksista on myös ääni- ja kuvanauhoja. Lisäksi aineisto käsittää versiot yhteisesti synnytetystä käsikirjoituksesta⁵² sekä sen luonnoksista ja osista, joista osa on yhdessä ja osa erikseen tuotettuja kirjoitettuja tarinoita, oheismateriaaleja kuten lehtileikkeitä ja virikkeenä käytettyä musiikkia, harjoitus- ja esitysalokuvat, esitysvideo ja tiedotusmateriaalit esityksestä. Aineistoon kuuluu myös vieraskirja, johon yleisö sai kirjoittaa kokemuksiaan ja terveisiään väliajalla ja esityksen jälkeen. Aineisto on laaja; se ulottuu yhteisen harjoitusprosessin läpi ja sen ympäristöön. Tutkimuskohteena on harjoitusprosessiin liittyvä materiaali, jota muu, kuten esitystaltiointi tukee.

TOISENA ESIMERKINÄ (Osa II, luku 2., s 153–168) on *Suvi Kinos ja seitsemän enoa*-esityksen synty Lahden kaupunginteatterissa. Jukka Parkkisen (1995; 1998; 1999) romaanisarjasta sovitetun näytelmän ohjasi Juha Malmivaara ja se ensiesitettiin Lahdessa suurella näyttämöllä helmikuussa 2004.

Suvi Kinos on esimerkki, jota seurasin sivusta, havainnoijana. Lahden kaupunginteatterin prosessi kutsui kulkuritutkijaa luokseen sekä teoksen sisältämien intertekstuaalisten lähtökohtien vuoksi että ammatillisen meditaation mahdollistajana; näyttelijänä asetuin outoon tilaan keskittyessäni seuraamaan toisten harjoittelua, tutkijana opettelin viipymään ei-tietämisen kokemuksissa havaintojen tulvassa, ja nomadisen tutkimusdramaturgian käsikirjoittajana etsin ei-tietämiselle väyliä muovautua kirjoitukseksi.

Suvi Kinos ja seitsemän enoa -prosessilla on tärkeä taustoittava ja poleeminen merkitys tutkimukseni maisemassa. Se palauttaa minut, nomadin, hetkeksi vakiintuneen teatterin ympäristöön ja vahvistaa ja muuntaa kokemustani siitä. Kuvaan tätä prosessia käsittelevässä luvussa episodeja työskentelystä keskisuuren teatterin työryhmässä. Ne johdattavat minut toisaalla, toisten tapausesimerkkien yhteydessä, muun muassa keskusteluun ohjaajan työnkuvasta. *Suvi Kinos* -kuvaus antaa esimerkin laitosteatterista vakituksena työpaikkana, mutta myös vierailevan taiteellisen toiminnan paikkana; vakiintuneen ympäristön etuja ja ongelmia tulee esiin.

Myös *Suvi Kinos ja seitsemän enoa* -esityksen valmistamisesta keräsin aineistoa suunnitelman mukaan. Aineisto koostuu havainnoitujen harjoitusten aikana kirjoitetuista muistiinpanoista, keskustelumuistiinpanoista ohjaajan kanssa sekä käsikirjoituksen (Parkkinen & Malmivaara & Parkkinen 2004) muutamista versioista ja esitykseen liittyvistä lehtileikkeistä (esim. Välinoro 2004).

51 Läpi prosessin päiväkirja oli minulle taiteellisen prosessin ajattelun väline. Se sisältää toisaalta teoksen kehittelyä koskevia kirjoituksia ja toisaalta yksityisiä tunteja prosessin vaiheista ja omista kokemuksistani siinä.

52 Teoksen valmistaminen aloitettiin tarinankerronnalla ja improvisaatiolla, joita jatkettiin eri tekniikoilla läpi prosessin.

Suhteeni prosessiin on sivullisen suhde siinä mielessä, etten osallistunut produktion taiteelliseen työskentelyyn. En kuitenkaan halunnut jättää *Suvi Kinosta* tutkimuksesta pois. Kollegoiden työn havainnoiminen ja hiljainen mukanaeläminen oli merkityksellinen kokemus tutkimusprosessini kannalta; näyttelijälle minussa se oli ennen muuta kokemus näytännön ja siellä tapahtuvan toiminnan toisin havaitsemisesta, ei-toimimisesta, joka muistutti tietämättömyyden ja keskeneräisyyden aiheuttamaa hämmennyksen tunnetta. Nostan *Suvi Kinon* -muistiinpanoja esiin problematisoidessani omaa ohjaajan rooliani *Sadetarinoissa*. Tapaus rakentaa myös tutkimuskertomuksen kokonaisuutta suuntaamalla teatterista ja sen tarinallisista ulottuvuuksista ja mahdollisuuksista piirtyvää kuvaa.

KOLMANNEKSI (osassa II, luvussa 3. s. 169–207) kuvaan tapahtumasarjan kohti esitystä KOTI ja pohdin sen merkitystä käsitteelliseni taiteellisesta prosessista. *Koti*-prosessissa tanssija, muusikko ja näyttelijä valmistivat tilaustyönä esityksen erityisvanhainkodin avajaisiin asukkaiden kertomien tarinoiden pohjalta. Työ toteutettiin Helsingin Diakonissalaitoksen Diakoniatoimen piirissä. Ensiesitys oli 3.4.2003.

Koti perustui sadutusmenetelmällä kerättyyn materiaaliin ja sen näyttämölistämiseen. Sadutus (Stakes 2008) on tutkija Monika Riihelän kehittämä menetelmä. Se sisältää neljä vaihetta, jotka erottavat sen muista narratiivisista menetelmistä; kertomiseen yhdistyy kirjoittaminen, lukeminen ja kertojan toivotat korjaukset. Siinä on tavoitteena osallistujien tasavertaisuus ja keskustelijoiden kertoman yhtäläinen painoarvo.⁵³

Koti-prosessin taiteellisen työskentelyn aikana en vielä ajatellut sen liittämistä tutkimukseen. Aineisto prosessista on tuotettu pääasiassa muistinvaraisesti. Sitä tukee käsikirjoitus ja esityksestä tehty lyhytelokuva (2004). Ei-julkista aineistoa ovat saduttamalla (Riihela 2000; Karlsson 2003) kerätyt alkuperäistarinat, joiden pohjalta käsikirjoitus ja esitys syntyivät sekä myöhemmin käydyt keskustelut toisten tekijöiden kanssa.⁵⁴

Koti-prosessin keskiöön nousevat työn myönteinen arvaamattomuus ja sen tekijöihin ja ympäristöön jättämät jäljet. Osansa problematisoinnista saavat kolmen tekijän prosessin vaivattomuus, aloite seurauksineen (kerätä asukkailta materiaalia käsikirjoitukseen) ja lopulta esityksen tilanteen yhteisön merkitys yleisönä. Kiinnostukseni kohdistuu erityisesti siihen, millaiset olosuhteet ja tapahtumat mahdollistivat tämänkaltaisen prosessin.

Kuvaan esimerkkejäni eri tavoin. *Koti*, *Suvi Kinon* ja *Sadetarinoita* ovat keskenään erilaiset produktiot; niiden tehtävänä on todistaa omista vaiheikoistaan. Kumpikaan niistä prosesseista joissa olin osallisena (*Koti*, *Sadetarinoita*) ei ole perinteinen teatteriprosessi; kumpikaan työ ei toteutunut tavanomaisen teatterin työnjaon perusteella eikä myöskään vakiintuneen teatterin turvatuissa oloissa, mutta kummassakin on tunnistettavia teatterin aineksia. Molemmat prosessit myös johtivat esitykseen.

53 Sadutusmenetelmä perustuu dynaamiseen, suhteelliseen tiedonkäsitteeseen, jossa otetaan tiedon piiriin sen tiedon lisäksi, jota me kaikki jaamme, jokaisen ihmisen kokemukset ja niistä muodostuva tieto. (Stakes 2008) Sadustarinat kirjoitetaan muistiin käsin. Tapahtumaa luonnehtii hitaus ja toisen kertoman hyväksyminen sellaisenaan.

54 *Koti*-keskusteluja on käyty satunnaisesti mm. myöhempien yhteisten projektien yhteydessä. Lisäksi kävin kesäkuussa 2007 keskustelun kummankin mukanaolleen taiteilijan kanssa aineiston täydentämiseksi.

NELJÄNNE ESIMERKIN, *Uni riippukeinussa* -radioteoksen mukaantulo kuvaa tutkimusvaiheikon ennakoimatonta luonnetta. Tämä teos syntyi tutkimuksen kiinteänä sivutuotteena ja tarpeesta harjoittaa tarinallista taiteellista tutkimista. Sen kimmokkeena oli *Sadetarinoiden* käsittelyn synnyttämä käsitteellinen avaruus ja hämäryys. Käytän *Uni riippukeinussa* -esimerkkiä viitteenä *Sadetarinoita* -osiossa selventämään erään metaforan merkitystä ja omana tapauksenaan esittelen sen loppuluvussa, jossa se osallistuu tutkimukseni johtopäätösten rakentumiseen.

Uni Riippukeinussa -teoksen mahdollisesta maailmaantulosta tulin hämäästi tietoiseksi viimeistään kesäkuussa 2006. Tapaamisessa tutkimukseni ohjaajan, Jyväskylän yliopiston erikoistutkija, dosentti Marjatta Saarnivaaran kanssa pohdin ja perustelin taiteellisen toiminnan välttämättömyyttä osana työni johtopäätöksiä. Koin välttämättömäksi liukua taiteelliseen toimintaan tutkimuksen sisällä. Ideoitakin konkreettiseksi työksi oli. Ohimennen kysyin Marjatalta myös eräästä metaforisesta kuvauksesta kirjoituksessani *Sadetarinoista*; halusin tietää miten käyttämäni HUIMAUS -vertaus palveli kuvauksen kohdetta. Huimauksen metafora toimi väylänä *Sadetarinoiden* tutkimiseen: Vasta löydettyäni metaforan ja kokemustani vastaavan kuvauksen saatoin siirtyä tutkimisprosessissa itse asiaan. (Ks. s. 77–78) Marjatta Saarnivaaran vastaus herätti hämmennystä, askarrutti ja sysäsi osaltaan minut reitille, joka valloitti taiteelliselle työlle varatun tilan. Kuvaan tätä prosessia loppuluvussa, jossa perustelen taiteellisten prosessien ennakoimattomuutta.

Uni riippukeinussa -tutkimustapaus syntyi refleksiivisessä suhteessa tutkimustyöhön. Aineisto käsittää teoksen syntyvaiheiden kuvauksen, käsikirjoituksen ja äänitteen. Taiteellisen prosessin aineisto sisältää esimerkin pinnalta katsoen yksin valmistetusta teoksesta, joka kuitenkin on syntynyt suhteessa toisiin; siihen liittyvät tarinat näyttävät sen perustavan kietoutuneisuuden ympäröivään todellisuuteen.

Tutkin tapauksia kuvausten ja aineistojen valossa tehden analyysia näistä monista tarinoista kehkeytyneistä kertomuksista. Sovellan myös NARRATIIVISEN ANALYYSIN (Sparkes 1996; Denzin 1997, 233–234) menetelmää kumpaankin tapaukseen.

Narratiivinen analyysi merkitsee tutkittavaa ilmiötä koskevien tulkitsevien, juonellisten tarinoiden valmistamista ja kertomista, ilmiön tarinallista lähestymistä. Se merkitsee samalla pyrkimystä tulkintojen läpinäkyvyyteen; tutkijanymmärryksen kehkeytymisen paljastamista. Läpinäkyvyys merkitsee puolestaan haavoittuvuutta (vulnerability); tutkijan altistumista ja paljastumista. Tämä on eräs keskeinen subjektiivisen tiedon ja sen merkityksellisyyden piirre. (Richardson 2000, 931, 939; Ellis 2004, 33–34, 76–77) Toisinaan tutkimuskerronta saa myös todistamisen (testimony) piirteitä. (Vrt. Tierney 2000) Ensisijaisesti narratiivisen analyysin tehtävänä työssäni on kertoa toiminnan⁵⁵ luonteesta ja mahdollisuuksista. Kaija Huhtanen toteaa: ”Tutkijan tehtävänä on huolehtia inhimillisen kokemuksen ajallisesta ja paljastuvasta luonteesta.” (2004, 144; Polkinhorne 1995)

Koska tämän tutkimuksen tavoitteena ei ole objektiivisen ja pysyvän totuuden paljastaminen

55 Viittaan toimintaan Arendtin (2002) tarkoittamassa merkityksessä. Tarkemmin, ks. s. 31–32.

vaan maailmasuhteen rakentumisen ja suhteiden merkitysten kuvaus teatterin prosessien kontekstissa, noudatan myös narratiivisissa analyyseissa moninaisuuden periaatetta. Kerron analysoiden kehkeytyneet tarinat ehdotuksina, joille voi esittää ja joille esitän vaihtoehtoisia tarinoita.

Kokonaisuudessaan tarkastelu pyrkii vastaamaan kysymykseen, miten tarinat taiteellisessa prosessissa toimivat ja avaamaan tarinallisen maailmasuhteen maisemaa sovellettuna teatterityön mahdollisuuksiin, käytäntöihin ja niiden arviointiin. Yksittäisiä tarinoita tulee kerrotuksi, mutta ei yleispätevän mallinnuksen tarkoituksessa vaan polkuina esimerkitapauksiin.

Nimitän kaikkia kirjallisen aineistoni osia aineistotarinoiksi muistuttaakseni, että dokumentointi on pääasiassa kertomalla tuotettua; sen alkuperä on toisinaan suullisessa kerronnassa, kuten harjoituksissa joissa tutkija on kirjannut tarinoita muistiin, tai kerronta on syntynyt kirjoittamalla, (tutkijan) subjektiivisesti havaitseman ja muistaman perusteella.

Vältän nostamasta esimerkkeinä olevia kuvauksia malleiksi, jotka voisivat johtaa yleistyksiin ja harhapäätelmiin. Sen sijaan pyrin kuvauksen avulla keskusteluun näistä esimerkeistä ja muista taiteellisen toiminnan kysymyksistä. Tarkastelukulmani tarjoaa nähtäville joitakin mahdollisia polkuja ja vaiheikkoja, joitakin juonenkuljetuksia ja ratkaisuehdotuksia taiteellisen toiminnan päättymättömään kysymykseen. Se keskustelee myös taiteellisen työn reflektion haasteista. Pyrin selvittämään esimerkitapauksista nousevien hahmotusten avulla, miten syvällisesti tarinallinen lähestymistapa mahdollistaa perehtymisen taiteelliseen työhön ja miten se voi rikastaa käsitystä siitä, miten ja millaisissa ympäristöissä teatterin prosessit tapahtuvat. Eräs tarinan muoto, yhteiset tai yhdessä kerrotut tarinat,⁵⁶ korostuu teatterin taiteellisen prosessin yhteydessä. Tutkimustapausten välityksellä myös tutkimukseni muodostuu moniääniseksi kokonaisuudeksi.

56 Vrt. Ellis 2004, 71: co-constructed narrative.

6. TUTKIMUSOTTEEN JA -MENETELMÄN MUOTOUTUMINEN

Tarinallinen maailmasuhde⁵⁷ perustuu tiedonkäsitteeseen, jonka mukaan inhimillinen ymmärrys on subjektiivista, elävää ja suhteissa rakentuvaa; merkittävä osa inhimillisestä tiedosta on kokemusperäistä ja rakentuu yhteisesti. Tällöin täydellinen tiedollinen varmuus jää ulottumattomiin. Sen sijaan tieto muuttuu ja täydentyy jatkuvasti monista eri näkökulmista, erilaisten suhteiden kehkeytyessä ja purkautuessa. (Gergen & Gergen 2002, 12–13; Saarnivaara ym. 2004, 147–149, 157) Maailmasuhteen tarinallisuus perustuu käsitykseen, että inhimillinen ymmärrys muovautuu tarinan muotoon sekä kokijan mielessä että välittäjän kertomuksissa. Tämä ei tarkoita sitä että kaikki koettu tai kaikki minkä voi tietää olisi kieltä tai kielellistä. Toiminnassa on aina mukana sanatonta tietoa, joka saattaa olla vasta muuttumassa kielelliseksi ajatteluksi tai se voi pysytellä hiljaisena, jolloin se jää kielen ja tietoisien ajattelun ulottumattomiin. Tällainenkin tieto voi olla ihmisen tai ryhmän käytössä intuitiivisesti⁵⁸ ja kehollisena. Taide voi ylittää näihinkin lähteisiin ja kyetä myös välittämään hiljaista tietoa.⁵⁹ Tutkimukseni kunnioittaa taiteen erityisyyttä ja pyrkii antamaan sille tilaa. Georges Bataille (1998, 167) arvelee pohtiessaan naurun olemusta, ettei naurua pitäisi eristää tiedolliseksi tutkimuskohteeksi. Ymmärrykseni perusteella taiteen tapahtumisessa on jotain samaa kuin Bataillen tarkoittamassa naurun ilmiössä, joka pyyhkii kokijan ylitse ”kuin hyökyaalto” tuoden leikin ulottuvuuden muassaan, niin että sen tila on täynnä leikin liikettä; liikettä uskomuksissa ja tiedossa, toiminnassa ja tunteissa ja leikkiä niiden varjossa, tuntemattomassa.

Naurettava voi olla yksinkertaisesti sitä, mikä on tiedon tavoittamattomissa. Toisin sanoen naurettavan tuntemattomuus ei olisi satunnaista vaan olennaista. Tällöin emme nauraisi jostakin sellaisesta syystä, jota emme kykenisi tuntemaan tietojen puutteen tai riittämättömän asiaan paneutumisen vuoksi, vaan siksi, että *tuntematon saa nauramaan*.

(Bataille 1998, 161)

57 Simonsuuren (2002, 10) mukaan myytti, kaiken kertomisen perusrakenne, on olemassa kulttuurin perustassa. Hämmisen (2000, 16) mukaan Aristotelesta voidaan pitää narratiivisen tutkimuksen (alunperin kertomusten analyysin) alkuunsaattajana. Filosofissa ja humanistisessa tutkimuksessa puhutaan narratiivisesta käännteestä. Esim. Ricoeur 1988; Rorty 1989; Denzin 1997, 201; ks. myös Bruner 1986, 13–14: narrative mode; Calvino 1998, 115–116, 123.

58 Käytän intuition käsitettä tutkimuksessani välähdyksenomaisen, selittämättömän ja äkillisen tietämisen merkityksessä, samaan tapaan kuin sitä käytetään teatterityön suullisessa perinteessä. Keith Johnstone (1996, 83, 87) käyttää välittömän tietämisen yhteydessä usein esimerkkinä näyttelijän inspiroitunutta rennon valppauden tilaa. Ks. myös Roinila (2003, 15) Bachelardin ”odottamattoman poeettisen kuvan ilmestyminen”; myös Gladwell 2006, 36, 131–133.

59 Vrt. elävä esitys, esim. Arlander 1998, 242: “[...]Elävä esitys luo tilan, tilanteen, maailman”. Elävä esitys voi toimia tiedon välittäjänä luomalla paikallisen, senkertaisen todellisuuden, joka on osallisten koettavissa. Kokeustieto välittyy kehollisesti ja kommunikaatiossa.

Narratiivisen (tarinallisen) tutkimuksen juuret ulottuvat raamatuntulkinnan hermeneutiikasta kielitieteeseen, ihmistieteisiin ja kirjallisuudentutkimukseen.

[...Y]mmärtäminen on mahdollista vain, kun ymmärtävä asettaa omat ennakoedellytyksensä koetukselle [...]

(Gadamer 2004, 64)

Hänninen (2000, 126) toteaa narratiivin tutkijoiden löytäneen narratiivin käsitteelle parikymmentä määritelmää, mikä vihjaa yleiseen hämmennykseen lähestymistapojen runsaudessa. Osa määrittelyistä liittyy suoraan siihen, miten narratiivi ymmärretään ilmiönä: kerronnan muotoilijana vai ontologisena (narratiivisena tai esinarratiivisena) elämän osana. NARRATIIVINEN FILOSOFIA pitää Huhtasen (2004, 19) mukaan koko elämää narratiivisena; hän viittaa tällä ONTOLOGISEN KONSTRUKTIVISMIN perinteeseen, jonka narratiivista tutkimussuuntausta ovat selvittäneet esimerkiksi Paul Widdershoven (1993) ja David Carr (1986). (Ks. myös Löytönen 2004, 77–81) Alkuperäisin tunnettu juuri tälle filosofialle lienee Aristoteleen ajattelussa ja sen esityksessä *Runousopissa*. (1997) Tähän juureen palautuu myös oma tutkimuskäsitteistöni ja -ajatteluni, ei vain siksi, että teatterin juuret ovat samalla suunnalla; myös tutkijuuttani muiden muassa ruokkineet Arendt ja Hänninen perustavat narratiivisen asenteensa paljolti Aristoteleen esittämään elämän kertomuksellisuuteen.

Eri alojen haastattelututkimuksessa käytetään usein narratiivisia metodeja. Kerronnallisuus välittää kokemuksia ja subjektiivista tietoa ja niistä tutkijat ovat kiinnostuneet. (Ruusuvoori & Tiittula 2005, 13) Monilla aloilla, kuten kulttuurin- ja sosiologisessa tutkimuksessa, elämäkerrallinen ja muu kokemustieto on haluttua aineistoa.⁶⁰ Muun muassa feministinen tutkimus hyödyntää kerronnallista elämäkertatutkimusta. (Houni 2000, 52) Haastattelututkimuksella on taustansa erilaisissa psykoterapian suuntauksissa, ja on kehittynyt myös erityinen narratiivinen terapia. (Ks. esim. Morgan 2004) Narratiivinen (tarinallinen) tutkimusote on mahdollistanut myös tieteenalojen välisen keskustelun ja monitieteiset tutkimushankkeet. (Hänninen 2000, 126)

Tarinallinen tiedonkäsitelmä tunnustaa inhimillisen tiedon rajallisuuden. (Etherington 2005, 21) Sitä voi luonnehtia dynaamiseksi, kommunikatiiviseksi ja hermeneuttiseksi; se rakentuu lakkaamatta sosiokulttuurisissa systeemeissä ja sitä tulkitaan alituisesti uudelleen. Tarinallinen suhde tietämiseen ei kiistä objektiivista todellisuutta; se väittää ettemme tunne sitä kokonaisuutena. Tarinallista tutkimusta kritisoidaan myyttisyydestä, metaforisuudesta tai subjektiivisuudesta. Tarinallinen tutkimuskirjoitus on epäilemättä monitulkintaista; yksiselitteiset tulokset puuttuvat. Ymmärrän tämän piirteen eräänä tällaisen tutkimuksen tavoitteena: Pyritään toisenlaatuisiin tuloksiin kuin perinteisillä menetelmillä, sellaisiin

60 Mm. elämäkerrallinen ja omaelämäkerrallinen aineisto kertoo inhimillisen kokemuksen ja tiedon ulottuvuuksista, jotka perinteisessä tutkimuksessa ovat jääneet huomiotta: tunteista, muistoista, kuvittelusta, käytännön elämän ainutkertaisista valinnoista, toimintatavoista ja niiden perusteluista; subjektin suhteesta maailmaan. Ks. Bchner & Ellis 2004, 12; Saarnivaara ym. 2004, 149–150.

tarinallisiin merkityskokonaisuuksiin, jotka esimerkiksi antavat ajattelun välineitä inhimillisen kokemuksen kaaokseen ja näyttävät epätavanomaisia ilmiöitä käsitettävässä muodossa. (Bruner 1990; Hänninen 2000, 126; Bochner & Ellis 2004, 11) Ellis toteaa:

I think you have to be emotional even to do good ethnography, since fieldwork almost always is an emotional experience. [...] Being emotional helps you become a better autoethnographer, since so often the subject matter as well as the process is emotional. Though being too emotional may overload your senses and prevent you from looking at situations from multiple frames.

(Ellis 2004, 110)

Jos tutkimus ei kerro mitään kohteestaan, se on epäonnistunut. Jos tutkimus kuvaa myytin, asia on jo toinen. Jos tarinallinen tutkimus ei paljasta tutkijan ja tutkittavan suhdetta, se ei ole tarinallinen tutkimus. (Gergen & Gergen 2002, 14; Bochner & Ellis 2004, 9, 13; Etherington 2005, 9) Taidelähtöinen tutkimus hyötyy kerronnallisesta otteesta, kun sitä käytetään rakentamaan tai paljastamaan identiteettiä, perinnettä tai kokemusta ja niiden rakenteita. Se helpottaa taiteilijatutkijan asemoitumista oman alan tutkimiseen, sillä se vapauttaa tutkijan objektiivisuuden vaatimuksesta, tukee osallisuuden problematisointia ja oikeuttaa subjektiivisen otteen⁶¹.

Tarinallinen tieto on joskus metaforista, tietämistä välitullassa. (Ks. Simonsuuri 2002) Silloin se kantaa muotoutuvaa tietoa, se on raskaana tietämisestä ja arvokasta sellaisenaan. Osa siitä kirkastuu ja vakiintuu myöhemmin, osa taas elää uskomuksina ja harhakäsityksinä aikansa ja kuihtuu osoittauduttuaan vääräksi tai sulautuu osaksi tarinoiden valtamerta. Joka tapauksessa palanen tarinan matkaa, tietämisen prosessia tulee kuvatuksi. Kuten olen edellä painottanut, emansipatorinen tiedonkäsitys kyseenalaistaa tutkimustiedon vallan ja auktoriteetin ja tavoittelee elävää ja avointa suhdetta todellisuuden moniin ilmenemiin. (Richardson 2000, 927; Etherington 2005, 20–21)

Tarinallista raportointia voi pitää ongelmallisena vallankäytön näkökulmasta. Hyvärinen ja Löyttyniemi (2005, 189) toteavat, että kertomuksilla pyritään hallitsemaan menneisyyttä, tulevaisuutta, jaettua ymmärrystä. Toisaalta inhimillinen ymmärrys muodostuu kertomuksista; elämme kielen maailmassa, prosessissa jossa tietäminen etsii kielellisiä muotoja. Tarinallinen tutkimus voi paljastaa hallitsevia kertomuksia ja mahdollistaa siten valtarakenteiden paljastumisen, kunhan tutkimus ei ainoastaan korvaa muita kertomuksia omalla kertomuksellaan vaan käy aitoon keskusteluun aiheensa ja ympäristönsä kanssa. Metaforisuus on kerronnallisuutta, joka paljastaa, luo ja kantaa – joko hyödyllistä tietoa tai muulla tavoin merkityksellistä perspektiiviä. Sitä vasten voi peilata ja tunnistaa, esimerkiksi prosessien vaiheita. Metaforat vaikuttavat asioiden taustalla ja paljastavat kulttuurisen ajattelun vaiheita. Taidelähtöistä tutkimusta on vaikea kuvitella yksiselitteiseksi, eihän sen aihekaan ole sitä.

61 Subjektiivinen ote merkitsee taide- tai taiteilijälähtöisessä sekä taiteellisessa tutkimuksessa myös väylää tekijäntiedolle, jonka perusteella tällainen tutkimus voi syntyä. Subjektiivinen ote merkitsee siten samalla tutkijan vastuuta suhteessa tutkittavaan.

Bahtin kertoo groteskin historiasta:

Romanttisessa groteskin naamio on reväisty irti kansan karnevalistisen maailmantuntemuksen yhteydestä, se köyhtyy ja saa joukon uusia merkityksiä, jotka ovat vieraita sen alkuperäiselle merkitykselle: naamio kätkee jotain, salaa, peittää, jne. Tällaiset merkitykset ovat tietenkin täysin mahdollisia silloin kun naamio toimii kansankulttuurin orgaanisessa kokonaisuudessa. Romantiikassa naamio menettää lähes täysin uudelleen synnyttävän ja uudistavan aspektinsa ja saa synkän sävyn. Naamion takana on kauhea tyhjiys, 'Ei-mikään' [...]. Sen sijaan kansanomaisessa groteskissa naamion takana on aina elämän ehtymättömyys ja monikasvoisuus.

(Bahtin 1995, 38)

Bahtin kuvaa ilmiön nimeämisen jälkeistä aikaa, jolloin groteskin käsitteen merkitys muuttui. Tarinallinen merkityksenanto toimii myös Bahtinin esimerkin tavalla, se muovaa merkityksiä joskus olennaisen häivyttäen. Myös tutkimus voi olla tarinallinen naamio, kuva, karikatyyri aiheestaan. Tämän tutkimuksen tavoitteena on käyttää tarinallisuutta taiteellisen prosessin ehtymättömyyden ja monikasvoisuuden ilmaisemiseen, ei teatterityön perustavan moninaisuuden kätkemiseen. Tehtävänä on luonnehtia ja näyttää teatterin toiminnallinen ydin; antaa naamion paljastaa se minkä kasvot, sen monet ilmenemät, näyttävät kätkevän. Samaan tapaan näyttelijän työtä voidaan tarkastella välittäjäntehtävänä: osana teosta ja inhimillisen aineksen paljastajana tai pelkästään yksilön taiturimaisena suorituksena ja taidonnäytteenä.

Tarinallisen metodologian rajauksissa keskitytään yleensä tutkimaan juonellisia kokonaisuuksia; tarinoita ja kertomuksia, joissa on vähintään alku ja loppu. (Esim. Hänninen 2000, 126) Tällä tavoin tarina yleisesti ymmärretään. Tutkimani ilmiön kohdalla sovellan tarinan käsitettä hiukan väljemmin. Nimitän tarinaksi myös anekdoottia tai vihjausta, siis sellaista TARINALLISTA AINESTA, joka vihjaa tarinan olemassaoloon tai syntymahdollisuuteen. Hyvin pieni fragmentti voi kätkeä kiinnostavan tarinan ja näköjään mitättömästä tapahtumasta voi alkaa juonellinen vyöry. Toisaalta, kuten Ellis (2004, 107) huomauttaa, kaikesta (kokemuksesta) ei synny tarinaa. Jokaisesta mahdollisesta vihjeestä ei myöskään synny tarinaa jokaiselle; tarinallisuus edellyttää aktiivisuutta, löytöretkeilijän asennetta ilmetäkseen. (Hänninen 2000, 131)

Olen valinnut tämän väljimmän tutkimusotteen senkin uhalla että tällaista narratiivisen tutkimuksen muotoa voidaan pitää rajattomana lähtökohtana. Nimitän sitä refleksiivisyyden (Denzin 1997, 217–219, 224–225; Etherington 2005, 25–28) mahdollisuudeksi. Kapea rajaaminen jo näkyvissä oleviin, sellaisenaan aineistosta löydettäviin tarinoihin ei palvelisi pyrkimystäni kuvata tarinallisen maisemoinnin merkitystä taiteellisen prosessin reflektiolle, ei myöskään osallisten prosessiin orientoitumisen merkitystä koskevaa kysymystä. (Ks. myös Gergen & Gergen 2002, 31) Vapaasti ilmiötä lähestyvä asenne edesauttaa tarinallisen maiseman täydentämisessä ja tarkastelun suuntaamisessa toiminnan ja siitä kertomisen erilaisiin laatuihin. Ehjä kertomus vaatisi rajaamaan näkökulman, antamaan sen valmiiksi merkityksellisenä, arvoitettuna. Tutkimuksen näkökulmasta erityisesti sellainen, mikä toi-

minnassa tulee helposti sivuutetuksi, on kiinnostavaa.⁶²

Tämän tutkimuksen tarinalliset perusteet ovat kokemuksellisuudessa. Tarinallisuus asettuu tässä taiteilija-tutkijan väyläksi omaan ja yhteiseen kokemusmaailmaan (Sparkes 2002, 216) taiteenalastaan. Tutkimusorientaationi on holistinen ja ontologinen: narratiivinen maailmasuhteeni leimaa taiteilijuuttani ja tutkimusotettani. Kuten Huhtanen (2004, 20) toteaa: ”Narratiivi voi siis olla tutkimuksen kohde mutta yhtälailla myös tapa tutkia. Lisäksi se voi olla tutkimusraportti.” (Ks. myös Denzin 1997, 234–236)

62 Norman K. Denzinin (1997, 201) mukaan (tutkivan) kertomuksen kirjoittamista voi lähestyä kahdella tavalla: joko realistisella asenteella, jolloin tarinan nähdään olevan maailmassa valmiina odottamassa kirjoittamistaan tai kulttuurifenomenologiseen tapaan, jolloin kirjoittaja on sekä tarinansa luoja että kertoja.

7. TUTKIMUKSEN METODOLOGISET SITOUMUKSET

Elleivät ihmiset olisi yhdenvertaisia, he eivät voisi ymmärtää toisiaan eivätkä niitä, jotka ovat edeltäneet heitä. He eivät myöskään voisi suunnitella tulevaisuutta tai ennustaa jälkeensä tulevien tarpeita.

(Arendt 2002, 178)

Ihmisten sanat ja teot läpäisevät inhimillisen maailman. Maailmassa näyttäytyminen, paljastuminen toiminnan ja puheen kautta, liittyy olennon ihmisten joukkoon. Arendtin mukaan ihmiset ovat alkuperäisesti ihmisiä yhdessä, eivät erillään. Tähän ymmärrykseen perustuu ajatukseni tarinoista väylinä ja välineinä. Toisilta vastaanotetut toiminnalliset ja puhutut tarinat luovat aloitteita ja ymmärrystä, uusia tarinoita. Suhde ilmeneviin tarinoihin syntyy kommunikaatiossa, yhteen liittymisessä. Tutkimus syntyy kommunikaatiosta.

Tutkimusotteeni on autoetnografinen (Tierney 2000; Sparkes 2002; Ellis 2004) muunnelma, omaa teatteriajattelua ja -toimintaani jäljittävä ja kyselevä; jututan itseäni ja kanssakulkijoita, havainnoin omaa ja toisten toimintaa sekä yhteisesti kehkeytyviä tarinoita. Tutkimuskertomus on kuvaus tutkimusprosessin vaiheista ja matkasta sen läpi.

Knowing, however, must also include the conceptual. Story cannot stand alone but must be linked to some theoretical context or previous knowledge. Movement to the conceptual level necessitates insight and parsimony, where a different level of interpretation allows us to see things or organize data or to generalize from this story or stories to other people or other aspects of experience.

(Josselson 1993, xii)

Suomalaisessa eri alojen narratiivisessa tutkimuksessa käytetään melko vapaasti käsitteitä tarinallinen, kerronnallinen ja kertomuksellinen. (Hyvärinen & Löyttyniemi 2005, 189) Käytännössä tutkija valitsee mitä hän milläkin nimityksellä tarkoittaa. Yleisesti laadullinen narratiivinen tutkimus rajaa kiinnostuksensa kerronnallisiin kokonaisuuksiin, joissa on vähintään alku ja loppu. (Esim. Hänninen 2000) Puhutaan myös tarinan juonellistamisesta (emplotment). (Widdershoven 1993, 4)

Tämän työn tarinallinen ote perustuu ensisijaisesti dramaturgiseen⁶³ ja toisaalta autoetnografiseen (Sparkes 2002; Ellis 2004) lähestymiseen. Nimitän KERTOMUKSEKSI juonellista, kerrottua kokonaisuutta, joka sisältää useita eri tarinoita. TARINA ja TARINALLISUUS merkitsevät vapaammin merkitysmuodostumien erilaisia osia; tarinat ovat minimaalisimmillaan

63 Perustan dramaturgisen tarkastelun tutkimuksessani aluksi aristoteliseen dramaturgiaan: Aristoteles 1997. Vastavoimaa aristoteliselle dramaturgialle luovat työssäni mm. Barthes (2000) ja Calvino (1998).

raportinomaisia (Valtonen 2005, 214) ja keskeneräisiä ja tarinallisuus on laajimmillaan useita tarinoita ja kertomuksia sisältävä verkosto tai maisema. Niiden välille mahtuu erilaisten tarinoiden kirjo. Niistä myös avautuu moniulotteinen tarinallinen maisema, jossa liikkuminen tapahtuu tarinoita luoden ja tulkiten: ”Thus, analysis of narrative moves from stories to common elements, and narrative analysis moves from elements to stories.” (Polkinghorne 1995, 12; Denzin 1997, 234.)

Tutkimusmatkani on hermeneuttinen muunnelma; tutkimusotteen taustalla vaikuttaa hermeneuttinen tulkinnan teoria. (Gadamer 2004) Guy A. M. Widdershovenin (1993, 12) mukaan Hans-Georg Gadamerin hermeneuttisen tulkinnan prosessi on keskustelua tulkit-sijan ja tulkittavan ilmiön välillä.⁶⁴ Kysymys käynnistää keskustelun. Siinä ilmiön merkitys tarkentuu ja muuttuu. Ajallinen etäisyys luo uusia tulkintoja. Widdershoven toteaa myös:

Interpretation is a form of dialogue, in which both participants try to come to grips with the truth in a process of mutual understanding.

(Widdershoven 1993, 13)

Tutkimusaineistoni hermeneuttinen avautuminen perustuu näyttelijän ja teatterintekijän kokemustietooni; se toteutuu teatterin kontekstissa. Koen hermeneuttisen otteen tutkimus-sessani liikkeessäoloksi, kaiken virtaavuudeksi, alituiseksi muutokseksi, samaan tapaan kuin nykytanssissa puhutaan virtaavuudesta liikkeen laatuun. Katseen kääntäminen vain hiukankin vaikuttaa koko olemiseen, koko subjektiiviseen tilaan, niin kuin askelen ottaminen muuttaa koko kehon tasapainoa ja asentoa tilassa. Askel houkuttaa kehon liikkeeseen; yksi havainto kutsuu toisia havaintoja, tutkijan ymmärrys rakentuu kaikista niistä merkityksistä, joita havaintojen pohjalta kertyy.

The meaning of a work is created in the history of its interpretations.

(Widdershoven 1993, 13)

Tutkimukseni metodologiset sitoumukset sisältävät valinnan, jonka Bochner ja Ellis muotoilevat kysymykseksi:

Are we representing facts or communicating meanings? Is our goal to predict and control [human behaviour] or do we do seek to interpret and perhaps change the actions [of the people we study]?

(Bochner & Ellis 2004, 11)

⁶⁴ Tulkittava ilmiö on tässä tapauksessa teatterin prosessi, jonka tapahtumaluonteeseen kuuluu liittyminen ympäröivään maailmaan sen kaikissa vaiheissa. Pysin ottamaan huomioon ilmiön avoimen luonteen tutkijan ja ilmiön välisessä tulkitsevassa suhteessa.

Merkitysten kommunikointi merkitsee dynaamista liikettä; virtaavuutta ei voi hallita, sitä ei voi pitää paikallaan. Kuten Mary M. Gergen ja Kenneth J. Gergen (2002, 12) sen sanovat: ”Suhteiden kehä laajenee loputtomiin.” Tämä näkyy sekä tutkimukseni muodossa, sitä voi luonnehtia refleksiiviseksi⁶⁵ että sen juonessa ja sisällössä. Kertojanääneni tuottaa sekä kuuntelija-tutkijan sivusta havainnoivaa ja myötäelävää kertomusta, omakohtaista, tunnustuksellista ja kokemuksellista tarinaa että kirjoittaja-tutkijan rakenteita ja tulkin-toja luovia kertomuksia; ne lähestyvät aihettaan ja lukijaa eri tavoin ja eroavat muodoltaan toisistaan. Juoni kulkee tapauskuvausten läpi avaten tutkimuksen kontekstia vähitellen ja kuljettaen aineksia mukanaan; ensimmäisessä tapauskuvauksessa ilmenneet asiat tulevat esiin toisissakin esimerkeissä ja liittyvät tarinallisen maiseman rakentamiseen. Yhdessä niistä muodostuu perusta sille, miten tutkimukseni ja kertojanääneni asettuu suhteeseen ympäristönsä kanssa.⁶⁶

7.1. Taiteilija tutkimassa

Hermeneuttinen liike kehkeytyy tutkijan ja aiheen välillä. Kirjoittamisessa liike on läsnä kehon tapahtumassa, joka virtaa ajattelun ja toiminnan välillä ja ajattelun ja ennen ajattelun välillä. Tämä virtaavuus näyttää taiteilija-tutkijalle hyvin samankaltaiselta kuin taiteellisen työn tekeminen; se herättää aavistuksen, että tutkimuskin saattaa muistuttaa taiteellista työtä. Silläkin tavoin työ voi paljastaa tekijäänsä ja ympäristöä, josta se kasvaa.

Liike, virtaavuus, hermeneuttinen kierros; toisinaan olen ponnistellut päästäkseni haluamaani suuntaan. Silloin liikkeen painon on voinut tunnistaa vastusta vasten. Toisinaan liike on keventynyt omaan tahtiinsa ja olen antautunut vauhtiin; silloin itse liikkeen tuntu on ollut vapaata, pakotonta. Vähitellen heilurimainen ote on vakiintunut, löytänyt muodon ja rytmin ja asettunut radoilleen silmukoimaan kokemusta, aavistusta ja ymmärrystä yhdeksi. Tutkimuksen aiheesta on muodostunut hahmo, jossa on useita osia ja ulottuvuuksia.

Hermeneuttinen ote merkitsee tutkijan antautumista suhteeseen tutkittavan kanssa, altistumista aiheelle. Altistuminen tapahtuu elämän virrassa; hermeneuttinen tutkimussuhde ei merkitse eristämistä, irrottautumista maailmayhteydestä. Olen valinnut aiheeni tietyn esiymmärryksen ja yllykkeen perusteella. Sen jälkeen olen lähestynyt kohdettani kyseenalaistaen käsityksiäni ja oletettua tietoa, olettaen tekstin, aiheen, aineiston ja oman kokemuksen opettavan jotain ja syventävän ja muuttavan ymmärrystäni. Tutkija kysyy, houkuttuu, utellee. Aineisto kutsuu ja vastaa. Matka jatkuu. Kun taiteilija tutkii omaa työtään, hän altistuu muutokselle sekä ymmärryksessään työstään että muutokselle itse työssä; hänen taiteensa altistuu muutokselle, sillä hän on itse osa tuota aineistoa. Hänen taide- ja taiteilijakäsityksensä tulee koetelluksi ja joutuu kasvokkain murroksen kanssa. Tällainen tutkimusote on

65 Denzin 1997, 224–227: Reflexive, messy text, monimuotoinen, useita erilaisia kerronnan tapoja soveltava ja yhdistelevä tutkimuskirjoitus.

66 Ks. Gergen & Gergen 2002, 14: autoethnography; relational potential.

siis reflektiivinen työtäni ja taiteenalaani kohtaan.

Tutkimiseni on merkinnyt ennen kaikkea kirjoittamista, ja kirjoittamista uudestaan; viipymistä tutkimusaineiston vaikutuspiirissä ja kirjoittamista epävarmuuden tilassa, vailla järkeilyä etäisyyttä. Vähitellen olen alkanut kirjoittaa suhteessa jo kirjoittamaani, sitten olen taas palannut alkuperäisen aineiston ääreen, etäisyydet ovat vaihdelleet. Niin kuin John Keats (2001, 492) kirjoittaa ja Bo Carpelan (1981) välittää: on mahdollista, jopa välttämätöntä levätä epävarmuudessa, vastustaa pyrkimistä päämäärään. Keats pitää tätä kykyä runoilijan tärkeänä työtapana. Carpelan (1981, 40) toteaa myös: ”Avonaisuus ei ole yksinomaan elävän runon, vaan myös elävän tutkimuksen tunnusmerkki.” Viipyminen palvelee syventymisen ja ennalta-arvaamattoman oivaltamisen päämäärää myös tutkimisessa, kunhan lepo merkitsee myös liikettä, valppautta; kykyä olla tietoinen ympäristöstä ja samalla kykyä välttää takertumista. (Ks. myös Heikkilä 2006, 229) Kirjoittamalla tutkiminen merkitsee eräänlaista tutkimuksellista meditaatiota ja muistuttaa työskentelyä taiteellisessa prosessissa.

7.2. Omakohtaisuus, refleksiivisyys

Kerrontaa luonnehtii ja rajaa oma osallisuuteni tutkittavissa tapauksissa: näkökulmani perustuu omaan tekijän ja ryhmän jäsenen kokemukseeni ja sisäiseen tarinaani ja sitä ohjaa tutkijan asemoituminen ja reflektio. Omakohtaisuus merkitsee oman itsen käyttämistä tutkimuksessa osana tarinallista näkökulmaa. Kim Etherington (2005, 19–20) nimittää tällaista tutkimussuhdetta refleksiiviseksi.

Tutkimuksessa vaikuttaa kehollinen, emotionaalinen ja älyllinen osallisuuteni sekä teatterin ammattilaisuuteni; toisaalta teatterin konteksti ja taidemaailma sekä sisäiseksi tarinaksi muovautunut käytännön kokemukseni ja toisaalta osallisuus esimerkeissä ja osallisuuden edelleen muovaama sisäinen tarina. Tutkimustyö on ollut kumppani, jonka kanssa olen näinä vuosina tullut sellaiseksi kuin olen nyt. Kärsimättömyys, levottomuus ja yksinäisyudentunne ovat matkan kuluessa vaihdelleet. Levollisuuteni epävarmuudessa on kehittynyt työn myötä. Samassa prosessissa ymmärrykseni siitä, miten tutkia ja kuvata, on kypsynyt hyväksymään oman toimijuuden sisällyttämisen tutkimuksen kaikkiin vaiheisiin. Aluksi se tuntui piinalliselta, sitten välttämättömältä ja myöhemmin perustellulta: omakohtaisuus paljastaa ja luo tutkimuksen ja ympäristön suhteita, tarinallisen näkökulman muovautumista kietoutuneena ympäröivään maailmaan.

Helen Storey arvelee omassa kokeiluprojektin reflektiiossaan:

I think an awful lot of collaborations are taken up by the emotional dance that goes with them, let alone the physical thing or the product that you want to produce.

(Storey & Joubert 2004, 46)

Kirsti Määttänen aloittaa muistamista käsittelevän kirjoituksensa kysymällä: ”Mitä ovat muisti ja muistaminen suhteessa tunteisiin?” (1996, 10) Hän jatkaa ”tunteiden myrskyävän

alueen” ja muistamisen suhteen pohtimista toteamalla, että tunteet käsitetään usein muistille vastakkaiseksi ”häiriöiden ja epäluotettavuuden lähteeksi”. Tutkimustapaukseni kertovat prosesseista, jotka ovat synnyttäneet tunnetansseja variaatioineen. Niihin liittyvien tunteiden ja muistamisen suhde on huomattava, eikä se ole vastakkain asettava vaan läheinen; sitäkin läheisempi kun teatteriyhteistyöt myös edellyttävät tunteiden mukanaoloa: tunteet ja muisti ovat taiteellisten prosessien käyttövoimia. (Ks. myös Heikkilä 2006, 236–240, 250)

Reflektio on taiteilijan keskeinen työväline elämänmittaisessa, alati uusissa prosesseissa toteutuvassa työskentelyssä. Narratiiviseen analyysiin reflektio soveltuu paremmin kuin hyvin: reflektio luo tarinallisia suhteita merkityksellistäessään elettyä ja narratiivinen analyysi soveltaa niitä.

Reflektio työtapana ja välineenä tarjoaa monia mahdollisuuksia sekä taiteilijalle että taiteellisen toiminnan tutkijalle. Tavoitteenani on asettaa sisäinen tarinani yhdeksi monista tutkimuskirjoituksen tarinoista. Reflektiosta kehkeytyvässä refleksiivisessä lähestymistavassa syntyy tarinallisia strategioita, jotka kätkemättä tutkijaa voivat asettaa hänet eri paikkoihin, todistamaan erilaisista näkökulmista, erilaisista tilanteista. Refleksiivinen ote pyrkii korostamaan kertomisen ja toiminnan aktien merkitystä identiteettikerrontaan keskittymisen sijaan.

Onko näyttelijä teatterissa taiteilija, on kyseenalaista. Kysymys, saako tai pitääkö näyttelijän kertoa työnsä vaiheista, herättää intohimoja näyttelijäyhteisössä. Näyttelijöiden työtä johtavat ohjaajat suhtautuvat näyttelijöihin hyvin eri tavoin. Näyttelijäopiskelijat problematisoivat kysymystä, mitä näyttelijä on tänään ja mitä hänen pitäisi olla. (Esim. Saisio 2005; Tola 2006) Laajempi keskustelu puuttuu. Siinä missä toiset reagoivat ympäristön ilmiöihin ja kyseenalaistavat niitä, osa ammattikunnasta turvaa strategioihin joiden taustalla voi aistia pelon: luovuus katoaa jos siitä puhutaan. (Ks. esim. Lehto-Isokoski 2003)

Taiteilijapuheenvuorojen todistusvoimaa taiteellisen toiminnan tutkimisessa ei voi liioitella. Teatteriyhteisö voidaan ymmärtää omaksi kulttuurikseen, jolle puheen jatkuminen on elinvoiman ehto. Puhumalla, kertomalla ja kuuntelemalla jatkumo toteutuu.⁶⁷ Teatterin toiminnallinen perusta on ryhmätyössä. Arendtin esittämä toimivan yhteisön periaate kuvaa myös teatterin kollektiivia: toiminta ja puhe liittyvät yhteen, ja jos toiminnan ja puheen välitön yhteys puuttuu, yhteisö tuhoutuu. Arendt esittää puheen voimasta toiminnan osana muun muassa, että jos yhteisö menettää kykynsä merkitykselliseen puheeseen, se menettää myös valtansa:

Valtaa ei voida säilyttää tai tallettaa hätätilanteiden varalle, niin kuin väkivallan välineitä, vaan se on olemassa ainoastaan toteutuessaan. Valta toteutuu vain siellä, missä teot ja puhe kulkevat käsi kädessä, missä sanat eivät ole tyhjiä eivätkä teot raakoja, missä sanoja ei käytetä aikomusten naamoimiseen vaan todellisuuden paljastamiseen, eikä tekoja loukkaamiseen ja tuhoamiseen vaan suhteiden ja uusien todellisuuksien luomiseen.

(Arendt 2002, 202)

67 Ks. myös Elin Diamond (2005, 171): ”Esitystä voi myös tarkastella kulttuurisena toimintana, joka konservatiivisesti uudelleenmerkitsee tai kiihkeästi uudelleenluo yhteiskunnallista elämää muovaavia käsityksiä, symboleja ja eleitä.” Diamond käyttää esitys (performance) -sanaa laajassa merkityksessä, joka kuitenkin sisältää myös teatteriyhteisön valmistamat esitykset.

Valta merkitsee Arendtilla julkista tilaa, näyttäytymistä, aluetta joka syntyy aina kun ihmiset toimivat yhdessä. Teatteriala elää jatkuviissa muutospaineissa, joita sanelevat milloin kuntien talous, milloin taiteen uudet virtaukset.⁶⁸ Kuten missä tahansa vakiintuneessa yhteisössä, teatterissakin ollaan konservatiiveja; pyritään säilyttämään se mitä on. Säilyttämisen arvoista on hyvän teatterin ihanne, taito, taloudelliset resurssit, yleisöpohja – menemättä yksityiskohtiin voi todeta tämän johtaneen myös varovaisuuteen ja vaikenemiseen. Ihanteista ja toiminnan tavoitteista ei rohjeta keskustella. Kun kukin pyrkii yksin tai suppeassa piirissä tekemään parhaansa, kollektiivisen toiminnan tila uhkaa kaventua.

Arendt kirjoittaa, että työnteon ja valmistamisen⁶⁹ korvattessa aloitteellisen toiminnan – jonka piiriin keskustelukin kuuluu – yhteisö kärsii, yhteisölliset tavoitteet häviävät.⁷⁰ Voi myös ajatella, että yhteisön refleksiivisyys on sen elinehto. Siitä, miten teatteriala kykenee muuttumaan ja säilyttämään toimintansa perustan yhteiskunnan muuttuessa, riippuu miten sen elinvoiman käy. Siitä, miten se tunnistaa yhteisöllisen, julkisen alueen vaatimuksen omassa toimintaympäristössään, riippuu sen tulevan toiminnan merkityksellisyys sekä yhteisön sisällä että sen ympäristössä.

Reflektiota hyödyntävä, autoetnografinen ote läpäisee tutkimukseni. Kokemuksellinen tieto artikuloituu reflektiossa vaiheittain ymmärrykseksi. Vaiheet toteutuvat toisiinsa sulautuen ja hermeneuttisesti kerrostuen. Reflektioprosessiin kuuluu käsitykseni mukaan kolme osaa (alku, keskikohta ja loppu): reflektion, kriittisen reflektion ja dynaamisen reflektion vaiheet. (Ks. Freire 2005) Toisin sanoen toiminnan arviointi (2.) käynnistyy jonkin havaitsemisesta ja kuvaamisesta (1.), joita seuraava arviointi suuntautuu takaisin käytäntöön (3.) ja tuottaa toimintaa. Näiden vaiheiden toteutumista edistää kyky viipyä epävarmuudessa, tietämättömyyden tai ihmettelyn tilassa. W. Barnett Pearce (2001) esittää kollektiivisen merkityksenmuodostuksen mallissaan samantapaisen vaiheikon: 1. Asian tai ilmiön nimeäminen (Naming) 2. Sen työstäminen tai kehittäminen kommunikaatioprosessissa (Doing) 3. Uusien merkitysten syntyminen ja osallistuminen kollektiivisen todellisuuden rakentumiseen (Making). (Suom. H-MK)

Pearcen mukaan vaiheet ovat sisäkkäisiä, sisältä ulospäin laajenevia, kuten veteen pudotetun esineen synnyttämät renkaat. Ensimmäisessä vaiheessa ei vielä tiedetä muista, toisessa vaiheessa voidaan olla selvillä ensimmäisestä ja meneillään olevasta toisesta, mutta vasta kolmannessa, valmistumisen vaiheessa mahdollistuu koko prosessin hahmottaminen. Toisaalta merkityksen syntyprosessi ei välttämättä ole tietoisista toimintaa vaan toteutuu eletyn elämän osana, ja jää usein myös vajaaksi. Käsitykseni mukaan reflektio voi olla sekä tietoista ja tavoitteellista että samanaikaisesti hiljaista, ennakoimatonta, toimintaa. Myös reflektiossa ajattelun, tietämisen ja toiminnan ulottuvuudet kietoutuvat toisiinsa. Toiminta on parhaimmillaan reflektiivistä ja reflektio voi olla toiminnallista.

68 Näyttelijäntöön muuttuvuutta aiheuttavat näiden lisäksi kulloisenkin prosessin tavoitteet ja ohjaajan työote.

69 Arendt tekee eron työn (labor) ja valmistamisen (work) välillä. Työ on ruumiillista työn tekemistä ja suorittamista. Valmistamisessa syntyy tuotteita, esineitä. (Arendt 2002, 84–85)

70 Inhimillinen toimintakyky menetetään eristyksissä; toimintakyky edellyttää ihmisten välistä yhteyttä. Valmistaminen taas saa materiaalinsa maailmasta, johon valmis tuote palautuu; valmistaminen mahdollistuu yhteydessä maailmaan. (Arendt 2002, 190–191)

Omasta kokemuksesta tietämistä, siihen tukeutumista, voi kritisoida itsekeskeisyydestä, yltiösubjektiivisuudesta ja skeptisyydestä muita tiedonlähteitä kohtaan. Vakava reflektiivinen ote on tietoinen näistä ulottuvuuksista. Se pyrkii refleksiivisyyteen tietoisin kontekstuaalisoinnin kautta. Reflektio muuttuu fiktioksi, illusoriseksi tai selittäväksi puheeksi, jos se ei kiinnity maailmaan; reflektio vaatii aina suhteen toiseen. Sen lähtökohdaksi voi olla agnostikon ihmettelevä suhde, kyselemisen ja ei-tietämisen epäilevä tila. Tavoitteena on kuitenkin paljastaa, kirkastaa ja valita – tai paljastua, oivaltaa, muuttua; suuntautua eteenpäin, käytäntöön. Tavoitteena on asettua rakentuviin suhteisiin ja toimia niissä.⁷¹ Reflektioijan tietoisuuden taustalla on toivon horisontti (Freire 1994; Värri 1997), häntä kutsuu halu muuttaa jotakin omassa toiminnassaan, toimia paremmin ja halu saada tietää. Reflektion vaiheet voivat ajoittain häivyttää tuon horisontin niin kuin tie mutkittelee ja kumpuilee maisemassa, mutta kaiken aikaa tavoitteena on viedä reissu päätökseen. Reflektion päämäärä tässä tutkimuksessa on sen vaiheiden näkyväksi tekemisessä ja syntyvien uusien tavoitteiden merkitysten jakamisessa; entistä refleksiivisemmässä suhteessa.

Etherington vertaa tutkimuksensa loppuunsaattamista yliaktiiviseen lapseen, jota tutkija yrittää pukea:

Trying to arrange this book has been like trying to dress an over-active baby in a Babygro! No sooner had I pushed one leg in, than the other came out; as soon as I tucked that leg back in, an arm was free, and so on. Postmodern texts are notoriously messy to handle, and as a person who likes some degree of order and clarity, this has caused me more than a few problems.

(Etherington 2005, 23)

Vaikka olen tunnistanut omankin tutkimustyöni yliaktiivisuustaipumukset, suhtaudun niihin toisin kuin Etherington. Suurin pelkoni on ollut, ettei mitään tapahtuisi, että työ olisi ollut kuolleiden ja kuopattujen aineistojen kanniskelua tylsyvien ajatusteni ääreen, sanalla sanoen opinnäytteen suorittamista. Onneksi niin ei käynyt. Työ piti minut ongelmin ja rönsyyn valppaana, vaikka kaaos on ollut voimallista. Virtaavuuden ja rytmin löytäminen ovat lopulta vakuuttaneet minut juuri näiden kokemuskulmien kertomisesta, vaikka moniin valintoihin kytkeytyy pitkällistä pohdintaa. Olen tehnyt tutkimuksen kietoutuneena sen osaksi; se on näin myös tietyn elämänjakson tuote.

Sitä on hetken suuri lapsi, joka katselee ylpeänä rakentamaansa hiekkalinnaa, kunnes aalto tulee ja vie sen pois. Onnen tunne kestää lyhyen aikaa, mutta kantaa eteenpäin pitkiä aikoja.

(Hotakainen 2006)

⁷¹ Kuten alussa (s. 20) olen todennut, reflektiosuhteeni tässä tutkimuksessa rakentuvat pääasiassa keskusteluissa teoreettisen ja filosofisen kirjallisuuden, muiden tutkimusten ja innoittavien lähteiden kanssa.

Tutkiminen muistuttaa luovana työnä läheisesti taiteellista toimintaa. Omalla kohdallani se merkitsee tietämättömyyteni alituista paljastumista; se merkitsee kokemuksen merkitysten vähittäistä paljastumista.

7.4. Dialogi asenteena

Dialogin ja tavallisen keskustelun perusero on, että keskusteltaessa pysytään yleensä kutakuinkin vakailla kannoilla, puolustetaan omia näkemyksiä ja yritetään saada muut vakuuttumaan että heidän on tarpeen muuttua. Parhaimmillaan tavallisen keskustelun tuloksena on sopimus tai kompromissi, mutta se ei synnytä mitään uutta. Jos asiaan liittyy jotain olennaista, näkökannoista ei ole helppo neuvotella, ja keskustelu taantuu joko ratkaisemattomaan vastakkainasetteluun tai aiheiden kohteliaaseen karttamiseen. Molemmat ovat äärimmäisen vahingollisia, sillä ne estävät kommunikaatiossa ajatuksien vapaan leikin ja tukahduttavat luovuutta.

(Bohm & Peat 1992, 245)

Asennoitumistani tutkimisen tehtävään kuvaa pyrkimys dialogiin. David Bohmin ja David Peatin teoksessa *Tiede, järjestys ja luovuus* (1992, 247) esitetään vaatimus dialogiperiaatteen tunnistamisesta (tieteellisessä) keskustelussa. Sen mukaan jokaisen osallistujan on kyettävä pysäyttämään oma näkökantansa tarkastellakseen toisen näkökantaa ja sen merkitystä. Pysähtymällä tunnistamaan omaa ja toisten ajattelun piilevää perusrakennetta altistutaan syvälliselle muutokselle mielen toiminnassa. Tästä voi seurata mielen uusi vapaus; vapaus havainnointiin vailla jäykistynyttä perusrakennetta, joka estäisi ylittämästä näkökantojen rajoja.

Siten dialogissa voi tapahtua sellaista, jota voi verrata esteiden hajoamiseen generatiivisen järjestyksen virrassa [...]. Dialogissa osallistujat voivat yhdessä tarkastella jäykkiin ja enimmäkseen piileviin kulttuurillisiin oletuksiin liittyviä esteitä. Osallistujien taustat vaihtelevat ja he voivat edustaa omia alakulttuureitaan. Tällöin oletukset, jotka ovat osa yhden osallistujan tiedostamatonta perusrakennetta paljastuvat jollekulle toiselle, joka huomaa ne helposti.

(Bohm & Peat 1992, 247–248)

Käsitän dialogiin pyrkivän asenteen mahdollisuudeksi toteuttaa tutkimisen tehtäväni sen edellyttämässä ulottuvuuksissa. Jo aineiston keruussa, asettumisessa tarkastelemaan yhteistä toimintaa, on nähtävissä tämä pyrkimys. Niin kuin alussa mainitsin, minua on ajanut halu oppia taiteenalastani lisää; tähän haluan kätkeytyä vaatimus aiemmin opitun asettamisesta uuteen paikkaan, osaksi prosessia jossa se kyseenalaistuu. Pyrkimyksessä tarinallisen kiertokulun (ks. Hänninen 2000) prosessin aktivoimiseen, omaan oppimiseen, on perustavassa asemassa uusi asennoituminen, ajattelun ohjaaminen muutokseen. Asennoituminen dialogin suuntaan merkitsee asettumista kuulemaan toisia, asennoitumista uudelleen toisten

avulla, jolloin ”mieli alkaa siirtyä kohti uutta järjestystä” (Bohm & Peat 1992, 248). Uudessa järjestyksessä ristiriitoja aiheuttava yksilöllisen ja yhteisen tiedon raja tulee ylitetyksi ja hierarkkinen jako subjektiiviseen ja objektiiviseen maailmaan murtuu.

Kauttaaltaan pirstoutuneen tietoisuusjärjestyksen piirissä kielen sosiaalinen järjestys palvelee enimmäkseen informaation välitystä. Tällä pyritään viime kädessä saavuttamaan tuloksia, jotka nähdään välttämättöminä joko yhteiskunnalle tai yksilölle tai ehkä molemmille. Tällaisessa kielenkäytössä merkityksellä on toissijainen osa, mikä ilmenee esimerkiksi siinä, että painotetaan ratkaistavia ongelmia ja sovitetaan merkitys pelkäsi ratkaisun apuvälineeksi.

(Bohm & Peat 1992, 248–249)

Pirstoutuneen tietoisuusjärjestyksen luonne on kulttuurinvastainen. Yhteisten merkitysten alistaisuus yksisuuntaiselle informaatiolle ja vallankäytölle tai niiden puuttuminen kokonaan tuhoaa viimekädessä kulttuurin ydintä, sen toimintaa. Taiteellista toimintaa tutkiessani haluan olla tietoinen taiteenalani jaetuista merkityksistä ja asennoidun niiden ääreen kuullakseni niitä paremmin. Liityn näin yhdessä rakentuvan tietoisuuden prosessiin.

Tutustuminen Martin Buberin (1993) dialogiseen filosofiaan synnytti tämän työn perustavimman haasteen: vaatimuksen kyseenalaistaa taiteilijan ja taideyhteisön sovinnainen suhde ja katsoa taiteellista toimintaa kriittisesti. Tutkimukseni reflektiivinen ote lepää dialogisella perustalla. Olen dialogisen filosofian vaikutuspiirissä irrottautunut totutusta ja opitusta, turvallisestakin tavasta olla osana taiteenalani yhteisöä. Käytännössä tämä on tarkoittanut esimerkiksi oman tekijyyteni asettamista sivuun, taiteellisen toiminnan vähentämistä ja yhteisön äänten kuuntelemista uusin korvin. Dialoginen filosofia on ohjannut työtäni reitille, jonka varrella hämmennys ja oivallukset ovat seuranneet toisiaan. Kierroksen päätteeksi olen lähellä sekä tutkittavaa ilmiötä että teatteriyhteisöä mutta muuttuneena; suhde on muuttunut, fokus on siirtynyt.

Buberin dialoginen filosofia pohjautuu pääasiassa hasidismiin, 1700-luvun itäeurooppalaiseen juutalaiseen uskonnolliseen liikkeeseen, jossa korostui ihmisen toiminnan kosminen merkitys; tekojen suhde Jumalaan.⁷² Näin Buber toteaa *Minä ja Sinä* -teoksen jälkisanoinaan:

Visio, joka oli vaivannut minua yhä uudelleen nuoruudestani alkaen, mutta yhä uudelleen hämärtynyt, oli nyt saavuttanut pysyvän selvyuden, ja tämä oli niin ilmeisesti ylipersonallista laatua, että tiesin heti, että minun pitäisi todistaa siitä.

(Buber 1993, 155)

Hasidismin periaate, että ihminen voi lähestyä jumalallista vain tulemalla siksi persoonaksi, joksi hänet on luotu tulemaan, on ohjannut Buberin dialogisen kohtaamisen luonnehdintaa.

72 Buber suomentajan saatesanojen mukaan. (Pietilä 1993, 13–14)

Kaltaiselleni 2000-luvun lukijalle *Minä ja Sinä* -teoksen haaste ja kutsu on toisaalta sen lukemisessa ja käsittämässä kulttuurisen ja ajallisen etäisyyden takaa, toisaalta sen runollis-filosofisen otteen puhuttelevuudessa. Kaksi kuvausta, 'Tarkastelen puuta' (1993, 29) ja 'Taiteen ikuinen alkuperä on tämä' (1993, 32), rohkaisivat soveltamaan teoksen filosofiaa tutkimusajatteluaani täydentäväksi perustaksi.

Dialogisuuteen sisältyy ajatus kohtaamisen vastavuoroisuudesta. Sillä perusteella sen ajatellaan yleisesti rajoittuvan ihmisten väliseen kommunikaatioon. Buber (1993, 157–158) pohtii jälkisanoinaan vastavuoroisuuden ongelmaa suhteessa erilaisiin luonnon alueisiin; hän päätyy korostamaan olemisen molemminpuolisuutta ja sen merkitystä, että suostumme aktuaalisuudelle, antaudumme kohtaamisen mahdollisuudelle. Puun tarkastelu voi Buberin mukaan olla sen havaitsemista kuvana, sen tuntemista liikkeenä, sen tiedollista arviointia, laiminlyöntiä tai häivyttämistä muulla tavoin objektiksi. Tai:

Voi kuitenkin myös sattua, tahdosta ja armosta samalla kertaa, että tarkastellessani puuta tulen vedetyksi yhteyteen sen kanssa, ja nyt se ei enää ole Se. Yksinomaisuuden (Ausschliesslichkeit) mahti on vallannut minut. Tämä ei vaadi sitä, että luopuisin mistään tarkastelutavasta. Ei ole mitään, minkä olisi jäätävä näkemättä, nähdäkseeni, eikä mitään tietoa, mikä minun olisi unohdettava. Ennemminkin kaikki, kuva ja liike, laji ja esimerkki, laki ja luku, on tällöin erottamatta yhtynyt siihen.

Kaikki, mitä puuhun sisältyy on siinä mukana, sen muoto ja mekaniikka, sen värit ja sen kemia, sen keskustelu elementtien ja sen keskustelu tähtien kanssa, ja kaikki yhdessä kokonaisuudessa.

Puu ei ole vaikutelma, ei minun mielikuvitukseni leikkiä, ei tunnearvo, vaan se on kehossaan minua vastatusten ja on tekemisissä minun kanssani niin kuin minä sen kanssa – vain toisella tavalla.

Yhteyden merkitystä ei pitäisi heikentää: yhteys on molemminpuolisuutta.

Olisiko sillä siis tietoisuus, puulla, meidän tietoisuutemme kaltainen?

En koe sitä. Mutta tahdotteko te taas, koska se teidän itsenne kohdalla näyttää onnistuvan, hajottaa osiin sen mitä ei voi osiin hajottaa? Minua ei kohtaa puun sielu eikä haltija, vaan puu itse.

(Buber 1993, 29–30)

Suhteessa puuhun kuvataan sentapainen Minä-Sinä -suhteen aktualisoituminen, jollainen voi toteutua myös muissa ei-ihmisten välisissä kohtaamisissa, kuten taiteessa ja erityisesti taiteellisissa prosessissa. Myös hermeneuttinen tulkintojen kehittäminen voi ottaa huomioon tämän tavanomaisia autenttisia kokemuksia. (Hankamäki 2003, 56; Gadamer 1965, 62–65)

Dialogi tapahtuu kahden subjektin välisessä tilassa. Tähän tilaan ei voi pysähtyä, se muuntuu aikanaan taas muotoon Minä-Hän tai Minä-Se, subjektin ja objektin väliseksi tarkastelusuhteeksi. Dialogista jää jälki, siitä syntyy tarina kerrottavaksi sen muuttuessa jälleen Minä-Se-suhteeksi. Taiteellisessa toiminnassa dialogin mahdollisuus voi syntyä kahden tekijän, tekijän ja aiheen, jopa tekijän ja esineen välillä. Näyttelijän toiminnan keskeiset elementit, läsnäolo ja kontakti tapahtuvat puhtaimmillaan dialogisessa tilassa; taiteellisen työskentelyn piirissä kommunikaatiossa on parhaimmillaan dialogisia piirteitä ja pyrkimystä dialogiseen asenteeseen.

Teatteritaiteen olemassaolon tunnus on kohtaaminen yleisön kanssa. Keskeistä on, miten se tapahtuu. Teatteriesitystä ei oikeastaan edes ole ellei kukaan sitä katso. Yleisölle, mutta myös esiintyjille, esitystapahtuma voi olla katharttinen kokemus kohtaamisen aktualisoituessa, dialogisen yhteyden syntyessä (ja toki muistakin syistä). Kokemukseni oman työn tutkimisesta on ollut monina hetkinä samankaltaista yhteyden läpäisemää asettumista suhteessa aineistooni, ei viisaampana kuin se, ei erittelevän asenteen suojasta lähestyen vaan tarinan ääreen suostuen. Molemmissa tapauksissa kyse on 'keinojen' ja arvioivan asenteen syrjäytymisestä, sen sortumisesta. (Buber 1993, 34) Käsitän dialogisen kohtaamisen näissä laajennetuissa merkityksissään asettumiseksi tuntemattoman kanssa kasvokkain; altistumiseksi mahdolliselle. Oman toiminnan tutkiminen lähestyy kysymystä tuntemattomasta. Tätä tuntematonta, jonka läsnäolo ilmenee jonkin toiseutena ja yhteytenä jonkin välityksellä, Buber kutsuu Jumalaksi tai jumalalliseksi.

Tuo puun elävä kokonaisuus ja ykseys, joka kieltää itsensä tarkimmaltakin pelkästään tutkivalta silmältä ja avautuu sille, joka sanoo Sinä, on läsnä silloin, kun *hän* on läsnä, hän suo puulle tilaisuuden manifestoitua, ja nyt manifestoituu puu, joka on. Ajattelutottumuksemme tekevät meille vaikeaksi nähdä, että tässä jokin herää meidän asenteestamme ja liekehtii meitä vastassa siitä käsin, mikä on. Tällä alueella on kyse siitä, että me avoimin mielin teemme oikeutta aktualisuudelle, joka avautuu edessämme. Nimeäisin tämän kivistä tähtiin ulottuvan avaran alueen esikynnykseksi, so. merkittävään kynnystä edeltävää askelmaa.

(Buber 1993, 157)

Teatterikäsitteeni on muuttunut tutkimisprosessissa. Teatterimaailmaan, siis minuunkin juurtunut 'ainutlaatuisten' ja 'välttämättömien' puhe- ja toimintatapojen myytti on problematisoitunut, ja olen samalla vakuuttunut, että tutkiva katse kannattaa kohdistaa oman työtehtävän ohi myös kollektiiviseen prosessiin; siihen miten työtä yhdessä tehdään. Silloin kyseenalaistuu se, millä tavoilla lopputulokseen pyritään, ja silloin kyseenalaistuvat myös perinteiset lopputuloksen arvioinnin tavat. Syntyy uusia mahdollisuuksia tarkastella teatteria, uusia toimimisen ja puhumisen tapoja.

Aitoa dialogia ei siis ole ilman kriittistä ajattelua, joka suhtautuu todellisuuteen prosessina ja muutoksena eikä staattisena tilana. Se ei ole irrallaan toiminnasta vaan jatkuvasti kiinni nykyhetkessä pelkäämättä siihen liittyviä riskejä. Tällainen ajattelu paljastaa maailman ja ihmisten rikkumattoman yhteenkuuluvuuden eikä salli mitään jakoa niiden välille.

(Freire 2005, 101)

Kysymys dialogista lähestyy kysymystä vastuusta. Levinasin (1996) TOISEN ja KASVOJEN käsitteet yhdessä OLEMISEN ja OLEVAN ongelman kanssa avaavat väylää pohdinnoille siitä, mitä ja miten olen suhteessa toiseen. "Kaikkein uskaliain ja kauimmaksi yltävä tietokaan ei tuo meitä yhteyteen todella toisen kanssa. Se ei korvaa sosiaalisuutta, vaan se on ja pysyy yksinäisyytenä." (Levinas 1996, 61)

Jukka Hankamäki (2003, 92) toteaa, että Levinasin mukaan yksilön, sielun ja substanssin käsitteet eivät onnistu kertomaan olennaisinta toisesta ihmisestä, joka aina on tietokykymme ulkopuolella ja absoluuttisesti vieras. Silloin myös inhimillinen toiminta taiteellisessa työssä sisältää Levinasin tarkoittamalle tiedolle vieraan elementin. Levinas puhuu asettumisesta suhteeseen, kasvokkain. Hänen mukaansa vapaus seuraa vastuuta, toisin sanoen ihminen on alkuperäisesti vastuullinen: "[...]O]llen vastuussa *toisesta* odottamatta vastavuoroisuutta, vaikka se maksaisi minulle henkeni. Vastavuoroisuus on hänen asiansa." (Levinas 1996, 80)

Buberin MINÄN JA SINÄN KOHTAAMINEN syntyy kutsusta ja puhuttelusta. Levinasilla (1996, 61) sosiaalisuus on toisenlainen tapa (kuin tieto) päästä ulos olemisen yksityisyydestä. Ymmärryksessä nämä liittyvät yhteen toiminnan mahdollistamassa tilassa: ihmisen synnynäisessä suuntautumisessa aloitteellisuuteen (Arendt 2002, 179), osaksi dialogisen ja sosiaalisen kohtaamisen sekä vastuun toteutumisen mahdollisuutta. Siten asennoituminen kohti yhteistä toimintaa, sen sosiaalisuutta ja tuntematonta siinä kutsuu dialogisen tajua esiin ja pyrkii osaksi tutkimiseni tapahtumaa.

7.5. Miten dialoginen asenne läpäisee tätä tutkimusta

Aluksi, *Sadetarinoita* (ks. s. 45–46) tehtäessä, taustalla eli kysymys ja toive: Voisiko teatterityössä pyrkiä dialogiseen asenteeseen? Ja: Voisiko kertyneeseen aineistoon suhtautua kuin dialogin kumppaniin? Tavoitteena oli toiveikkaasti antaa dialogille mahdollisuus. Toisin sanoen tutkimusorientaationi vaikutti jo; se suuntasi *Sadetarinoiden* valmistamista alusta asti. Se kietoutui myös produktion työtapaan, tarinankerrontaan. *Koti*-prosessissa dialogin mahdollisuus murtautui voimallisesti esiin kietoutuneena kokeiltuun työtapaan; siitä kerron *Koti* -tapauksen yhteydessä (ks. s. 47–48). *Suvi Kinon* -prosessissa (ks. s. 47) dialogin käsite näyttäytyi vakiintuneissa, yleiskielenomaisissa teatterin ja draamakirjallisuuden muodoissaan ja merkityksissään. Alkuperäisteoksen interaktiivisuus oli perustana dramaturgin, ohjaajan ja skenografin assosiaatioketjuille, jotka jatkuivat harjoitusvaiheessa. Puhuttiin muun muassa tarinoiden välisestä dialogista. Työryhmä käytti käsitettä arkipuheessaan yleisilmaisuna kommunikaation eri muodoille; tutkijana havainnoin käsitteen monia merkityksiä ja mahdollisuuksia. *Uni Riippukeinussa* -esimerkin (ks. s. 48) kohdalla pohdin dialogin ja dialogisuuden mahdollisuuksia tutkimuksen vaiheissa.

Perustavimmillaan välitön, dialoginen yhteys voi syntyä kahden ihmisen välille. Kuten myös Freire (2005, 100) toteaa, se ponnistaa uskosta ja voi johtaa luottamukseen. Buber painottaa, että inhimillinen elämä koostuu subjektina ja objektina olemisesta, jossa Minä-Sinä- ja Minä-Se-suhteet vaihtelevat. Molempien tiedostaminen on tärkeää; silloin ihmisyhteisöissä usein toistuva autoritaarinen ja normiuttava kehitys ei itsestäänselvästi voi tukahduttaa dialogin mahdollisuutta, joka on suhteista hauraampi. Hankamäen (2003, 54) mukaan Minä-Sinä -yhteyden buberlainen visio on poliittinen ja kannustaa toimintaan. Tähän liittyy myös Sinän perustava TOISEUS, OUTOUS. Buberin mukaan Sinää ei koeta, vain yhteys koetaan. Levinas taas ilmaisee, että Toinen, jonka kohtaamme, tulee tuntemattomasta ja jää

tuntemattomaksi. Bauman (1996, 55–65) painottaa MUUKALAISUUDEN olemusta ei pelkästään tuntemattomana, vaan outona jonka kohtaamme. Muukalaisuus herättää taiteen yhteydessä aavistuksen monista kiinnostavista ulottuvuuksista. Dialogisen asenteen soveltamisessa se voi edistää esimerkiksi outouden tai käsittämättömyyden sallimista niiden väistämisen sijaan; tilan, mahdollisuuden myöntämistä sellaiselle ennakoimattomalle inhimilliselle toiminnalle, jonka ilmeneminen poikkeaa ympäristöstään, sen normista, konventiosta tai odotuksesta.

Muukalaisuuden elementti on osa taiteellisen prosessin tapahtumaa, joka edellyttää aina jonkinlaista outouden sietämistä: Joku ehkä toimii toisin, tuo prosessiin outouden. Taiteilijan työ vaatii ehkä riisumaan jonkin konventionaalisen asenteen, kriittisyyden tai passiivisuuden suojavaatteen. Jotain tapahtuu, että imaginaarinen maailma voi alkaa elää ja prosessi saa ennakoimattoman luonteensa. Toisinoleminen ja -tapahtuminen näyttättyy, hämmentää, järkyttää, muuttaa tai provosoi. Leikki muuttuu todeksi. Tosi muuttuu leikiksi.

Buberin (1993, 33) mukaan Sinän kohtaamista ei voi etsiä vaan se tapahtuu armosta. Kuitenkin, hänen mukaansa, voin koko olemuksellani 'sanoa perussanan'; kutsua välitöntä, ennakoimatonta läsnäolon mahdollisuutta ja yhteyttä Sinään. Aktuaalinen kohtaaminen on Buberin mukaan mahdollinen inhimillisessä, kehollisessa maailmassa. Tähän maailmaan kuuluu koko ihmisen elämänpiiri, kaikki mihin voimme olla suhteessa. Toisinaan suhde esineeseen, eläimeen, kasviin tai tarinaan aktualisoituu ja syntyy läsnäoloa, joka ei ole eriteltävissä. Tällaisesta yhteydestä syntyy myös ajattelua, oivalluksia ja taidetta. Käsitykseni dialogisesta filosofiasta on muotoutunut ymmärrykseksi dialogin ensisijaisesti inhimillisessä kommunikaatiossa tapahtuvasta aktualisoitumisesta, mutta en rajoita dialogin mahdollisuutta vain suoraan ihmisten väliseen kohtaamiseen.

Tuottaminen on luomista, keksiminen löytämistä. Hahmottaminen on oivaltamista. Samalla kun aktuaalistan, myös tuon esiin. Tuon hahmon eteenpäin – Sen maailmaan. Luotu teos on esine esineiden joukossa, ominaisuuksien summana koettavissa ja kuvailtavissa. Mutta vastaanottavasti katsovan se voi kohdata kerta kerralta konkreettisuudessaan.

(Buber 1993, 33)

Tavoittelen kirjoituksessani toista kunnioittavaa ja dialogista asennetta, kulkuritutkijan tilaa, jossa ei-tietävä viipyminen mahdollistuu ja tutkiminen asettuu outouden kanssa kasvokkain. Nomadin liike ilmentää tätä asennetta: joutumista toisaalle ja alituista palaamista, loputonta kiinnostumista oudosta. Nomadin yksityisin, oleminen (Levinas 1996, 52–61), paljastuu vain paljastaakseen jotain olevasta; se kurottaa loputtomasti vierasta kohti ja kysyy vastuutaan salaisuudesta, kasvokkain.

Tutkimusaineisto voi olla keskeisessä asemassa välittömän suhteen välittäjänä, siihen kutsujana, ”osallistua askeleeseen joka edeltää kynnystä”, kun sitä vastaan asettuu avoimin mielin, etsinnällä, jonka päämäärä on etsintä itse. (Levinas 1996, 64) Tällaiseen, reflektiota ja tarinallista työskentelyä edistävään dialogiseen asenteeseen olen halunnut altistua aineistoni ääressä. Nimitän sitä jatkossa dialogiseksi asenteeksi ja siitä syntyvää ’enemmän kuin keskustelua’ dialogiksi.

Välinäytös: kynnyksellä

Jos ihmisellä on koti, se on kai siellä missä hän ymmärtää ympäristönsä.

(Manner & Hökkä 1994a, 9)

Tutkimukseni kokonaisrakenne kehkeytyy matkaan lähtemisen, asumuksesta ulos astumisen tapaan ja muotoutuu koetun ja havaitun nimeämisestä, työstämisestä ja uudeksi muovaamisesta. (Vrt. s. 60) Nimettyäni tutkimuksen tehtävän ja maiseman (I) menen maiseman ääreen ja sen sisälle, yhteisiin vaiheikkoihin (II). Lopuksi palaan maiseman ääreen (III) kertoakseni siitä ja matkastani siinä, toisin ja enemmän kuin aluksi. Arvioin myös, miten maiseman nimeäminen, työstäminen ja muovaaminen, maisemassa kulkeminen on muuttanut minua, tutkijaa.

Tästä kynnykseltä etenen kuvaamaan tutkimustapauksiani ja avaamaan niiden perusteella tarinallisia näkökulmia teatterin prosesseihin. Saatan myös esimerkkejäni ja niistä nousevia tarinoita keskinäisiin kohtaamisiini. Lukuohjeena voisivat toimia samat periaatteet joita olen kirjoittaessa kuunnellut:

1. Subjektiviisen kerronnan on tutkimuksessa ylitettävä realistisen kerronnan tavoite kertoa koskettava tarina.
2. Sen pitää suhtautua tuottamiinsa tarinoihin kriittisesti reflektoiden.
3. Sen on luotava siltoja ja aloitteita yksityisen ja yleisen, omakohtaisen ja yhteisöllisen, yksityisen ja yhteiskunnallisen välille. (Vrt. Denzin 1997, 200)

Eräs johtolanka tapauskuvausteni läpi on eletyn elämän rakenne: en kätke tutkimusintressini suuntautumista matkalla kertyvien kokemusten vaikutuksesta. Lukija voi halutessaan seurata useita juonia, esimerkiksi miten taiteellinen etsimiseni tai tutkimuksellinen jäljitykseni etenee, miten tietty dramaturginen lähestymistapa toimii eri esimerkeissä tai miten *tarinan* tai *kertojan* merkitys moninaistuu matkan taittuessa. Eeva-Liisa Manner (1994) kirjoittaa Carpelanin runokokoelmasta *Den svala dagen* (Schildts 1961):

Mutta ennen kuin tähän välittömään näkemiseen, jolla on alkuelämyksen syvä kirkkaus, on voitu päästä, on täytynyt kokea kaikki maisemain muuttumiset ja kulkea pitkät kielen polut – [...].

(Manner & Hökkä 1994b, 28)

ja siteeraa: ”Sök inte i det stumma gräset, / sök det stumma gräset. Ja suomentaa: ”Älä etsi mykässä ruohossa, etsi mykkä ruoho!” (1994b, 32, sit. Carpelan)

II

MITEN VARJELLA LIEKKIÄ: TARINALLISIA NÄKÖKULMIA TEATTERIN PROSESSEIHIN

1. SADE TARINOITA

Tämä luku polveilee *Sadetarinoita* -tapausta valaisevana polkuna. Kysymys 'miten varjella liekkiä' synnyttää tutkivaa porautumista aineiston varjostumiin. Varjelen liekkiä siellä, mistä olen aiemmin tottunut loikkaamaan yli katsomatta tarkemmin, oliko ohitettu lätäkö jäässä vai mutainen tai pulputtiko se ehkä lähteenä juomakelpoista vettä tai pääsiko liekki huomaamatta sammumaan. *Sadetarinoita* -tutkimuskertomus noudattelee tekijäntuntumani altistumista reflektion käyttöön työpäiväkirjojen ääressä.

Pysähtelen tutkimaan reflektion muovautumista ja triviaalin kietoutumista taiteelliseen. Viivyn kipupisteissä ja outouksissa, kunnes syntyy sanoja ja näkymiä ja reflektio voi edetä tarinoiksi oppimisesta. Luvussa Aloitteesta ryhmätyöksi (s.137–150) prosessista tulee lopulta kerrotuksi, miten toteutui ryhmän tavoite ratkaista senkertainen näyttämön arvoitus; miten *Sadetarinoita* -vaiheikko oli toiminnan runoutta.

Sadetarinoita oli odotettu seikkailu, voimainponnistus, määrätietoisien toiminnan tulos. Se oli omasta aloitteestani käynnistynyt kahdeksan tekijän prosessi ja luomus. Sen valmistaminen kesti syyskuusta 2001 kesäkuuhun 2002. Harjoitukset pidettiin kolmessa jaksossa, joista ensimmäinen oli syksyllä 2001, toiset kaksi kevään 2002 aikana.

Sadetarinoita esitettiin Helsingin KokoTeatterissa kesäkuussa 2002. Keräsin valmistamisprosessin aikana materiaalia tutkimusaineistoksi. Muistiinpanoja kertyi kolmen päiväkirjan verran, ääni- ja videonauhoja toistakymmentä tuntia. Lisäksi on muuta materiaalia: käsi- kirjoituksen eri versioita, lähdemateriaalia kuten lehtileikkeitä ja kuvia; on myös valokuvia harjoitusajalta sekä omaa kirjallista reflektointiani prosessin jälkeen vuosina 2003–04.

Aluksi hahmottelen kuvaa *Sadetarinoita* -esityksestä. Sen jälkeen käsittelen *Sadetarinoiden* taiteellista prosessia sekä sen tutkimisen vaiheita. Kertomuksessa muovautuu kirjoittamalla tutkimiseni maisema ja siinä syntyy käsitteitä ja strategioita, joilla voin tavoittaa taiteellisen työn tapahtumaluonnetta myös toisten tutkittavien tapausten yhteydessä. Lopuksi teen yhteenvedon kertomuksestani.

1.1. KokoTeatterissa 5.–15.6. 2002: esityksen äärellä

Viikko ennen ensi-iltaa hahmottelin *Sadetarinoita* -esityksen kotisivuille käsitystäni siitä, millainen teos oli valmistumassa:

Keskeneräisyys tarinoissa... Tarina on kesken kun henkilöt selviytyvät elävinä eteenpäin... Katsoja täydentää tarinan.
Ihmettelen elämää. Ajan nytkähdyksiä, tapahtumisen vääjäämättömyyttä.
Vain kaistale taivasta, kaistale kaupungin laitaa ... vähän vettä...
Alku on hämärän peitossa, loppu jää pimentoon.

Avoimet, aukolliset tarinat.

Mikään ei ole irrallaan, silti mikään ei selitä syitä. Miksi kaikki tapahtuu, mitä tapahtuisi jos ei tätä, miten minä jouduin osalliseksi?

Eräs kenkäkassi odottaa noutajaa Hakaniemenkadun osoitteessa. Eräs keltainen pahvilaatikko täynnä vanhoja kirjeitä olohuoneen nurkassa... Kellari piti tyhjentää remontin alta ja nyt laatikko on siinä silmissäni joka päivä. Sieltä tunkee tarinoita. Eräs vene odottaa hinausta Suomenlinnassa...

Matka tarinoista roolin rakentamiseen, improista kohtauksiksi. On luovuttava, on löydettävä, valittava, tyhjennettävä mieli ja jatkettava valintoja.

Jotain matalaa jyrinää, kirkuvia lokkeja. Sellaista on tämän jutun taustakohina. Ja puhetta, joka kuulostaa sateelta.

Tänäänkin ratikassa loputtomasti kerrottuja tarinoita.

Isä lupasi tuoda mökiltä vanhoja kalaverkkoja.

Halu muutokseen on kaikkien henkilöiden taustalla. Ja haluakin suurempi pelko. Halu panee käyntiin, pelko rakentaa näkymättömiä esteitä. Halu on helppo tunnistaa. Sen sijaan pelko on piilossa, on vaikea ymmärtää miksi joku ei tee niin kuin tahtoo.

Jos näyttämön etureuna on rantaviiva, silloin yleisö on vesi. Vai se mitä on veden takana, siellä minne pitäisi päästä?

Jos vesi on peili, josta henkilöt katsovat kuvaansa, silloin yleisö on peili joka näyttää peilikuvan.

(Sadetarinoita 2002. www-sivut)

Jälkeenpäin luen kirjoitusta kutsuna ja ehdotuksena: Kiinnostu tarinasta, tule peiliksi esitykselle, ihmettele miksi kaikki tapahtuu. Siinä sekoittuvat puhuttelu (kysymykset), tekijän päiväkirjamietteet ja teoksen tematiikka. Kuten esitys, myös kotisivujen kirjoitus pyrki muodattamaan asioita toisiinsa, sekoittamaan rajapintoja (tarinan ja elämän, työn ja kodin, näyttämön ja katsomon).

Sadetarinoista tuli väliaikoinen vajaan kahden tunnin pituinen teos, jota esitettiin kymmenen kertaa. Siinä viisi henkilöä kerääntyi yhteen selviytyäkseen ennakoimattomassa tilanteessa; yhteiskunta oli lakannut toimimasta. Tapahtumapaikkana oli kaupunkiympäristö ja ranta. Esityksen tyyli lähestyi maagista realismia, mikä ilmeni sekä henkilöiden puheessa, toiminnassa ja juonen kuljetuksessa että visualisoinnissa ja äänimaailmassa. Henkilöt olivat:

Helmi – virkaheitto siivoaja, jolle tipahtaa taivaasta lottovoitto

Akseli – salkkumies, jonka maailma romahtaa, kun akillesjänne katkeaa sulkapallopelissä

Elina – opiskelija ja katusoittaja, joka odottaa että elämä alkaa

Raija – Akselin vaimo, joka ryhtyy kalastajaksi

Veera – nomadi, joka haluaa löytää isänsä ja perustaa kahvilan

Työryhmässä näyttelivät Laura Kairamo, Mirva Mäkinen, Leena Määttä, Aki Raiskio ja Päivi Rissanen. Valosuunnittelusta ja lavastuksesta vastasi Hanna Sartoneva, äänisuunnittelusta ja valokuvauksesta Hannele Kurkela ja tuotannosta Anu Komppa. Käsikirjoitus ja ohjaus olivat

minun vastuullani, ja ne perustuivat ryhmälähtöiseen työskentelyyn.

Teoksen dramaturginen rakenne myötäili kolminäytöksisen draaman mallia. Teokseen tuli 43 kohtausta, joista yksi (kohtausta 18) poistettiin viimeisellä harjoitusviikolla.⁷³

Ensimmäiset kohtaukset esittelevät henkilöt, tilanteen ja tapahtumapaikan sekä tyylilajin. Sen jälkeen henkilöt alkavat toimia aktiivisesti ratkaistakseen ongelmiaan. He lähestyvät toisiaan tietämättään tai tarkoituksella ja suuntautuvat samaan tilaan ja yhteiseen tilanteeseen. Henkilöt tavoittelevat kiihkeästi onnea, huolettomuutta, turvaa, vapautta tai yhteyttä toisiin; niin kiihkeästi etteivät näe olosuhteiden muuttumista. He myös asettuvat toisilleen esteiksi. Kärjistynyt olosuhde ja umpikujaan ajautuneet toiveet on ratkaistava. Yhdessä ja yksin tehdään valintoja, pakon edessä ja vapaaehtoisesti. Sattuma auttaa.

Näyttämö

Näyttämökuvan raakalautaseinään oli kiinnitetty päällekkäin moneen kerrokseen mainosjulisteita, sen edessä oli katuhiekoituslaatikko, takanäyttämöllä oli koroke ja sitä eri tilaksi rajaamassa valossa kimmeltävää kalaverkkoa. Näyttämön etureunassa oli muutamia rantakiviä ja katsomo oli 'vesi'. Alussa tilassa oli hämyistä, katsojien tullessa saliin näyttämö lepäsi savukoneen usvan peittämänä.

Valoilla oli keskeinen osuus fragmentaaristen kohtausten rakentajana. Musiikilla ja äänillä kerrottiin täydentäviä tarinoita ja korostettiin esitellyn henkilön rytmiä tai kohtauksen virittyneisyyttä. Esimerkiksi poliklinikka-katkelma synnytetään vilkkuvilla sinisillä valoilla, hälytyssireenin äänillä ja valkoisilla lääkärintakeilla. Helmin sisäänpäinkäänäntynyttä maailmassaolemisen tapaa tuettiin useissa kohtauksissa rahisevalla, laahaavalla 'muistojen musiikilla'. Vastaavia, jollekin tunnelmalle tai henkilölle ominaisia ääniä kuljetettiin teoksen läpi.

Kukin henkilö kantoi vaatepartta ja henkilökohtaista rekvisiittaa, jossa oli merkkejä hänen historiastaan ja luonteestaan, odotuksistaan ja sosiaalisesta asemastaan. Niillä oli tarinan kuljettajina suuri merkitys toisaalta näyttelijäntyölle ja toisaalta tarinallisten aineiden konkretisoinnissa myös yleisölle. Esine saattoi merkitä salaisuutta tai taakkaa, jota henkilö kantoi mukanaan, tai vaateen väri valittiin tukemaan henkilön tunnetilaa tai pyrkimystä. Helmillä oli esimerkiksi siivouskärrynä vanhat lastenvaunut, joihin hän keräili tavaraa ja joissa piti siivousvälineitään, ja joista tuli lottovoiton kätkö. Vaunut muistuttivat Helmiä kadonneesta pojasta ja ilmensivät hänen takertumistaan pojan muistoon.

Kolminäytöksinen draama

Ensimmäinen näytös (kohtaukset 1–15), jossa henkilöt esiteltiin ja heitä yhdistävä tilanne käynnistyi, sisälsi fragmentaarisia, unenomaisia kohtauksia, joista toiset olivat sanattomia, liikkeellisiä ja toiset monologeja tai esittivät realistisen toiminnan kautta jonkin tapahtuman. Kukin henkilö asettui suhteeseen oman tuntemattomansa kanssa: hämmennyksensä

73 Ks. liite 2: *Sadetarinoita*, kohtausluettelo.

lottovoitosta, orastavasta suhteesta, irrallisuudesta, yksinäisyydestä tai toisen läsnäolosta. Kaikki asettuivat tilanteeseen, joka vähitellen yhdistäisi heitä: arki murtui, bussi ei tullut, yhteiskunta lakkasi toimimasta, maailma ympärillä oli muuttunut eikä tietoa siitä mitä oli tapahtunut ja tapahtumassa tullut mistään.

Toisessa näytöksessä (kohtauksissa 16–30) henkilösuhteet kiertyivät toisiinsa ja syntyi välieselvittelyjä olosuhteissa, joissa ympäristön tilanne alkoi vaikuttaa uhkaavalta. Uskomuksia, pelkoja ja huhuja kuljetettiin. Keskeiseksi kysymykseksi nousi selviytyminen tai pelastautuminen ja keskeiseksi peloksi yksin ja avuttomaksi jääminen. Henkilöt näyttäytyivät arvaamattomina suhteessa toisiinsa. Useissa kohtauksissa he olivat näyttämöllä yhtä aikaa, mutta pysyttelivät silti erillään. Kohtaamisen hetket purkautuivat nopeasti. Kukin näki toisen mahdollisena uhkana. Ranta ja meri, siis kohdennus katsomoon, oli toistuvasti ääneen ajattelun suunta; horisontti avautui kunkin henkilön toiveille ja peloille. Yleisölle näytettiin henkilöiden hämmentynyt, haavoittuva puoli kun nämä kääntyivät pois näyttämötilanteesta kohti tuntematonta ulappaa.

Kolmannen näytöksen (kohtauksien 31–43) keskeinen käynnistäjä oli näyttämökuvaan jo toisen näytöksen aikana (väliajalla) tuotu vene.⁷⁴ Se oli jyrkevä, puinen esine ja se loi uuden ulottuvuuden teokseen. Se konkretisoi meren, oli vastaus sen suuntaan lähetettyihin viesteihin ja tarjosi selviytymisväylän meren yli. Vene käynnisti toiminnan, jonka päämääränä oli pelastautuminen, toivon jatkuminen. Tämä tapahtui kuitenkin hitaasti; henkilöt selvittelivät sotkujaan ja havahtuivat yksi kerrallaan huomaamaan mahdollisuuden päästä pois. Väliajan jälkeen, ennen kolmannen näytöksen alkua, vene toimi vastavoimana henkilöiden kriiseille ja niistä syntyneelle tilannesokeudelle. Kun vene sitten todella huomattiin, se edusti umpikujasta vapautumista.

Alku, vene ja loppu

Vene oli Raijan. Tämä muutti hänen statuksensa yksin jääneestä harhailijasta joukon päälliköksi. Vene konkretisoi muutoksen myös koko teoksessa. Se toi ratkaisun mahdollisuuden kriisiytyneeseen tilanteeseen; se suuntasi näyttämötoiminnan kohti lähtemistä ja sysäsi henkilöiden muutosta eteenpäin. Kun henkilöt muuttuivat, salaisuudet paljastuivat. Yksinäiset harhailijat alkoivat pyrkiä yhteen. Veera, joka oli tullut viimeisenä, kaukaa, joka oli aina liikkeellä, ei ollut tullut jäädäkseen tai kiintyäkseen.⁷⁵ Veeran muutoksen mahdollisti kiintyminen toisiin, liittyminen yhteen.

Esitys päättyi lähtöön. Kaikki muut paitsi Helmi nousivat veneeseen. He halusivat kohti tulevaisuutta ja konkreettisesti kohti Tallinnaa, kohti äidiksi tulemista, kohti hylätyn lapsen tapaamista, ensin yhteen, sitten yhdessä kohti omia suuntiaan. Viime hetkellä Helmi pakotettiin mukaan. Toiset irrottivat hänet pylvästä johon hän oli takertunut ja kantoivat hänet veneeseen.

74 Käytännössä vene oli ollut näyttämöllä nurinkäännettynä pressun alla alusta asti.

75 Veeran henkilö kehittyi kiinteässä suhteessa Veeran näyttelijän asemaan ryhmässä: Hän oli pitkän aikaa poissa harjoituksista ja palasi ryhmään, kun käsikirjoitus oli jo hahmottumassa; hänen tehtäväkseen tuli löytää paikka kokonaisuudessa, ja se tuli osaksi roolityötä.

Viimeinen, 43. kohtaus tapahtui veneessä. Sen aiheena oli 'Jäähvähäiset elämälle joka oli, mutta jonka sade huuhtoi pois', pelastautuminen ja suunta kohti tuntematonta tulevaa. Se alkoi samoilla sanoilla kuin koko esitys, ja poimi kunkin henkilön repliikeistä matkan varrelta jotain olennaista:

Elina: Hei mä oon Elina. Mä oon ihan tavallinen nuori nainen ja mun elämässä oli kaikki hyvin niinku sitä sanotaan...

Raija: Äiti aina sanoi että naisen elämässä pitää olla silkin kahinaa...

Elina: Mä odotin että mun elämä alkaa... Nyt odotankin toista.

Akseli: Kohtalo näyttää kummia kuvia elämästä... muistoja kasvoista, joku kutsuu minua... kaikki pestään pois...

Veera: Olen kenen tahansa uni, olen unta vain...

Elina: Miten sen elämä alkaa ja mun jatkuu sen kanssa. Se on pieni siemen ... mun odotus, mun sisällä. Sitten mun ei tarvii enää odottaa... Niin se alkaa...

Helmi: Minä soitan niille ja sanon että heillä on väärä ihminen...

(liite 3, *Sadetarinoita*, käsikirjoitus)



Samassa veneessä. Kuvassa Päivi Rissanen, Leena Määttä, Mirva Mäkinen, Laura Kairamo ja Aki Raiskio. Kuva: Hannele Kurkela.

Niukkuuden maagisuus

Esityksen tyyllilajiksi tavoiteltu maaginen realismi⁷⁶ toteutui köyhän teatterin karuissa puitteissa.⁷⁷ Se sävytti esitystä romanttiseen suuntaan; eräs tekijöistä totesikin että tyyllilaji oli 'teatteri', minkä ymmärrän tarkoittavan teatterillista esittämistä, elävän elämän jäljittämistä näyttämölle avoimen esittävästi, karkeasti, leikin ja liioittelun keinoin. Maagista oli henkilöiden suhde todellisuuteen ja sitä kautta esityksen suhde todellisuuteen: Elämän maaginen puoli tuli näkyviin myös kertomuksen keskeneräisyydessä; sattuma ja hallitsematon, mahdollisuuksien kirjo, toivon merkitys voiman tuojana, muistamisen ja kuvittelun tuoma ilo.

Teatterillista oli niukan näyttämökaluston innoittama visuaalinen ilmaisu, niukan lavastus-, puvustus- ja tarpeistobudjetin siivittämä esityksen maailman konkretisointi. Valintojen perusteeksi otettiin käytännöllisyys ja tekijöiden subjektiiviset toiveet; niiden avulla pyrittiin viimeistelemättömään, läpäisevään kerrontaan, tunnistettavuuteen ja tuttuuden tuomaan elämyksellisyyteen illuusion kustannuksella. Visualisoinnissa pyrittiin tukemaan prosessin tarinallisuudessa, käsikirjoituksessa ja harjoituksissa valittua linjaa: Ryhmän jäsenten oma eletty elämä saisi vuotaa roolityön ja esityksen aineksiksi.

Yksi ei enää tiedä mikä on hänen muistojensa järjestys, toinen joka on kauan täyttänyt elämänsä odotuksella, joutuu luopumaan odotuksestakin, kolmas oppii tuntemaan yksinäisyyden ensimmäistä kertaa todella. Keskenään kosketuksiin he joutuvat sattumalta – vaikka eikö aina ole niin? Eikö sattuma tee valintoja puolestamme? Minä kiinnyn siihen joka on lähellä, vihaan sitä joka petti, pelkään sitä mitä en tunne. Mutta tärkeämmäksi tulee se miten selviydymme siitä, miten selitämme sattumat ja mitä tarinoita kerromme siitä miten sattuma meitä kohtelee.

Odottamassa... rakastetun paluuta... kadonneen löytymistä... veneen saapumista... merkkiä.

(otteita *Sadetarinoiden* käsiohjelmasta)

Katsojakommentteja esityksestä:

Salaperäinen mutta avoin esitys.

Tunsin olevani aalto...

Onnistuitte luomaan maailman, joka pitää otteessaan...

Henkilöt jäävät elämään mieleen...

(*Sadetarinoita*, vieraskirja)

76 Maaginen realismi esittämisen ja kertomisen tapana, joka yhdistelee tarinallisuuden mielikuvituksellisia, realistisia, metaforisia, arkisia ja unenomaisia tasoja ja luo näistä teoksen todellisuuden, vs. naturalismi. Kirjallisuudessa maaginen realismi viittaa esim. Etelä-Amerikan kertojaperinteeseen, kuten kolumbialaisen Gabriel Garcia Marquesin kaunokirjalliseen tuotantoon.

77 Produktio toteutettiin niukalla budjetilla, minkä annettiin näkyä lopputuloksessa. Taloudellinen tilanne otettiin samaan tapaan taiteellisen prosessin virittäjänä kuin muutkin teokseen vaikuttaneet olosuhteet, tapahtumat ja tarinat. Tässä köyhä teatteri ei viittaa Grotowskiin vaan pikemminkin Peter Brookin myöhäisinä vuosinaan tekemiin esityksiin, esim. Kom-teatterissakin vieraillut *Le Costume* (1999) ja Anton Tsehovin ja Olga Knipperin kirjeisiin perustuva *Ta main dans la mienne* (2003, Théâtre des Bouffes du Nord).

Lehtiarviossa (Meri 2002) esitystä luonnehdittiin metaforiseksi ja liikunnallisesti painottuneeksi ja sen otetta runolliseksi. ”Sadetarinoissa rakastetaan metaforia. Elämä ja kuolema, enkelit ja sateenkaaret risteytyvät toisiinsa [...]” Ryhmälähtöisyyden ilmenemisestä esityksessä arvio kertoi muunmuassa: ”[...]E]sityksen teksti on tuotettu työryhmän kanssa yhdessä ja Kinnunen on myös ohjaajana antanut ilmeisen paljon tilaa esiintyjien omaehtoisuudelle” sekä: ”Näyttämötoteutuksessa ja sen tavarapaljoudessa on lisäksi venelasteittain pelkkää kuvittavaa roinaa.”

1.2. Huimauksesta

Lähestyn oman työn reflektiota ja tutkimista tekijän ongelmana. Kysymys, MITEN ON MAHDOLLISTA PYSYÄ LÄHEISESSÄ YHTEYDESSÄ TAITEELLISEEN TYÖHÖN, KUN ASENNOIDUN TUTKIJAKSI, on haastanut minua tutkimisen kaikissa vaiheissa. Erityinen merkitys sillä on ollut *Sadetarinoita* -prosessin reflektion esteenä ja ohjaajana, kahtalaisena kumppanina: Olen tuntenut olevani verkko, jota painot (esteet) vetävät kohti järven pohjaa ja kohot suuntaavat pintaan. Haastavan kysymyksen ilmaantuminen on ollut kehämäistä, se on näyttäytynyt yhä uudelleen ja vaatinut – ei lopullista vastausta vaan avauksia ja ehdotuksia; sen paljastamista miten oma kokemus ja yhdessä toteutettu työ muovautuvat merkityksiksi ja tarinoiksi, ymmärrykseksi. Tässä oudossa välimaastossa viipyminen alkoi lopulta suostua sanoiksi ja tarinoiksi, jotka antoivat käyttööni myös käsitteen HUIMAUS. Koska huimaus on minulle kokemuksellinen, reflektion väylää avaava käsite, johdatan lukijan sen erityiseen merkitykseen ja käyttöön tarinan kautta.⁷⁸

Näkymä tyhjyyteen: reflektioon lähtö

Katson alas kesken näkötorniin kiipeämisen, tornin rakenteet näkyvät: portaat, askelmat, tukikehikko; tyhjä tila kaiteiden, parrujen ja askelmien välissä, noustu matka, etäisyys maasta. Ylös päästyä vaikutelma muuttuu, näköalatasanne peittää ammottavan aukon ja maisemat houkuttavat silmääni, ne kutsuvat tarkentamaan horisonttiin ja etäisyyksiin. Kirkkaalla ilmalla saan haltioitua luonnon panoraamasta. Voin ahmia vaarojen siluettia tuolla, veden sinisyyttä toisaalla; ilmansuunnat antautuvat. Tuuli tosin ravistelee täällä ylhäällä.

Ennemmin tai myöhemmin pitää sitten palata äsken noustua reittiä. Huterin jaloin on laskeuduttava, tavoitettava maankamara huolellisin askelin ja kaiteisiin turvaten. Matkalla saattaa iskeä huimaus. Vaihtoehtoja ei ihmisellä kuitenkaan ole; en voi lentää ja korkeuksissa voin vain vierailla.

Käsillä oleva työ on osoittautunut minulle samantapaiseksi: kun katson sitä, huimaus tulee. Työ on tehty ja esitetty ja se on siirtynyt esitysten hautausmaalle tekijöiden ja katsojien muistoihin. Huimaukseni liittyy rakenteisiin, matkalla oloon, ammottavaan näkymään. Se liittyy tehtäviin joita olen antanut itselleni rakentajana ja rakennelman tutkijana, ja joiden

⁷⁸ Huimauksen käsite kulkee läpi *Sadetarinoiden* tapauskuvauksen. Se on tämän reflektiotaipaleen perusaskel. Tunnustelen sitä tarkemmin vielä sivulla 93 ja palaan siihen tämän osion lopuksi, s. 154.

vuoksi palaan yhä uudelleen työn ääreen. Siinä missä matkakumppanit kapsusivat omia aikojaan työstä pois, minä jäin tutkailemaan aukon syvyyttä, rakenteiden kestävyyttä ja askelmien keskinäisiä suhteita. Se on paluun huimausta. (Vrt. s. 211–212, *Uni riippukeinussa –huimaavia liikkeitä mielessä*)

Havaitsin pian että sieltä täältä puuttui porras. Huomasin kaikenlaista, kuten että joihinkin kohtiin oli haaskattu tavaraa, kun taas toisaalla tuki oli heikko tai kokonaan kiinnittämättä. Vähempikin alkaisi hirvittää. Sitä alkaa kuvitella mitä olisi voinut tapahtua ja sitä alkaa soimata itseään huonosta jäljestä ja vaaran aiheuttamisesta. Jännittävintä on kuitenkin tyhjyyden näkeminen. Vasta rakenteita tutkailllessani näin sen todella ja tajusin. Siinä huimaus syntyi.

Näkymä teokseen: odotuksen figuuri

Eniten on elettyä: muistikuvia ja kokemuksia prosessin vaiheista. Ne ovat kaivertuneet tekijöihin itseensä, myös minuun; näkötorniin kiivetessä kohonnut pulssi, sieltä laskeutuessa äimistyttyä havainto ammottavasta, näköjään tyhjästä tilasta, pakenevista kokemuksista; että laskeuduttua muistaa näkymän ja samalla muu unohtuu. Nämä kaikki ovat rakenteita, joita seuraavassa tähyän.

Väitetään että vain sanoilla on käyttöyhteyksiä ja lauseilla ei, mutta jokaisen figuurin pohjalla asuu lause, joka usein on tuntematon (tiedostamaton?) ja jolla on nimenomainen käyttöyhteytensä rakastuneen subjektin merkitystaloudessa.

(Barthes 2000, 22)

Barthes (2000, 22) ehdottaa, että rakastuneen puhetta voi tulkita hänen omasta merkitystaloudestaan käsin, jolloin on tärkeää tunnistaa rakastuneen merkityksenmuodostukselle tyypillinen rakentumisen tapa, odotuksen figuuri: "[N]e [lauseet] sanovat tunteen ja pysähtyvät siihen – vietyään roolinsa loppuun." Niitä vaivaa levottomuus, sillä "niistä hellinkin kantaa itsessään kauhistuttavaa *jännitystä*: [...]"

Niin kuin rakastunut kohtaa rakastetussaan mysteerin, minä tapasin *Sadetarinoiden* reflektioprosessin kynnyksellä käsittämättömän. Tulkinnan kehminen alkoi tilanteessa, jossa en kyennyt ymmärtämään itse osallisena aikaansaamaani prosessia; en muistijälkeä, en vaiheita, en muistiinpanojani siitä. Siteeni käsittämättömään oli vahva; jokin työnsi minua sitä kohti vastustamattomasti yhä uudelleen.

Minun oli sukelleettava kosketuksiin sen kanssa, miten prosessin aloittanut huoleton hyppy tuotti keskeneräisyyttä; millä tavoilla viivyttiin epävarmuuden tiloissa ja toiminnassa. Ensimmäisen tutkimustapauksen merkitys tutkijan kokemukselleni tiivistyy rakastuneisuuden tapaiseen tunnistukseeni omakohtaisen prosessin äärellä. Siksi rakastuneen levottomuus vaivaa tämän osion kirjoitustakin. Etsin keskeneräisyyden figureja, ihmettelen niitä ja pyrin dialogiin niiden kanssa; kutsun lukijaa tunnistamaan omaa kokemustaan esimerkkinä äärellä ja siitä nousevassa tarinoiden rihmastossa, kirjoituksessa joka osoittaa *Sadetarinoiden* reflektioprosessin koostumisen vyöryvistä, liukenevista ja täplämaisistä aineksista ja jonka tavoitteena on emansipoida hiljaista tai hiljennettyä taiteellisen vaiheikon muovautumista.

1.3. Alussa oli aloite

Hyppy tuntemattomaan:⁷⁹ minua houkutti tarinoiden kertominen työtapana. Hyppyä siivitti turhautumiseni teatteriprosessien työtapojen, asetelmien ja lähtökohtien kaavamaisuuteen. Tai sitä siivitti tarve rikkoa ja ylittää rajoja, rooleja, vakiintuneita käytäntöjä. Free lancer-vuodet (1993–1998) olivat kasvattaneet rohkeuttani. Tunsin että oli aika ravistautua irti sellaisesta työssä kertyneestä kokemuksesta, joka oli muuttunut hallitsevaksi. Lisää rohkeutta käynnistää jotain itselleni uutta antoi uteliaisuus, kiinnostus teatterintekemisen monia tuntemattomia alueita kohtaan. Minua kutsui halu käsittää lisää siitä mitä kokonaisuuden muotoutumiseen kuului, ja minua kutsui halu koetella muotoutumista; millaisia vaiheita, minkälaista ohjautumista, millaisia haasteita; ja ennen kaikkea millaisia kätkeytyneitä mahdollisia väyliä taiteellisessa työssä kehkeytyvän ainutkertaisen ääreen voitaisiin yhdessä löytää. Ryhdyin kutsumaan koolle samanmielisten ryhmää. Olin kaikin voimin suuntautunut käynnistämään prosessin. Lopputuloksen luotin syntyvän aikanaan.

Haluaisin jälkeinpäin tulkita tuota taiteellista hyppyäni systemaattiseksi haltuunotoksi, ensimmäiseksi aloitteeksi käännteentekevässä oivallusten ja opin sarjassa, mutta rehellisyyden nimessä niin se ei alussa ollut. Jälkeinpäin näyttää, että sen sijaan että olisin määrätietoisena luotsannut tapahtumia, ohjaksiin astuivatkin toivo ja sattuma. Jälkeinpäin kuljen johtolankoja seuraten takaisin tapahtumien äärelle ja muistutan sekä itselleni että lukijalle, etten ole rakentamassa ehyttä kuvaa, en kertomassa kaunista tarinaa onnistuneesta projektista; olen inhimillisen taiteellisen toiminnan ja sen kuvaamisen jäljillä.

Aristotelinen näkökulma: jos Sadetarinoita –prosessi olisi näytelmä

Länsimainen teatteri perustuu suurimmaksi osaksi Antiikin synnyttämään käsitykseen draamasta. Aristoteleen (1997) *Runousopissaan* hahmottama draama (tragedia) vaikuttaa voimakkaasti tänäänkin etenkin näytelmäkirjallisuuteen ja elokuvaan, ja sitä kautta yleisöön. Ymmärrän aristotelisen dramaturgian keskeisenä länsimaisen kerronnan perinteenä, KULTTUURISENA MALLIKERTOMUKSENA, joka tarjoaa myös tutkimuksen tulkinnoille mahdollisuuksia.⁸⁰

Tämän työn keskiössä eivät ole draaman aristoteliset tai epäaristoteliset suuntaukset. Sovellan *Runousoppiin* pohjautuvaa tragedian kaavaa, nykydramaatikkojen KESKEISEN KRIISIN KAAVAKSI tai (KOLMINÄYTÖKSISEN) DRAAMAN RAKENTEEDIKSI nimittämää mallia esimerkkitapausten reflektioon sekä paikoin omaan tutkimuskerrontaani.⁸¹ Aristotelinen malli asettuu reflektiassa piirtyvän kartan alustaksi.

79 Taiteen keskustuomikunta myönsi minulle puolivuotisen taiteilija-apurahan vuodelle 2001. Suunnitelmani punaisena lankana oli työskennellä oman taiteilijuiden kasvun ja uusiutumisen hyväksi, muun muassa toteuttamalla työryhmän kanssa esitys, joka tehtäisiin alusta loppuun improvisaatioista ja tarinankerronnasta syntyneestä materiaalista. Kasvu ja uusiutuminen; aloin tavoitella niitä luottavaisena. Käynnistin suunnitelman, jota luonnehtivat väljä aikataulu, väljät työtavat, taustoiltaan ja taidoiltaan moninainen ryhmä ja usko ennakkoluulottoman toiminnan voimaan.

80 Sovellan aristotelista mallia myös *Koti*-tapauksen tarkastelussa, s. 187–191.

81 Perustelen aristotelista sovellusta sillä, että samankaltaisia kriisin mallinnuksia löytyy monilta käytännöllisiltä ja teoreettisilta aloilta kuten lääketieteestä, historiasta, kulttuuritutkimuksesta ja ihmistieteistä, sekä sillä että Aristoteles lienee löytänyt perustan yleistykselleen havainnoimalla elämää.

Mikäli kartta on vastakkainen jäljenteelle, syynä on se, että kartta kokonaisuudessaan on suuntautunut kokeellisen todellisuuden haltuunottoon. Kartta ei uusinna itseensä sulkeutunutta tiedostamatonta, se rakentaa sen.

(Deleuze 1992, 34)

Aristotelinen malli ehdottaa reflektiotarinoille dramaattista, dynaamista rakennetta ja haastaa samalla kysymään, miten se hallitsee tutkijan tietoisuuttani ja taipumustani valikoida tarinallisesta aineistosta dramaattiset ainekset. Aristoteliset sovellukset dokumentoivat sitä matkaa, jonka nomaditutkijana tämän taiteellisen prosessin parissa aloitin; ensin yksinkertaisesti avaamalla käsittämätöntä (*Sadetarinoita*-prosessia) toimivalla työkalulla (draaman rakenne / keskeisen kriisin kaava).

Pidän keskeisen kriisin kaavaa käytännönläheisenä mallina, vakuuttavana näkökulmana ihmilliseen toimintaan: Aristoteleen *Runousopin* luoma malli voidaan ymmärtää länsimaisen, muutoskeskeisen todellisuudentajun perustarinaksi.⁸² Pohdin toiminnan muutoskeskeistä luonnetta ja sen ilmenemistä taiteellisessa työssä myös oman kokemuksen ja joidenkin aikalaiskommenttien valossa. Ymmärryksen lisääntyessä siirryn näkökulmista toisiin, tavoitteena nähdä malli yhtenä vaihtoehtona tai pyrkien ohittamaan sen.

VAIHTOEHTOISIA HAHMOTELMIA ALUSTA: KESKEISEN KRIISIN MALLINNUS

Jos *Sadetarinoita* -prosessi olisi näytelmä... ja jos H-M K olisi päähenkilö:

PROLOGIA: Päähenkilö lähettää taidetoimikunnalle hakemuksen. Hän anoo avustusta opintomatkaan, kouluttautumiseen ja ryhmätyönä tehtävästä käsikirjoituksesta valmistettavalle esitykselle. Hän saa valmiiksi teatteria käsittelevän tutkimussuunnitelman väitöskirjaa varten. Se hyväksytään 31. toukokuuta 2001.

EKSPOSITIO: Päähenkilö kutsuu työryhmän koolle: pidetään työpajoja, joissa kokeillaan tarinoista lähtevää työtapaa; kerrotaan tarinoita, kerätään tarinoita, leikitään niillä ja yllytetään niitä kehittämään edelleen erilaisin tavoin. Myönteinen apurahapäätös syyskuussa 2001 toimii alkusysäyksenä esitykseen tähtäävälle prosessille.

KOHTI KESKEISTÄ KRIISIÄ: Ensimmäinen harjoitusjakso 25. lokakuuta–9. marraskuuta 2001. Toimintatavat muotoutuvat, apurahoja haetaan, materiaalia kertyy. Harjoitusten päätyttyä päähenkilö kirjoittaa ensimmäistä käsikirjoitusversiota joulukuusta helmikuun loppuun. 8. helmikuuta 2002 allekirjoitetaan sopimus KokoTeatterin vuokraamisesta. Vuokra-aika on kuukausi, toukokuun puolivälistä kesäkuun puoliväliin.

ENSIMMÄINEN KÄÄNNE: 1. maaliskuuta, toisen harjoitusvaiheen ensimmäiseen harjoitukseen päähenkilö tuo käsikirjoituksen ensimmäisen version. Se herättää ryhmässä hämmennystä ja kritiikkiä, joka yllättää päähenkilön. Myös aikatauluongelmat yllättävät hänet. Ryhmä on hajallaan koko toisen harjoitusjakson ajan; harjoitukset toteutuvat osaharjoituksina, kaikki ryhmän jäsenet eivät tapaa toisiaan. Konkretisointi ja sinnikäs

82 Myös Arendt (2002) ja Hänninen (2000) viittaavat *Runousoppiin*.

kokoaminen leimaavat tätä vaihetta. Rahahuolet näyttävät pysyviltä, tuotanto kuristuu. Jakso jatkuu pitkälle huhtikuuhun, suunniteltua taukoa ei pidetä ennen kolmatta jaksoa, vaan harjoituksia jatketaan harvakseltaan. Tavoitteena on koota aihetta, materiaalia ja ryhmää tiiviimmäksi.

Kolmas harjoitusjakso alkaa kuin varkain toukokuun alkupuolella. Ollaan yhä harjoitushuoneessa Teatterikorkeakoulussa. Yhä vaikeaa saada kaikkia harjoituksiin. Budjetin niukkuuden tuomat ongelmat kääntyvät käytännön toimiksi kahdella tavalla: Ryhmän jäsenet elättävät itsensä muilla töillä ja päähenkilö ja tuottaja käyttävät paljon aikaa rahattoman tiedotuksen suunnitteluun ja näyttämökaluston hankkimiseen.

TOINEN KÄÄNNE: Siirrytään KokoTeatteriin. Työtä on paljon, aikaa vähän. Lavastus, valot, puvustus on rakennettava. Ryhmän on otettava tila ja teos haltuun uudessa paikassa Dramaturgia elää, sen ongelmat alkavat vasta paljastua, kun ryhmä on koolla ja näyttämötila jäsenyy. Aikatauluongelmia riittää viimeiseen asti; ryhmän jäsenillä on pääsykokeita ja sairaustapauksia. Vielä viisi päivää ennen ensi-iltaa poistetaan kohtauksia ja vaihdetaan toisten paikkaa. 5. kesäkuuta 2002 on ensi-ilta.

EPILOGI: Kymmenen esitystä, yleisöä saapuu vaihtelevasti, toisinaan paikalla on vain kymmenkunta katsojaa, enimmillään viitisenkymmentä. Päähenkilö joutuu myötä-elämään osan esityksistä matkan päästä, saa tietoa puhelimitse.⁸³ Viimeisen esityksen jälkeen purkukeskustelu, lavasteiden purkaminen ja kuljetus. Lokakuussa päähenkilö kutsu ryhmän koolle pohtimaan päättyneen prosessin antia.

VARIAATIO MALLINNUKSEEN: Kertomuksen luonne muuttuu, jos päähenkilöksi asetetaan joku toinen ryhmän jäsen. Jos taas päähenkilö olisi koko syntyvä teos, kertomus paljastaisi jälleen uusia ulottuvuuksia. Näkökulman vaihdokseksi riittää jopa, jos valitaan toinen aihe sen kertomuksen prologiin, jossa olen päähenkilönä, kaikki muuttuu taas:

PROLOGI B: Henkilö valmistaa radioteosta tarinasta, joka kertoo eräästä aistihavainnosta ja siitä heränneestä muistosta. Myöhemmin hänet nähdään lukemassa keskittyneesti Buberin teosta. Hänet kuvataan istumassa teatterin katsomossa, keskustelussa opiskelijan kanssa, seuraamassa opetusharjoittelutuntia. Hän kirjoittaa yöllä sohvan nurkassa muistikirjaan. Hän kirjoittaa päivällä kahvilassa muistikirjaan. Hän kirjoittaa apuraha-anomusta työhuoneessaan.

Kertomisen ongelmointia

Vaihtoehtoinen prologi (B) alkaa kauempaa menneisyydestä kuin ensimmäinen (A). Siinä etsitään toiminnan perusteita. Mukana on viitteitä tulevan teoksen työtapaan ja aiheeseen. Se kertoo päähenkilön aiemmasta toiminnasta enemmän kuin ensimmäinen prologi, joka kuvaa käytäntöä, katsoo mitä tapahtui. Prologi B katsoo käytännön taakse ja paljastaa tapahtumia käynnistäviä asioita.

Aristoteleen mukaan se, mikä voidaan lisätä tai poistaa kokonaisuudesta ilman sen muuttu-

83 Esitysjakson aikana osallistuivat jatko-opiskelijoille järjestettyyn tutkijakouluun Jyväskylän yliopistossa.

mista, ei ole kokonaisuuden osa. Tällä perusteella prologia A on perusteltua käyttää, jos halutaan päästä nopeasti itse teoksen syntyprosessin kuvaukseen. Prologi A ohjaa odotuksia siihen, mitä päähenkilön toiminnasta seuraa. Prologi B taas keskittyy jonkin, vielä hahmottoman nostamiin draaman keskiöön. Se on arvoituksellisempi, salaperäisempi kertomuksen alku. Se kertoo samanaikaisesti useita tarinoita, kuvaa tasoja joilla toimitaan. Sen tapahtumat ovat eriaikaisia ja erilaatuisia keskenään. Sen luomat odotukset saavat lukijan terästämään valppauttaan; hän saattaa vain arvailla, miten toiminta kehittyi ja millaiset käänneet rakentavat juonta.

Prologin B kertomista sävyttää se, että toimintaa olisi ollut mahdoton kirjata muistiin silloin kun se jäi vielä tunnistamatta. Tallessa on vinjettejä, johtolankoja siitä mikä kutsui eksymään ja löytämään, epäilemään ja luottamaan, suunnistamaan taipaleelle kohti näyttämöä, jolla kesäkuussa 2002 esitettiin *Sadetarinoita*. Prologi B vihjaa siitä, miten tutkijan kertomistani sävyttää tekijän suhde kuvattavaan. Suhde muistuttaa rakastuneen suhdetta rakkauden kohteeseen. (Barthes 2000)

Tarinoiden kertomista ohjaavat monet teoriat ja ohjeistukset, monenmoiset rakenteet; tarinoiden käytännöillä on historiansa ja perusteensa. Kertomuksen dramaturgia on aina läheisessä suhteessa aiheeseen, siihen mitä halutaan kertoa. Deleuzen (1992, 32) mukaan kertomus (kirja) ei ole kuva maailmasta vaan se muodostaa rihmastoja maailman kanssa. Prologit A ja B voidaan nähdä siis myös tarinallisten, kokemuksellisten kerronnan traditioiden ja kertomistapahtuman rihmastomuodostelmina.

Kenen tieto, kenen kokemus ja millainen tieto, millaiset muistijäljet ansaitsevat ja saavat tulla kerrotuiksi? Millainen on keksityn ja tositarinan välinen ero? Kysymys paljastaa kuvitellun ja toden välille veteen piirretyn viivan, häilyvän ja häviävän, sillä kaikki inhimillisestä elämästä kerrottu tuntuu kantavan tietoa inhimillisestä totuudesta mukanaan, olipa kertomus verhottu keksityksi tai väitettiinpä sen todella tapahtuneen. Olen siis verkko, jota kohot pitävät pinnalla ja painot syvyydessä, prosessi jota tutkin on vesi; se soljuu lävitse ja ympäri. Verkko on merkityksiä, minuun ja minuksi kutoutuneita. Aavistan liikettä syvällä kerrotun alla; kerron enemmän kuin vielä ymmärrän.

Taiteellisen prosessin viattomuuden aika

Aavistelin polveilevaa prosessia ja pyrin ottamaan sen huomioon ryhmää kootessani.⁸⁴

Luottamuksen, sitkeyden ja yhteisymmärryksen rakentaminen oli keskeistä. Luotin valitsemieni ryhmän jäsenten kykyyn kommunikoida ja oppia toisiltaan. Ideoin ja viritteilin lähtökohtia. Tuottajan kanssa laadin raha-anomuksia ja suunniteltiin tuotannon rakenteita. Ryhmälle esittelin hahmottelemiani avoimia, tarinallisia pelisääntöjä.

Työtapa jolla aloitettiin, oli tarinoiden kertominen ja tavoitteena oli niiden työstäminen

84. Olin kutsunut ryhmään viisi näyttelijää, valosuunnittelijan, äänisuunnittelijan ja tuottajan. Osalla näyttelijöistä oli eniten taiteellista ammattikokemusta tanssijantyöstä ja kaikilla oli kokemusta liikkeellisestä ilmaisusta. Tämä oli pikemminkin sattuma kuin harkittu linjaus; meitä yhdistänyt kiinnostus uusiin työtapoihin johti ryhmän valikointumiseen. Tunsimme toisemme entuudestaan eri työyhteisistä, mikä oli tärkeä valintakriteeri. Osa näyttelijöistä oli opiskellut Teatterikorkeakoulun tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella samaan aikaan kun olin laitoksen teatteripedagogiikan lehtorina. Myös tuottaja ja valosuunnittelija olivat aiemmista työyhteisistä minulle tuttuja.

yhteisessä prosessissa kohti näyttämöteosta. Korostin aluksi että mikä tahansa käy, että ensimmäinen tavoite on vapaan tarinoinnin käynnistäminen. Toisin sanoen meidän piti luoda ja omaksua yhteinen, kaikille uusi työtapo ja samalla tuottaa materiaalia jatkotyöstöä varten. Myös aihe oli avoin. Ehdotin ryhmälle että aihe saisi nousta meidän yhteisesti tuottamastamme materiaalista.

Kerroin tunnollisesti, millä tavalla työ liittyisi tutkimukseen. Korostin huolettomuutta tulosten suhteen sekä taiteessa että tutkimuksessa. Painotin myös taiteellisen työn ensisijaisuutta; aineiston keruu tai mikään muukaan tutkimusintressi ei saisi hallita taiteellista prosessia. Kaikkiin ehdotuksiini ja selostuksiini ryhmän jäsenet suhtautuivat myötämielisen uteliaasti. 'Juuri tällaisessa jutussa' haluttiin olla mukana. Ilmassa oli aloitteellisuutta (Arendt 2002, 179) ja toiveikkautta, jotka käynnistivät taiteellisen toiminnan.

1.4. Monta tarinaa, monta prosessia

Mitä kauemmin *Sadetarinoiden* taiteellisesta työstä on kulunut, sitä selvemmin näen kaksi päällekkäistä vaiheikkoa; taiteellisen prosessin ja tutkimustyön. Ja minä niitä näkemässä (taiteilija, tutkija, kulkija) näen sen joka oli minä, aavistan sen joka olen nyt ja näen monia, joita olen halunnut olla. Prosessien vyhdestä löytyy moneksi kerittävä lanka. Moneus (Deleuze 1992, 29) on prosessin kuva; kätkeytyvä ja elävä. Jos keskittyisin lopputulokseen, aineistoni kertoisi puusta nimeltä *Sadetarinoita*, sen juurista ja muista ulokkeista; moneus jäisi sivuun.

Silloin kun *Sadetarinoita* vasta valmistettiin, kun elettiin ja toimittiin sen hyväksi, me mukanaolijat elimme kehkeytmisten keskellä, tietämättä ja tuntematta tapahtumien rakenteita ja ulottuvuuksia.

Tutkimusmatkan lähtövihellys kaikui jossain taiteellisen vaiheikon alla; taiteellinen työ jäi päätyttyään läikkymään siitä kehkeytyvän kirjoituksen pohjamaaliksi. Eri tarinat kehkeytyivät ja elivät kietoutuneina toisiinsa, syntyivät toisistaan ja tarvitsivat toisiaan.⁸⁵

Tutkimusprosessi alkoi *Sadetarinoita*-teosta valmistettaessa. Sen voi nähdä taiteellisen prosessin aikana kirjoittamistani työpäiväkirjoista, joissa tulee toistuvasti eteen maininta siitä, että ryhmä kantoi huolta tutkimuksestani. He toivoivat sen etenevän ja valmistuvan, he huolehtivat kerätyn materiaalin riittävydestä. Luen merkintöjä hämmentyneenä; tavoitteeni oli ollut päivastainen: halusin taiteellisen prosessin kehkeytyvän riippumattomana tutkimuksen velvoitteista.

Mitä aloitinkaan, milloin? Asia vaivasi minua, seuloin muistikuviani, muistiinpanojani, kokemuksiani kunnes sain, Milan Kunderan innoittamana, kirjoitetuksi ongelmasta kahden toimintalinjan rakennetta myötäilevän tarinan (ks. s. 85–88).⁸⁶ Kundera perustelee (romaani)taiteessa tietämistä:

⁸⁵ Tämä ilmiö toistuu myös *Koti-* ja *Uni Riippukeinussa* -prosesseissa.

⁸⁶ Kundera 1987, 77–82, romaanin polyfonisesta rakenteesta. Kundera käyttää myös kontrapunktiikan käsitettä tarkastellessaan saman teoksen sisältämiä erillisiä, yhtäaikaista ja samanarvoisia kertomuksia tai toimintalinjoja.

Ihminen kaipaa maailmaa jossa hyvä ja paha ovat selvästi erotettavissa sillä hänessä on synnynnäinen ja horjumaton halu tuomita ennen kuin on ymmärtänyt. Uskonnot ja ideologiat perustuvat tälle halulle. Ne voivat päästä sovintoon romaanin kanssa vain kääntämällä romaanin suhteellisuuden ja moniselitteisyyden kielen omalle vastaan-sanomattomalle ja dogmaattiselle puhetavalleen. Uskonto ja ideologia vaativat että joku on oikeassa; joko Anna on rajoittuneen despootin uhri tai Karenin moraalittoman naisen uhri. [...]

Tähän 'joko-taihin' sisältyy kykenemättömyys sietää inhimillisten asioiden olemuksellista suhteellisuutta, kykenemättömyys kohdata kasvotuksin ylimmän tuomarin poissaolo. Romaanin viisaus (epävarmuuden viisaus) on tämän kykenemättömyyden takia vaikea hyväksyä ja ymmärtää.

(Kundera 1987, 14)

Kunderan (1987, 22) esittämät kysymykset romaanin käyttämättömistä mahdollisuuksista ovat virittäneet ajatteluani. Taiteessa ajattelemisen puolustaminen ja romaanin historiallinen kontekstualisointi ovat auttaneet minua katsomaan vastaavin kysymyksin teatterin suuntaan. Kysymykset tukevat tarinallista, etnografista orientaatiota, samaan tapaan kuin seuraava etnografitutkijoiden Carolyn Ellisin ja Arthur P. Bochnerin keskustelukatkelma hahmottelee:

"[...]K]eeing in mind the goal of being inclusive, I'm thinking of feminist ethnography, performance as method, interactive modes of interviewing, art as a mode of inquiry, narrative methods, and performative writing," Carolyn suggests.

"That would include the notion of ethnographers as storytellers and writing as a mode of inquiry," Art responds.

"As well as strategies for practicing reflexivity."

"And let's not forget ethical dimensions of ethnographic practices," says Art.

"Then there's community and activist ethnography."

"And subjectivity in the research process," Carolyn offers, [...]

(Bochner & Ellis 2002, 6)

Ellisin ja Bochnerin keskustelussa kirjoittaminen mainitaan tutkimisen tapana ja tutkija nimetään tarinankertojaksi, joka voi paljastaa kirjoittamalla myös harjoittamaansa refleksiivistä ja etnografista toimintaa, pohtia eettisiä kysymyksiä ja valaista tutkimusprosessin subjektiivista luonnetta. Kirjailijoiden ja muiden taiteilijoiden todistuspuheenvuorot kirjallisuudesta ja toiminnasta sen piirissä edustavat minulle taiteen autoetnografista tutkimusaineistoa.

[...] a valuable use of autoethnography is to allow another person's world of experience to inspire critical reflection on your own. Here, readers recontextualize what they knew already in light of their encounter with someone else's life. This may not be a pleasant experience. When an autoethnography strikes a cord in readers, it may change them, and the direction of change cannot be predicted. Indeed, as one of the anonymous reviewers commented in regard to my own autoethnography, 'The Fatal Flaw' [...]

(Sparkes 2002, 220)

Kahden toimintalinjan tarinat

Jos *Sadetarinoiden* prosessia kuvaisi romaanina, joka koostuu tietyinä ajanjaksona tapahtuneista toisiinsa liittymättömistä tapahtumista; jos romaani kertoisi samanaikaisesti kehittyvästä kahdesta eri juonesta, kahdesta päähenkilöstä, kahdesta maailmasta; jos juonten leikkauspisteet näyttäisivät satunnaisilta:

- Ensimmäisessä kertomuksessa seurattaisiin tutkimussuunnitelman toteutumista käytännössä.
- Toinen kertomus kertoisi taiteellisesta prosessista ja teoksen kehkeytymisestä.

Missä ja milloin juonet leikkaisivat toisiaan? Kahden kertomuksen punominen samaan romaaniin on perusteltua ja kiinnostavaa, jos kertomukset valaisevat toisiaan ja paljastavat, ehkä kuten peili tai kuin röntgensäde, toisistaan jotain yllättävää. Kahden rinnakkaisen kertomuksen välisen jännitteen syntyminen on kiinnostavaa. Niiden suhteesta syntyy kokonaisuuden suspense, lukijan mielessä kutoutuva odotus:

Ensimmäisen (tutkimus) ja toisen (teos) juonen keskinäinen suhde paljastuu yllättävän läheiseksi. Miten toinen edistää toista? Milloin toinen on toisen tiellä, esteenä? Kumpi oli ensin? Tällaisia kysymyksiä herää, mutta ne uhkaavat vetää huomion takaisin yhden juonen malliin. Kahden toimintalinjan dramaturgia edellyttää tasaveroisia kertomuksia; toinen ei voi olla alisteinen toiselle. Venytän kertomusten välimatkan äärimmilleen, haluan katsoa niitä erillisinä, se voi paljastaa jotain:

TEOS

Olipa kerran taiteellinen idea ja sille toteuttajat. Läksivätpä siitä prosessin matkaan. Matka osoittautui mutkaiseksi.

TUTKIMUS

Olipa kerran tutkimussuunnitelma ja sille tekijä. Tekijä sai jatko-opiskelupaikan taideyliopistosta ja ryhtyi tutkimusta tekemään. Opinnot osoittautuivat teoreettisiksi.

TEOS

Taiteilijat eksyivät mutkaisella polulla. Niin kauan kuin he pysyivät yhtenä ryhmänä, he jatkoivat huolettomina matkaa, mutta yksi kerrallaan he eksyivät myös toisistaan.

TUTKIMUS

Tutkijan takapuoli puutui kovalla luentosalin penkillä. Hän ikävöi toimintaa. Juuri kun hän aikoi paeta luennolta, hän kuuli luennoitsijan sanovan jotain, joka sytytti hänen mielensä teoreettiselle pohdinnalle.

TEOS

Synkimmällä hetkellä eksyttävällä taipaleella epätoivon lannistama taiteilija löysi jäljen. Hän lähti sitä seuraamaan. Aikansa kuljettuaan vastaan tuli toinen taiteilija. Jälkiä seuraamalla he rupesivat etsimään muita eksyneitä.

TUTKIMUS

Tutkijan päivät täyttyivät opinnoista. Aamuhämärissä hän lähti, iltaisin hän kirjoitti esseesuurituksia. Hän opetteli lukemaan vaikeaselkoista filosofista kirjallisuutta. Hän hankki sanakirjoja ja ensyklopedioita. Hän huumaantui ihmiskäsityksestä, maailmavasta ja taiteen etiikasta. Hänen oli vaikea nukahtaa iltaisin.

TEOS

Lopulta melkein kaikki olivat koolla, eksyksissä syvällä metsässä, vain yksi puuttui. Päätettiin punoa pitkä köysi, joka estäisi heitä eksymästä toisistaan uudelleen sillä aikaa kun he etsivät viimeistä kadonnutta. Köydestä kiinni pitäen he loittonivat toisistaan, jokaista merkkiä kuunnellen, etsimään puuttuvaa tekijää.

TUTKIMUS

Tuli käytännöllisten opintojen vuoro. Tutkija palasi toiminnan ääreen valmistautuneena havainnoimaan oppimiaan asioita ja jopa edistämään niitä työssään. Toiminta osoitautui vaikeammaksi kuin hän muisti. Hän huomasi olevansa kömpelö ja hidas, jopa huolimaton siinä mitä teki. Hänen oli ponnistettava kaikki voimansa keskittyäkseen toimintaan, toteuttaakseen sen läheskään yhtä hyvin kuin mihin hän oli aikaisemmin pystynyt, siltä hänestä tuntui.

TEOS

Uuden yhteenkuuluvuuden saattamana taiteilijat suunnistivat takaisin polulle. He joutuivat jatkuvasti tukeutumaan yhteiseen köyteen ja kompastelivat toisiinsa, sillä yö oli pilkkopimeä. He etenivät äänettömästi, yksituumaisena joukkona polun päähän saakka. Päästyään perille he lepäsivät ja odottivat aamun tuloa.

TUTKIMUS

Tutkija palasi kirjojen ja tutkimussuunnitelman ääreen. Hän oli lyhyen tutkijanuransa aikana jo unohtanut miten käytäntö toimii. Hän istui pitkään kirjoituspöytänsä ääressä miettien, miten käytäntöä sitten voisi tutkia. Miten muistaa niin, ettei kokemus vääristy vaikka se muuttuu? hän kyseli itseltään. Ensimmäisen kerran juuri silloin hän tunsi yllättävästi olevansa hetkessä läsnä; juuri sinä hetkenä siinä huoneessa siinä tuolissa, juuri se maisema ikkunan takana juuri sellaisena kuin sillä hetkellä, hänestä tuntui hyvältä se, että hän oli eksyksissä ja ettei hänellä ollut aavistustakaan, mistä seuraava kipinä sinkoaisi. Hän tunsi odotuksen levollisena koko ruumiissaan ja antoi katseen kiertää ikkunasta levittäytvää maisemaa.

TEOS

Ensimmäinen taiteilija heräsi ja hieraisi silmiään. Tännekö me olimmekin matkalla? Toinen taiteilija nousi unenpöpperöisenä istumaan ja katseli ympärilleen. Sitten hän painui huokaisten takaisin maate. Kolmas havahtui toisen huokaukseen ja pomppasi pystyyn. Ollaanko perillä? hän huusi. Sitten hänkin katsoi ympärilleen. Kaikki olivat nyt hereillä. Yksi puki sanoiksi kaikkien mielessä olleen kysymyksen: Miten me tänne jouduttiin? Tiesikö joku että tie vie tämmöiselle seudulle? Kaikki pudistivat päätään. No, tähän nyt on eri paikka kuin odotettiin, sanottiin. En ole ikinä ennen ollut täällä. Enkä minä, sanottiin. Lähdetäänkö eteenpäin? joku ehdotti. Näin sanaillen he antoivat pettymykseksi kääntyneen odotuksen suuntautua toimintaan; kohti sitä mikä oli edessä.

Kaksi toimintalinjaa lyhyestikin kuvattuina tuottaa monta havaintoa: juonissa on samantapaisuuksia, tarinoiden kehkeytyemisessä tyypillisiä rakenteita. Perustava ero kahden juonen välillä on se, että toisessa (tutkimus) toimija on yksilö, joka tuottaa juonta. Toisessa (teos) taas subjekti on kollektiivinen: päähenkilön, syntyvän teoksen alter egona toimii ryhmä. Kumpikin kertomus sekä eroaa toisesta että muistuttaa toistaan: tutkija, tutkimus havahtuu uudenlaiseen tilaan, uuteen tietoisuuteen, jota leimaavat hämmennys, tietämättömyys ja levollisuus. Taiteilijaryhmäkin löytää jotain yllättävää; teos onkin jotain muuta, jossain toisaalla kuin tekijät ovat kuvitelleet.

Hämmennys ja tietämättömyys on yhteistä tutkimuskertomuksen kanssa, mutta laadut eroavat; tutkijan hämmennykseen liittyy levollisuus, kun taas taiteilijoiden eksyminen ja löytäminen on impulsiivista ja purkautuu toiminnaksi. Kuvatuissa tilanteissa ajattelun laadut eroavat toisistaan. Tavoitteiden erot osoittavat, että toimintalinjat ovat läheisiä toisilleen toimintaympäristönsä perusteella, mutta eroavat perustavasti toiminnan laadun perusteella; niitä ei voi verrata toisiinsa kuten verrataan samankaltaisia tekoja; niillä on eri sisällöt, eri pyrkimykset, eri tulkinnat ja lopulta erilaiset kestot.

Jos katson kumman tahansa kertomuksen loppua suhteessa sen alkuun, näkyviin tulee muutos; näen muutoksen jonka tutkimuksen toimintalinja kohtaa ja muutoksen joka taiteellisessa prosessissa tapahtuu. Muutos on kertomuksen rakentaja. Se ohjaa toiminnan suuntaa, se on peruuttamaton ja seurausta edeltävästä toiminnasta. Kun katson muutoksen laatua tarkemmin toisessa tarinoista, rinnakkainen tarina tulee avuksi; suhteessa toisiinsa kahden eri toimintalinjan kertomukset paljastavat luonteitaan. Muutos paljastaa eron, prosessin luonne ei ole verrattavissa toiseen prosessiin.

Kumpikin kertomus päättyy tilanteeseen, jossa päähenkilö (tutkimus / tutkija, teos / ryhmä) alkaa vasta nähdä mihin on ryhtynyt ja mitä on edessä, eikä hän / eivätkä he näe sitä selvänä reittinä vaan ponnisteluja vaativana seikkailuna. Toisiinsa kietoutuneiden tarinoiden kuvauksena, vain yhden kertomuksen kautta kerrottuna tämän kokonaisuuden lopussa korostuisi ongelma: luultiin että tullaan kohta perille, kunnes tilanteen luonne valkeni. Kahden itsenäisen kertomuksen rinnakkainasettelussa tulee kerrotuksi sekä ongelman luonne että sen väistämättömyys: päästäkseen perille on selviydyttävä ongelmallisista tilanteista ja niitä tulee, toimitaanpa miten tahansa. Rinnakkaisuus, toisesta riippumaton samanaikaisuus nostaa näkyviin kuvatun prosessin luonteen.

Sadetarinoiden tapauksessa toiveeni riippumattomasta taiteellisesta prosessista näyttää jälkeensä mahdottomalta. Rinnakkaiset prosessit olivat lähtökohtaisesti kietoutuneita toisiinsa; tutkimus tarvitsi taiteellista prosessia aineistokseen. Jos olisin pitänyt tutkimisen omana tietonani, kietoutuminen olisi toteutunut selvemmin minun kauttani, tutkija-taiteilijana olisin ollut yhdistävä linkki. Olisiko ollut reilua tehdä niin?⁸⁷ Taiteellinen työskentely

87 Myös kysymys tuotannon rahoituksesta kytkeytyy tähän problematiikkaan. Henkilökohtainen apurahani jäi miltei ainoaksi, vain Teatterikorkeakoulu (Rehtorin apurahat 2002) myönsi esityksen valmistamiseen tukea. Lukuisissa kielteisissä päätöksissä vedottiin siihen, ettei kyse ollut taiteellisesta tuotannosta vaan tutkimuksesta. Vrt. Storey & Joubert 2004, 44: cross-disciplinarity; Heikkilä 2006, 246–247.

olisi saattanut fokuoaitua paremmin, esityksen valmistaminen olisi silloin ollut ryhmän ainoa yhteinen tavoite. Mutta olisiko työstä tullut sen laatuinen kokeilu kuin haluttiin? Olisiko otettu riskejä niin kuin otettiin? Olisiko viivytty huolettomassa materiaalin tuottamisessa? Aavistan, että tutkimusprosessin tuoma ulottuvuus oli myös taiteellista prosessia rohkaiseva tarina.

Ehkä tutkimuselementin mukanaolo edisti sellaista toimintaa, jota olisi muutoin ollut vaikea perustella. Tutkimus olisi kohdannut hankaluuksia, jos olisin pitänyt sen omana tietonani: miten käyttää materiaalina salaa kerättyjä tarinoita? Miten tulkita prosessia, miten avata sen vaiheikkoa, jos yksi olisi ollut tästä tavoitteesta tietoinen, mutta muut eivät? Miten tunnistaa tutkimisen vaikutukset prosessiin? Nyt se on yksi tarinoista joka kerrottiin ja joka rakensi vaiheikkoa kohti teosta.

Eksymisestä

On ehkä kyseenalaista väittää, että taiteentekemisessä pitää pyrkiä epäonnistumaan, ja epäonnistumaan paremmin, näinä tulosvastuullisina aikoina. Toisinaan on silti työskenneltävä piittaamatta tuloksesta. *Sadetarinat* on esimerkki prosessista, johon suostuttiin, jolle antauduttiin ja joka sysäsi siihen osallistuneiden ajattelua ja toimintaa muutokseen. Seurauksena oli oppimistapahtuma, vaiheikko joka sisälsi sekä uuden oppimista että vanhasta luopumista; tapahtumasarja joka syntyi toiminnasta ja kokemuksesta ja täydentyi kriittisessä ja dynaamisessa reflektiossa. Ensimmäinen oli kuitenkin eksyminen.

Virheiden välttäminen ei ole mahdollista, on rohjettava epäonnistua. ”On epäonnistuttava paremmin”⁸⁸, on jopa tietoisesti etsittävä epäonnistumisen mahdollisuutta. Tuo viisaus vihjaa, että vasta oma kokemus mahdollistaa oppimisen toisten kokemuksista ja ohjauksesta. Usein tapahtuu, että aloittelija onnistuu luomaan vakuuttavan esityksen, mutta seuraavissa töissä hänen taitamattomuutensa jättää hänet pulaan ja hänen todellinen taitonsa, joka on taitamattomuutta, paljastuu.

28.6.

Tuottajan kanssa istuttiin kahvilassa ja puhuttiin rahatilanne läpi. Todettiin että purku onnistui asianmukaisesti. Ainoa ongelma oli valon närkästys H Valon poissaolosta ja että juttu lähti välikäsien kautta kierrokselle. Tuottaja oli myös lopputyötä tehdessään tutkinut tuottajan tehtäviä ja oli huolissaan ja tyytymätön omaan onnistumiseensa! Lohdutin häntä ja puhuimme organisaatio vs. työryhmäluottamisen eroista. Koulutuksessa niitä ei kuulemma oteta huomioon!!!

Sitten ideoitii tulevaisuutta, haaveita ja J:n juttuja.

(H-MK/päiväkirja III)

Päiväkirjamerkintä esitysjakson jälkeen palauttaa mieleen rivien väliin kätkeytyvät tunteeni. Oli ollut turhauttavaa luovuttaa näyttämölle esitys, jossa kaikki jäi kesken. Oli epämiellyttävää jättää käsistään työ, jonka olisi pitänyt saada elää vielä prosessiaan. Tähän turhautumiseen

88 Samuel Beckett Claes Anderssonin (2004, 129) mukaan.

liittyy tahmeita tarinoita, lausumattomien vaatimusten ja odotusten sameutta, lunastamattomien lupauksen tuntua ja moninaisia lohdutuksen sanoja. Se rakastettava positiivisuus, jolla ryhmä alkoi työn ja jatkoi sitä olosuhteiden kurjistuessa ja ajan huvetessa, olisi ansainnut täyttymyksen; ohjaajana minulle jäi tunne etten osannut sitä antaa, tuottajalle jäi murhe, ettei hän osannut markkinoida esitystä ja saattaa yleisöä ja tekijöitä yhteen.

Sen sijaan että olisin kirjoittanut päiväkirjaan sekavista tunteistani, tallensin toiminnan jonka avulla vältimme ahdistavan kokonaiskuvan katsomista: ”Sitten ideoitiiin tulevaisuutta...” Vain ”ainoa ongelma”, maininta episodista joka ei mitenkään ollut prosessin keskeistä ainesta, vapauttaa nyt lukiessani muistin ja ajallinen etäisyys ja omien kokemusten reflektio suhteuttavat tuolloin ahdistaneet tunteet. Lavasteiden purkamiseen liittynyt konflikti herättää kehon kokemuksen läikkyvästä, tunnekuohuisesta tilasta jossa rimpuilin itsesyytösten ja pettymyksen tiheikössä ja päätyy vakuuttumiseen: saimme myös jotain aikaan, teoksen joka olisi ansainnut viimeistelynsä täyteläistyäkseen ja puhjetakseen valmiina esityksenä, jolle olisi kenties löytynyt enemmän myös yleisöä. Mutta ensin vakuuttuminen kiersi mykkänä kehossani. Matkasin eksesyksissä tutunoloisessa maisemassa, prosessissa jonka olin tallentanut ruumiiseeni ja muistiinpanoihini.

Etsimisestä

Each of us has his own convictions, his own world outlook, own ideals and ethical attitude toward life. These deeply rooted and often unconscious creeds constitute part of man's individuality and its great longing for free expression.

(Michael Checkhov 1985, 35)

Etsimisen tarinat, syvyysukeltajan tunnistuksia: Ajattelen nyt, että oma osuuteni *Sadetarinoiden* ohjaajana oli välttämätöntä sameuttani; sameutta tiettyssä vaiheessa omalla tekijäntiellä, sameutta oman tehtävänasettelun vuoksi, sameutta joka kehkeytyi suhteestani ympäröivään todellisuuteen, sen virrasta lävitseni ja yhdessä asetettuihin huolettomiin tavoitteisiin. Sameus oli kasvun ja uudistumisen kysymyksen ilmentymää, ja sitä oli myös toteutunut projekti. Sameus oli kysymystulvaa, jolla koetimme päästä kaavamaisuuksien taakse.

2000-luvun alussa perinteiset asetelmat ja muodot olivat vielä teatterimaailmassa eri tavalla hallitsevassa asemassa kuin vuosikymmenen puolivälin jälkeen, ja saman murtuman voi nähdä julkisessa keskustelussa. Tätä ilmiötä on vaikea huomata niin kuin useimpia muutoksia; emme muista enää miten oli ennen muutosta. On vaikea nähdä miten äsken oli, miksi etsittiin ja harhailtiin; kun tarinan langat kiertyvät yhteen, tosiasiat tukevat toisiaan. Samoin on vaikea muistaa, että aniharvat puhuivat yhteisöllisestä toiminnasta ja prosessiin luottavasta työtavasta muutama vuosi sitten. (Ks. s. 17) Vaikuttaa siltä että teatterin paradigma on murtumassa ja elämme kiinnostavaa etsikkoaikaa. Tunnen voimakkaasti, että tarve eksymiseen ja etsimiseen on osa laajempaa ilmiötä teatterissa ja yhteiskunnassa.

Olin päättänyt pitää prosessin niin avoimena kuin suinkin. Edellytin dramaturgian rakentuvan kollektiivisesti ja kohtausten muotoutuvan yllyttämällä ja yhteisellä toiminnalla.

Saatoinko arvata että siitä voi syntyä turhauttava lopputulos, kyselin itseltäni myöhemmin. Taiteellisen työn päätyttyä ajattelin, että ohjaajantyöni jäi vaillinaiseksi, en ottanut osaa tehtävästä koskaan vastuulleni ja osan siitä otin liian myöhään.⁸⁹ Soimasin itseäni myös kysymällä, aavistinko jollain tavalla, että oli todennäköistä että niin kävisi.

Nyt turhautuma on muuttunut. Se on kääntynyt opiksi siitä miten löytää valoa ja järjestystä, opiksi siitä mihin taiteellisessa ryhmätyössä tarvitaan työnjohtamista, ja miten se luo toiminnan edellytyksiä. Huoleton heittäytyminen tuotti tulosta; sekä taiteelliseen että tutkimusprosessiin syntyi materiaalia yllin kyllin. Ennen muuta syntyi kysymyksiä, jotka sysivät muutosta eteenpäin; muutosta nomadiorientoituneen näyttelijän matkasuunnitelmissa ajatteluun, tietämiseen ja taiteelliseen toimintaan.

Huimauksen asteelle joutuminen, toisin tekeminen todella, toiminnan ehtojen kysyminen toimimalla vapautti ryhmän ja minut kysymään teatteritaiteen mahdollisuuksia ja taiteilijan toimintaa siinä. Kysymään todella.

Etsiminen eksymisen käynnistäjänä

Eräs taustajuonne prosessin huolettomalle, idealistiselle käynnistämiseksi tulee kokemuksestani näyttelijänä erilaisissa työryhmissä. Olen työskennellyt niin autoritaaristen ohjaajien produktioissa kuin demokraattisissa ja näyttelijävetoisissa ryhmissä, joissa vetovastuu on voinut vaihdella jopa ryhmän jäseneltä toiselle. (Vrt. s. 198–202) Suurin osa kokemistani prosesseista on ollut jotakin näiden väliltä. Kokemukseni mukaan ohjaajan rooli on yleensä teatterityössä sellainen, että hänen työtapaansa keskeisesti vaikuttaa työn muotoutumiseen ryhmän jäsenille mielekkääksi.

Ohjaajat tarvitsevat omanlaisiaan toimintatapoja kommunikoidakseen ryhmän kanssa; siinä missä yksi antaa ryhmälle runsaasti mahdollisuuksia vaikuttaa lopputulokseen, toinen tietää jo tarkkaan suunnan ja ohjaa muiden tekijöiden mahdollisuuksia vaikuttaa teokseen. Joku pyrkii vaihtamaan työtapaansa prosessista toiseen. Jokainen näyttelijä on kokenut laiskuudesta tai epävarmuudesta kumpuavaa, tempoilevaa samoin kuin kannustavaa ja vapauttavaa ohjausta. Moni on ollut mukana prosesseissa, joissa valittu työtapa, työn tavoitteet ja tekijät ovat toimineet hyvin. Silloin työ on perustunut luottamukseen ja kunnioitukseen, paneutumiseen ja sitkeyteen ja se on synnyttänyt taitoa ja iloa.

Vaikka teatteriopetus on kokenut monia vaiheita oman opiskeluaikani jälkeen ja vaikka teatterin kenttä on paljon muuttunut, teatteri on yhä hierarkkinen työympäristö. (Vrt. Sauer 2005, 21–22) Myös työolojen muutokset estävät työkuulttuurin kehittymistä. Teatterialan vahvuus, elävä suullinen perinne uhkaa kuihtua nopeasti muuttuvissa paineisissa olosuhteissa.

89 Itsekriittisyteni perusta on perinteisessä käsityksessä teatteriohjaajan kokonaisvastuusta: ohjaaja johtaa koko työryhmän työtä ja ottaa taiteellisen kokonaisvastuun. Perinteinen produktiivtyöskentely perustuu ohjaajan laatimaan ennakkosuunnitelmaan ja aikatauluun. Ohjaajan identiteetti on tällöin ”omien aiheiden ja oman muotokielen hahmottamisessa sekä ryhmätyön luonteeseen liittyvässä erillisyyden ja yhteisyyden hallinnassa”. (Teatterikorkeakoulun Opinto-opas 2007–2008) Erika Sauerin (2005, 87) mukaan teatterin työryhmässä on yleensä samanaikaisesti (ja ristiriitaisesti) läsnä sekä sankariohjaajan, karismaattisen johtajajäsenen odotus että toive jaettuudesta ja kollektiivisesta ensemble-työskentelystä.

Se joutuu puristuksiin ja silloin myös sen hitaus ja jähmeys korostuvat; suullinen perinne jää toistamaan vanhoja rakenteita ja vahvistamaan hierarkisia asetelmia.

Teatteri on historiallisesti ollut syvässä yhteydessä aikakautensa todellisuuteen. (Ks. esim. Paavolainen 1992, 213–216; Suutela 2005, 14.) Syntyajoistaan lähtien suomalaisen teatterin yhteys kansan kaikkiin kerroksiin on muovannut myös teatterin konventioita ja sen kieltä. Seuranäyttämötoiminnan pohjalta ponnistanut maakunnallinen teatteri, suomalaisen identiteetin rakentamisen valtakunnallinen tehtävä sekä teatterimme liittyminen miltei alusta alkaen eurooppalais-venäläisen realismin perinteeseen vaikuttavat edelleen, vaikka tehtävät ja toiminta ovat muuttuneet fennomaanien ja vasemmistoaallonkin ajoista. Vaikeampi kysymys on, miten on muututtu ja mitä kohti ollaan menossa. Todistan muutosta sisältäpäin eläen ja toimien siinä.

Lähdin siis suunnittelemaan prosessia jossa kuka tahansa voisi olla tärkein tekijä. Halusin kyseenalaistaa näyttelijöiden kohtelemisen toteuttavana joukkona, joka ei kykene luovaan ongelmanratkaisuun. Luottamus näyttelijän luomiskykyyn eli minussa voimakkaasti. En vain tullut eritelleeksi luomiskyvyn ja eri tehtävien välisiä jännitteitä, en tullut ajatelleeksi sitä, ettei jokainen näyttelijä ehkä syty kokonaisuuksista ja vastuusta.⁹⁰ En tullut palanneeksi kysymykseeni, halusivatko näyttelijät ehdottamani kaltaista prosessia tai halusivatko toiset pohjimmiltaan jotain toisenlaista kuin minä, ja miten olisin voinut edistää heidän halunsa toteutumista. Jos olisin kysynyt uudestaan, olisin voinut tulla ajatelleeksi täsmällisemmin, millaisia toimintatapoja prosessin toteuttaminen saattaisi vaatia ja millaisia vaiheita prosessiin saattaisi sisältyä.

Vasta jälkeenpäin tulin tietoiseksi problematiikasta, joka uuden lähestymistavan käyttöönottoon yleensäkin liittyy. Nyt käsitän työtapojen ja niistä sopimisen olevan mutkikkaampi asia, ja myös että keskustelussa syntynyt ymmärrys ei vielä aktivoi toimimaan. Uuden haltuunotto on monimutkaisempi prosessi. Tämä koskee myös aiheen kehittelyä ja näyttelijäntyötä: Niin kuin useaan otteeseen joudun prosessia tarkastellessani toteamaan, tarinoiden kertominen ei välttämättä yllytä toiminnallisuuteen.⁹¹

Käsitykseni mukaan eräs eksyttävä tekijä työtapaamme syntyi siitä, että ryhmä tuntui työn edetessä ajattelevan tarinaa sanallisenä, kielellisenä. Siitä näytti seuraavan erilaisista tehtävännannoista huolimatta valikointia ja arvottamista; harjoituksissa tuotetun tarinan piti olla jotenkin erikoinen, kiinnostava tai dramaattinen. Ryhmä pyrki myös tuottamaan 'valmista tekstiä', ehkä tiedostamattaan, esimerkiksi keksimään omintakeisia ilmauksia. Näin saatettiin hukata arkisten, 'epädramaattisten' tilanteiden ja aiheiden tarinalliset mahdollisuudet.

90 Ainoastaan yhdellä ryhmän näyttelijöistä oli samantyyppinen työura kuin itselläni. En siis ottanut ryhmän jäsenten kokemusperustaa prosessin käynnistyksessä huomioon.

91 Häätävästi voi päätellä, että tarinalliset työtavat tyrehdyttävät näyttämötyöskentelyn edellyttämän toiminnallisuuden. Ymmärrän kuitenkin ongelman viitteenä siitä, että tämäläisistä prosessia pitäisi lähestyä toisenlaisella kysymyksenasettelulla: Kyseessä saattaa olla kompleksinen prosessi, joka edellyttää työtavoilta perinteistä prosessia enemmän. Ks. s. 247–249.

1.5. Dokumentoidun äärellä

Työpäiväkirja on cursorinen muistio pääsyssä toiminnan jäljille. Jopa sen yksi satunnainen sivu voi olla keskeinen dokumentti, joka palauttaa vaiheikon ulottuvilleni; kehon tallettama tieto havahtuu merkintöjen ääressä.

Välimatkojen ja etäännytysten avulla pääsen itse asiaan: refleктоivaan dialogiin aineiston kanssa. Jokainen sivu on puhtaaksikirjoitettu; on tärkeää katsoa oman käsialan ohi mitä olen kirjoittanut, se on yksi etäännyttämisen tekniikoista; huimaus tuntuu pysyvän aisoissa. Seuraavassa työpäiväkirjan otteesta, tarkemmin sanoen kolmannen kirjan ensimmäisellä sivulla, on päivämäärä ja sen jälkeen maininta aiheesta, jota työstettiin:

Sadetarinoita 9.4. >>>
9.4. peilin kanssa Barbieri

Päivämäärä kertoo, että toinen harjoitusjakso jatkuu, ollaan jo sen jatkoajalla, pyritään lisäharjoituksilla tuottamaan lisämateriaalia teokseen. (Ks. s. 80–81, Keskeisen kriisin mallinnus) Barbieri viittaa tiettyyn musiikkiin, Gato Barbierin saksofoni-jazz-levyyn. Näyttelijöillä oli harjoituksessa käsipeilit. Tehtävänä oli houkutella roolihenkilö sanattomaan, liikkeelliseen kohtaamiseen oman peilikuvansa kanssa. Harjoituksen jälkeen on näyttelijöiden puheista tallentunut seuraavaa (nimet ovat roolinimiä):

Elina haaveili – onko mitat kunnossa
-mies näkyi peilissä, sit se ei ollukkaan
-kiinnostu toisiin

Helmi oli iloinen oudosta kapistuksesta.
Turvassa vakoili muita. ”Mua ei nähdä”

Tehtävän tarkoituksena oli rakentaa näyttelijän suhdetta kehitteillä olevaan rooliin, houkutella jo tutusta roolihahmosta uusia piirteitä esiin. Seuraavaksi samalla sivulla kuvataan saman päivän harjoitustauolla ilmenneitä aiheita Teatterikorkeakoulun kahvilassa:

paussilla juopunut baritoni:
”Rakkaat teatterikoululaiset, saatanan teatt.koululaiset”
”Kirsikkapuisto on myyty”
”Neiti, oletko te töissä täällä? Tuokaa mulle yks fernet. Jollekin joka on jo valmiiksi juovuksissa.”
”Viidennen polven stadilainen.”
”Pääsin kouluun 64, en mennyt kun en ollut tarpeeksi hyvä”
”Olen hurmaava henkilö”

N 1: etsin netistä, löysin SADEKARINOITA!

- siis jotkut tykkää sadevaatteista

”Nyt tuli kauhee paskahätä. Saanko ottaa laukun mukaan?”

Repliikit ovat satunnaisen kahvilavieraan (juopunut baritoni) ja yhden ryhmän jäsenen (N1). Sitten jatkuvat merkinnät harjoituksista:

- 2 improa kortinpeluu + sade /hyvä /paha video

sadehomma on vaikea

- siihen ei ekaks reagoi

- musa vaikutti enemmän kuin kauhujutut

- ne mutaatiojutut sai aikaan tosi pelokkaan tunnelman

Niukoista kirjauksista näen: Ensin mainitaan tehtävä ja että se on tallennettu videolle. Sitten on tehtävän tuottamia spontaaneja kommentteja, tässä tehtävää ja siihen orientoitumista arvioivia. Vähän huolellisemmin on kirjattu muistiin aihioita tarinoiksi annetulla otsikolla ’Mitä pelkäät’:

N 2: pelkään pimeää, luolassa mönkimistä, vettä – uimista – jos joku tulee ja tarttuu jalkaan

N 1: lumilinnassa pentuna, ullakolla katon ja vinttikomeroiden välissä – ahtaan paikan kammo

N 4: pyramidin sisään jos menis, ajattelis että joku loksauttais oven kiinni

N 1: 1800-l. arkkuu vainajille kello jota voi soittaa jos herää hautaan pantaessa, lanka sormeen

Notre Damessa torniin kierreporras kapea

- taistelini itseni ulos -vähän niinku varmaan Estoniassa

Serenassa umpiputki, ahdas, 4okm/h

(H-MK/päiväkirja III)

Satunnainen sivu työpäiväkirjasta on täynnä koodinkaltaisia merkintöjä. Tekijälle, kirjaajalle, se näyttää listan rakennustarvikkeista ja muistuttaa ketkä kanssani rakensivat.⁹² Sivulla on myös muistiin merkittynä prosessille erityisen merkityksellinen tapahtuma, jonka olin unohtanut, ’juopunut baritoni’; satunnaisen ohikulkijan repliikit löysivät tiensä myös teokseemme. Sivulla ammottaa myös aukkoja: jutut ja tapahtumat joita ei ole kirjattu muistiin puhuttelevat minua rivien väleistä ja herättävät kysymyksiä: Mitä jää pimentoon? Millaiset

⁹² Päiväkirjan sivu avaa muistin, jonka avulla, huimauksen läpi, katson prosessia kuin näkötornia / näkötornistia; muistan ketkä rakensivat sitä. Vrt. s. 77.

tuokiot ja aiheet uinuvat käyttämättöminä? Tarkemmin katsomalla näen erinäisiä sivupolkuja: tarpeettomiksi jääneistä rakennusaineista koostuvia, viitteitä poukkoilevasta työtilanteesta, muistutuksia kuvauksen ulkopuolelle jääneestä työskentelystä.

Hätäisellä vilkaisulla voisi luulla, että yhden työrupeman aikana on hypitty asiasta toiseen, aloitettu rakentaminen yhdestä nurkasta ja kyllästytty kesken kaiken; ruvettu muuta puuhaamaan. Muistini kapinoi tätä vastaan. Päiväkirjasta ei välity työskentely jonkin ongelman parissa; kirjoitus on vain reunamerkintöjä, koodikieltä. Muistiinmerkitsijän huomio on ollut jossain kirjaamista tärkeämmässä: työskentelyssä harjoitussalissa näyttelijöiden kanssa. Toiminnan koordinaatit, merkinnät, muistuttavat työn alla olleista aiheista, henkilöistä, sattumuksista ja kerrotuista jutuista. Rivien välit kätkevät toiminnan tilan, ajan ja intensiteetin. Opettelen viipymään rivien väleissä.

Huimaus oppaana

Huimaavaa: katkelmallisuus; huimaavaa viitteellisyys, huimaavaa muistiinmerkityn jäljen esiin kutittama tunne, muistikuva kokemuksesta. Avaruudellinen, toiminnallinen, ajallinen huimaus: Missä kävimme? Missä olin silloin ja missä nyt ollaan, mitä kohti silloin menossa, kiipeämässä? Miten päämäärä näkyi, mitä saattoi nähdä silloin ja mitä nyt voi nähdä; vinkki päiväkirjan sivulla avaa muistin. En ole onnistunut pääsemään huimauksesta eroon; kirjoitettuani kuvauksia prosessista, kirjoitettuani työpäiväkirjat puhtaaksi, kirjoitettuani milloin itsekriittisiä milloin lempeitä yrityksiä lähestymistavoiksi tutkittavaan, tunnistettuani lähtöasenteeni idealistiseksi ja rajattomaksi, jätettyäni aiheen lepäämään, katseltuani sitä etäisyyden päästä ja lähempää kotona, työhuoneella, raitiovaunussa, kahvilassa, kesämökillä, ulkomailla, kirjastossa, junassa, nurmikolla, kalliolla, laiturilla, tympäännyttyäni koko työhön ja sitä edeltäneeseen työhön, unohdettuani mukana olleet työtoverit ja kaivattuani heitä, palautettuani heidät taas mieleen, tehtyäni muita töitä ja oltuani osallisena toisissa prosesseissa, tutkittuani prosesseja, opetettuani taidekorkeakoulussa, ammattikorkeakoulussa, opistossa ja yliopistossa ja opiskeltuani luennoilla seminaareissa kursseilla kirjojen ääressä: muistin huimaus on yhä siinä ja odottaa. Tulkoon sisäisestä tuntemuksestani siis osa kuvausta.

Huimaus varoittaa kuitenkin tekemästä mitään kirurgiaan verrattavaa; on keksittävä muita tapoja lähestyä ongelmaa. Huimaus myös pakottaa kohtuullisuuteen arvioissa ja diagnostiikassa; teatterin veteraanin Eila Roineen (2005) sanoin: Tämä on näitä opettavaisia elämyksiä.

Subjektiiivisuus

Roine sanoi Helsingin Sanomien haastattelussa:

Ei siitä mitään tulisi, että näyttelijät keskenään vain päivittelisivät, millaista paskaa heidät pannaan tekemään. Ei sellaisesta tulekaan muuta kuin paskaa. Jos teksti kerran esitetään, näyttelijän on saatava itsensä uskomaan siihen.

(Korpimo 2005)

Prosessi ei ole objektini, en voi pettää suhdetta joka ei ota hiipuakseen, nipistelevää ja vihlo-
vaa yhteyttä prosessin ja minun välillä. Haasteena on totuudellisuuden vaatimus⁹³, josta olen
tutkimuksen edetessä tullut yhä tietoisemmaksi, totuudellisuuden ehkä samassa hämärässä
mielessä kuin siitä puhutaan näyttelijäntyön tunneilla ja myöhemmin ammatillisuuden
korkeana taiteellisenä arvona, mutta tässä vielä haasteellisesti tutkimusyhteydessä; kun
tekijä tutkii ryhmän työtä. Hankala käsite, käytännön työssä arkinen ja syvä. (Vrt. s. 160,
päiväkirjamerkintä 29.1.04)

Huimaus ohjaa asemoitumistani: totuudellisuus merkitsee suoruutta ja rakentavaa
asennetta, mutta sen lisäksi jonkin keskeisen ja perustavan jäljittämistä. (Vrt. s. 211–212)
'Tarina' ja 'tarinan kertominen' sekä kaikki tarinaan viittaavat käsitteet ovat tutkimuksessa
jäljittämisen ja paljastamisen välineitä, eivät kätkemisen työkaluja. Totuudellisuus tarkoittaa
myös pyrkimystä havainnon täsmällisyyteen ja pyrkimystä kuvata syntynyt vaikutelma täy-
desti, vilpittömästi, avoimesti ja perustellen. Siinä missä huimaus ohjaa kokemukselliseen
tarkasteluun, totuudellisuus juurruttaa paikkaan ja aikaan, tiluuteen, muistamaan.

Tänään harjoitukset ilman N3. Porukka alkaa hermostua? Lavastuksen ja tilan rajoi-
tuksiin. Oikea takakulma on hankala – jotain pitää ratkasta kulkujen, siis poistumisten
kanssa toisin.

N2 protestoi, kun ohjaan häntä liikaa. Itkeskeli, sanoi että N1 saa tehdä mitä vaan kun
on mies ja hänestä on aina kaikki kiinni jos en ole tyytyväinen. On siinä tottakin. Mutta,
niin kuin selitin, N1 on konkari, ratkoo asioita itse, N2 ei muista, kadottaa energian,
ennakoi tai ei reagoi. N4 rupesi säästämään että kohtelen ihmisiä eri tavoin. Joopa.
Sosiaalista huolta, epävarmuus tuo sitä tullessaan ja toisaalta tekotapa, helläkätisyys
ja varmaan tapani nähdä ja ohjata. Huomenna eka läpimeno, pitää nostaa panoksia.
Olosuhde esiin ja sen kehittyminen. Liikemateriaalia voimakkaammaksi. Nälkä? Rahat?
Junaonnettomuuden seurauksia lisää?

(H-MK/III 27.5.02)

Ilmapiiiri kiristyi, kun pyrin virittämään ryhmän toimintaa uudelle tasolle, uhrautuvaan
työhön kohti esityksen valmistumista. Päiväkirjan sivuilla on jo tätä ennen useita mainin-
toja valmistautumisestani loppukiriin. Kuvauksessa näkyy mielestäni tyypillisesti, millaisia
kuohahduksia ensi-illan lähestyminen ja siihen liittyvät paineet voivat tuottaa; on käytännön
vastuksia (lavastus ja tila), on jokaisen oma keskeneräinen työ ponnisteluihin, on solidaa-
risuus toisia kohtaan. Muistan hätkähtäneeni palautetta impulsiivisuudestani ja painos-
tavuudestani ohjaajana, ('ohjaan liikaa, kohtelen eri tavoin'), muistan pohtineeni, toinko
uuden vaihteen liian myöhään, liian yllättäen ryhmän keskuuteen.⁹⁴ Toisaalta prosessi oli

93 Totuudellisuuteen pyrkimisen vaatimus seuraa myös tutkimisen suunnasta ohjaten eksaktiuteen, läpinäky-
vyyteen ja perusteellisuuteen.

94 Vrt. Heikkilän (2006, 258–259) työssäoppimista käsittelevän tutkimuksen teatteriesimerkissä ohjaaja
kokeili keskeneräisyyden metodiksi nimeämänsä työtapaa, jonka tavoitteena oli osallistava työyhteisö. Mukana
ollut näyttelijä kertoi pelänneensä metodia; hän oli pelännyt joutuvansa työn aikana nöyryytyksi. Vaikka niin ei
käynyt, hänen mielestään työtapaa oli osin sattumanvarainen ja vasta matkalla pois autoritaarisesta.

juuri kirin, rynnistyksen, haastamisen tarpeessa. Päiväkirjat kertovat kasvavasta huolestani, valmistuuko prosessi, syntyykö teos, löytyykö sille ilmaisu:

Läpärin jälkeen... kaoottista, ongelmia, ilonaiheitakin mutta paljon ongelmia. Alkupuolen dramaturgia mättää ja pahasti, samoin ohjaus. Krääsää on liikaa lavalla ja aiheessa.

(H-MK/III 28.5.02)

Italo Calvino (1998) nostaa yhdeksi kirjallisuuden keskeiseksi arvoksi myös tälle vuositu-
hannelle täsmällisyyden. Pidän Calvinon täsmällisyyden luonnehdinnat mielessä liikkues-
sani seuraavissa kuvitelluissa tarinoissa toiminnan ja siitä kertomisen, kokemuksen ja siitä
kertomisen sekä taiteen kuvaamisen rajoilla. Nämä etäisyyden päästä, omien kokemusteni ja
päiväkirjamerkintöjen pohjalta syntyneet pikku monologit kertovat ensi-illan lähestymisestä,
epävarmuudesta keskeneräisyydessä ja vastuusta työssä. Kunkin ryhmän jäsenen tilanne on
erilainen ja se, mikä on tähän mennessä yhdistänyt, punnitaan uudelleen toiminnan tiivisty-
essä kohti päämäärää. Kunkin tarina välittää subjektiivista todellisuutta, erilaista ymmärrystä.
Esimerkiksi tällaiset tarinat voivat ohjata yhteistä todellisuutta ja toimintaa:

NÄYTTELIJÄ X:N SISÄINEN MONOLOGI

Kaksi ja puoli viikkoa ennen ensi-iltaa. Ohjaaja ei vitsaile tänään. En tiedä mistä sain
vahvan tunteen, ettei hän pidä minusta. Ehkä se on hengityksen kiivaus, katse joka
väistää, hymytön naama. Myös käskyt kuulostavat kovilta, ja vain minulle. Vastanäyt-
telijälle puhuessaan hän on niin kuin ennenkin, jos nyt sille ylipäätään mitään viitsii
sanoa. Minulle sen sijaan: Ei noin. Uudestaan. Näin. Kuuntele, sä et keskity, sä hosut
siellä. Ei tää ole mitään leikkiä, tee tosissas. Poikki. Uudestaan. Tuli paha mieli, minäkö
vaan teen väärin ja toiset saa tehdä ihan niin kuin huvittaa. Jos se ei kohta lopeta, mä
räjähdän.

OHJAAJAN SISÄINEN MONOLOGI

Pari viikkoa aikaa. Nyt mä olen reipas, en pelkää sanoa suoraan, yritän puhua lyhyesti,
antaa ohjeet ja päästää näyttelijät tekemään. On pidettävä mieli kirkkaana, miltä tää
näyttää jos tulee vaan tosta ovesta, ei tiiä etukäteen eikä tarvii olla kiinnostunut jostain
taustavirityksistä. Mun on ajateltava näyttelijöitten parasta, ratkaistava epäselvät kohdat.
Mikä nyt on, ihan kun ei huvittais enää harjotella, esitetään vähän semmosta että ollaan
hyviä. Eikö kokonaisuus kiinnosta? Siihenkö tää on menossa että epävarmana hetkenä
lyödään hanskat tiskiinkin? Apua. Nyt rupee sujumaan, vielä kerran pyydän ottamaan
uusiksi ja sit mennään eteenpäin.

SAMA TILANNE, SIVUSTA KATSOVAN NÄYTTELIJÄ SISÄINEN MONOLOGI

Tykkään istua ja katsoa, kun toiset harjoittelee. Istun katsomossa hiljaa, korjaan pukua ja
kuuntelen aluksi toisella korvalla, sitten meen aika paljon mukaan siihen miten ne tekee.
Se on tosi mielenkiintoista, siitä oppii paljon. On kiinnostavaa seurata saako ohjaaja
näyttelijät innostumaan, ja mitä siitä kehittyy. Yritän arvata, mihin se pyrkii, aluksi en
tajua yhtään, sitten näkee mihin se johti, sitten valkenee että ahaa. Ohjaaja on ennen
kaikkeaa hengen luoja. Nyt mua suututtaa. En voi sietää että jotain ihmistä syyllistetään,

että se on huono ja että ongelmat muka johtuu yhdestä. Kyllä siinä on kaikki osallisia. Aina. Ja ihan selvästi nyt taas on toi perinteinen asetelma, että mies pääsee vähällä, senkun on vaan pakkana niin kelpaa. Miten ne sen tekee, että ne on niin vakuuttavia? Mä en käsitä. Yksi raataa toisten puolesta. Mitä tää tekee meidän ryhmälle, jos ilmapiiri menee ikäväksi? Mä huolestun. Jos toi ei kohta loppu, mä meen väliin.

SAMA TILANNE, NÄYTTELIJÄ Y:N SISÄINEN MONOLOGI

Tähän juututtiin. On kyllä syytäkin, jokin tässä ei nyt toimi. Onneksi nyt tuntuu että tehdään kunnolla töitä. Seuraavaksi tarjoankin pikkuisen eri tuloa tuohon ratkaisevaan kohtaan. Se voisi auttaa x:ää pääsemään kynnyksen yli, sillä taitaa olla uskonpuute, se melkein rupesi itkemään kun ohjaaja sanoi ettei mennyt vielä ihan nappiin. No, harjoitellaan, ei ruveta nyt selittämään mitään, ei tässä auta muu kuin tehdä homma valmiiksi. Nyt tästä tuli tämmönen mies-naiskysymys, mun näkökulmasta ei ihan ole sitä, enempi ero on kokemuksessa ja osaamisessa. Naiset kokee aika herkästi että niitä sorsitaan, varsinkin että ne syrjii toisiaan, mikä siinä on ettei ne luota toisiinsa, aina on epäluuloa ilmassa. Minkä helvetin takia toi ohjaaja nyt kiusais meitä, kyllä se haluaa edistää tätä juttua, sillä on paineita ja tää ei vielä toimi.

Täsmällisyyden vaatimus tuo selkeyttä: tarinat kertovat jostakin, joka antautuu kuvaukselle. Samalla kerrotut tarinat viittaavat siihen mitä ei voi kuvata, ja kuvaamisen rajat täsmentyvät.

Siinä *Sadetarinoiden* harjoituksessa, jonka pohjalta kirjoitin nämä tarinat, toiminta suuntautui sosiaaliseen konfliktiin: Mukanaolleet ryhmittivät eri leireihin, kokivat eriarvoisuutta, puolustautuivat, vaativat itselleen oikeutta. Osa näyttelijöistä vastaan ohjaaja, tuttu tilanne monista prosesseista. *Sadetarinoissa* tämä taisi olla ensimmäinen ja ainoa kerta, kun ilmiö tuli julkisesti näkyviin.

Taide on väkivaltaista. Päätäväisyys on väkivaltaista. Antonin Artaud määritteli julmuuden 'herpaantumattomaksi päätäväisyydeksi, ahkeruudeksi, ankaruudeksi'. Tuolin asettaminen näyttämölle tiettyyn kulmaan tuhoaa kaikki muut mahdolliset valinnat, kaikki muut vaihtoehdot. Kun näyttelijä saavuttaa harjoituksissa spontaanin, intuitiivisen tai intohimaisen hetken, ohjaaja lausuu kohtalokkaat sanat 'pidä se', ja tuhoaa kaikki muut mahdolliset ratkaisut.

(Bogart 2004, 55)

Teatteriohjaaja Anne Bogart nostaa keskusteluun väitteen taiteen toimintatapojen väkivaltaisuudesta. Hän perustelee väkivaltaisuutta toiminnasta, ei vallankäytön oikeutuksesta käsin, ja siksi pidän hänen väitteestään. Omassa päiväkirjamerkinnässäni (s. 95) pohdin vaikeutta siirtyä pitkän rupeaman kuluessa muotoutuneesta työtavasta ('helläkätisyys, tapani nähdä ja ohjata') toiseen; pohdin muotoutuneen sosiaalisen toiminnan murtamisen mahdollisuutta. Se on väkivaltaa, se murtaa turvan ja avaa ovet maailman julmuudelle, muistuttaa että kuka tahansa voi kohta astella katsomaan, millaisia ollaan ja miten työskennellään. Sellainen väkivalta on yksi ohjaajan tehtävistä, mutta millaisia toimintatapoja se edellyttää?

Selaan päiväkirjoja: etsin jälkiä

Selaan päiväkirjojani; etsin jälkiä joihin eksyä, rakastuneen levottomuudella. Etsin pisteitä joiden välille kasvaa varsia.

Ensimmäinen päiväkirja alkaa kauan ennen harjoitusten alkua omalla virittelyllä, sormi-harjoittelulla: sanalistoja, assosiaatioketjuja, hahmotelmia muoto- ja kohtauskokeiluiksi, esimerkiksi näin:

Sadetarinoita.

Mies tuo matkalta tuliaisina sadetta. Matkalaukullisen. Avaa laukun, josta tulee sade. Avaa sateenvarjon, jonka alla sataa. Ottaa takkinsa taskuista sadetta. Povitaskusta sadetta.

Näkyvä sade. Paikallinen.

Kuuluva sade koko tilassa.

Sateen vaikutus tuliaisten vastaanottajiin.

Ohuiden muovipussien rapina – sade.

Tanssiva sade. Ropiseva. Plumpsahteleva. Iloinen, riehakas sade.

Sade rytminä, rytmeinä.

Yhteisöllinen sade.

Yksityinen sade. Kohtaamiset.

Muuttumiset.

Sadetanssi. Sateen energia meissä.

(H-MK/ Päiväkirja I)

Niin, aihe oli avoin, mutta jo aikaa ennen ryhmän kokoontumista olen kirjoittanut 'sadetarinoita', ja olen assosioinut erilaisilla sademielleyhtymillä. Vilpitön tarkoitukseni oli kuiva-harjoitella sellaisella aiheella, joka pyöri mielessäni. Valmistelin materiaalia, jolla päästäisiin alkuun. En aavistanut että tuotin prosessin aihetta täyttää päätä. Jälkeenpäin on hämmäntävää, että aihe oli alkanut jo elää edellisessä työssäni⁹⁵ eikä hellittänyt otettaan.

Joulukuisena lauantaiamuna vuonna 2000 astun ulos kotiovestani Eteläisellä Rautatiekadulla. Porras on märkä, asfaltti mustuu hiljalleen. Satelee. Pisarat putoavat lämpiminä paljaalle kämmenelle. [...] Tuuleton sadesää yllätti minut lempeydellään ja tuoksullaan. Siinä on tulppaania ja tuoretta multaa. [...]

Lämmin tuuleton sade, sen tuoksu, vieraskielinen puhe kielellä jota en ymmärrä, heittivät minut hetkessä toiseen vuodenaikaan, toiseen paikkaan, kauas kotoa. Hereille sävähtämisen täytti hämmennys: Voiko muisto olla paikka, aika, aistimuksia, ilman ajatusta, pelkkä hämmentynyt hetki, josta ei piirry selvää kuvaa?

(Kinnunen 2001)

⁹⁵ Valmistin vuonna 2001 radioteoksen *Kätetty ja kirkas: matkoja muistin vuodenaajoissa*. Se oli ensimmäinen kokonaan oma käsikirjoitukseni, joka käsitteli mm. satunnaisen sadepisaran synnyttämän tuntoaistimuksen heittävästä muistikuvien virtaa. (Kinnunen 2001)

Miksi hylkäsin aiheen joka halusi jatkaa; mikroskooppisen pieneen kiteytyneestä muistosta purkautuvan tarinan? Idealistisen kuvitelman vuoksi raivasin tyhjää tilaa jollekin joka putkahtaisi esiin tuntemattomasta. Oletin ryhmätyön kehkeytyvän täyteläisimmin ennen koskemattoman, neitseellisen aiheen yhteisestä löytämisestä ja työstämisestä. Käytän väkivaltaa: kutsun toimintaani alusta aloittamisen idealismiksi, joka itse asiassa pitää sisällään toiveen, että joku toinen tekee aloitteen, joku muu kuin minä tuo yhteiseen prosessiin aiheen. Nyt tiedän, että jos vastuuta ei ota, sen antaa pois; ryhmätyössä tämä merkitsee toiminnan hiipumista, kuten vaikkapa jääkiekkjoukkueen pelissä, jossa kaikki on muuten kohdallaan, mutta laukaukset maalia kohti puuttuvat. Miksen se voinut yhtä hyvin olla minä? Ilmeisesti siksi, että ohjaajana ja koollekutsujana olisin kokenut noudattavani teatterityön kaavaa, josta juuri pyrittiin irrottautumaan. Ja koska idealisti minussa luotti – niin, mihin?

Päivämäärämerkinnät puuttuvat ensimmäisestä kirjasta, kunnes 15. toukokuuta 2001 olen pohtinut ryhmän kokoonpanoa. Elokuun 28. ryhmä on ollut koolla ensimmäisen kerran. 28. syyskuuta on pidetty harjoitukset ja tapaaminen ennen varsinaisen harjoitusjakson alkua, koska yksi viidestä näyttelijästä oli lähdössä ulkomaille ja palaisi vasta helmikuussa.

28.9. ekat harjoitukset

- N 2 lähtee 21
- onko tullut tarinoita mieleen
- sadeassosiaatioita musiikista
- kuvioita sateenvarjoilla
- (kolme naista sateenvarjojen alla)
- sade kehossa
- sadeassosiaatioita - sanoja tästä kirjasta

(H-MK/ päiväkirja I)

Harjoitus pidettiin isossa harjoitushuoneessa Teatterikorkeakoulussa. Lautalattia kiilsi, katto oli korkealla. Muistan iloisen jännittyneen tunnelman, pidätellyn innostuksen. Aluksi teimme pieniä improvisaatioita antamistani aiheista. Olin valinnut sekä hyvin konkreettisia kuvia että sellaisia kysymyksiä, jotka mietityttivät, kuten voiko sadetta ilmaista liikkeellä. Teimme myös improvisaatioita musiikkiin.

Tarkoituksena oli tutustua toisiimme ja löytää perustaa työskentelylle ryhmässä. Minulle oli myös tärkeää kuulla valitsemani musiikkikappaleet yhdessä toisten kanssa ja nähdä, miten he assosioivat materiaalia, miten se sai heidät liikkeelle. Samoin oli tärkeää havainnoida sanallista tehtävänantoa. Pyrin rohkaisemaan koko ryhmää käyttämään vapaasti puheenvuoroja ja kuuntelemaan toisiaan. Olin hyvin tietoinen kommunikaation ensi hetkien merkityksellisyydestä ryhmän muotoutumisessa ja valmis itsekritiikkiin turhan monimutkaisissa tehtävänannoissa. Rakensimme sekä työtapaa että työskentelykieltä ja kommunikaatiota. Alku vaikutti onnistuneelta. Panin hyvilläni merkille, miten kiinnostuneina ja avoimina työskentelimme.

Miten luen koodikieltä päiväkirjasta? Sanojen lukeminen muuttuu tunnoksi kirjoittavaa kättä pitkin. Sitten palaa kirjoittamisen motiivi: jotain merkityksellistä on havaittu, se pitää

saada talteen tekemisen häiriintymättä. Seuraavan esimerkin tilanne on pyyhkiytynyt muististani, mutta sen voin päätellä, että on löydetty 'biisi', musiikkikappale joka on synnyttänyt kiinnostavaa materiaalia. Merkintöjen perusteella sitten on lähdetty yhdistelemään aineksia harjoitussuunnitelmastani ja ryhmän tuotoksista ja kehittelemään niitä uudella tehtävännöllä, uudella improvisaatiolla.

Tässä tehtiin tutkielmia aiheesta 'kolme naista sateenvarjon alla'⁹⁶.

versio 8. biisistä

N 1 dynaamisesti ehkä perässä jää yksin

Naiset tirskuu, yhdistyy, ojentaa kättä ja vetäytyy

II versio pys. + hiljaisuus ja minim. liike

- sateenvarjon alta ei näe
- rajoittava elementti
- epävarmuus -- hämmennys kun ei tiedä mitä pitäis tehdä

Improvisaatiossa näyttelijät lähtivät tilanteesta luomaan toimintaa. He saivat perustella, miksi olivat lähtötilanteessa. He joutuivat ratkomaan sitä, miten toiset ovat mukana, ne jotka eivät mahdu sateenvarjon alle. He saivat viedä tapahtumia mielensä mukaan. Syntyi kilpailua paikasta suojassa, jännitteitä ja uusia aiheita. Toiminta oli vahvasti liikkeellistä: kurotuksia, riuhtaisuja, ryntäämisiä. Se oli myös dramaattista; mustasukkaisuutta, epäilyä, syrjintää, liittoutumista, avunantoa ja kasvavaa uhkaa. Harjoituksen lopuksi purimme kokemuksia ja tunteja keskustellen. Siitä lukee päiväkirjassa seuraavasti:

- N 1 sanoi että tuntuu hyvältä kun mä tiedän jotain mutten liikaa
- ryhmä alkoi toimia yhdessä, N 3 suoltaa ideoita, impulseja ja keskittyntä avoimuutta, samoin N 2
- N 1 ui hyvin ryhmään, maltaa myös hämmentyä ja toimia hämmennyksen tilassa
- N 4 sai mahtavat raivarit 3 naista + sateenvarjot -improssa kun sontsa kääntyi nurin aina vaan
- N 5 alkaa pohtia, kun tulee monia ohjeita – suoritusta?
- 3 naista + sontsat pitää kokeilla eri taustoilla ja eri tilanteina
 - esim: odottavat, tulva nousee, kukaan ei tule pelastamaan
 - odottavat, alkaa sataa, ilta pilalla
 - odottavat samaa / odottavat eri hlöä
 - joku varjostaa, teeskentelee odotusta

⁹⁶ Aihe on peräisin Budapestissa 1998 näkemästäni Imre Nagyn veistoksesta Obudan kaupunginosassa.

Näissä kommenteissa on jälkepäin huomionarvoista se, mitä ne kertovat ryhmän ensimmäisistä toimintatavoista. Keräsin kiinnostuneena havaintoja siitä, miten kukin alkoi toimia ja miten tilanteet muotoutua saadakseni osviittaa tulevia harjoituksia varten. Tuolloin ohjaajan tehtäväni eli mielessäni suunnilleen sellaisena, että näin tehtäväkseni lähinnä huomion suuntaamisen ja fokuosoinnin, samaan tapaan kuin opettaja, joka antaa oppilaiden itse löytää ja oppia kaiken käsiteltävästä aiheesta.

Luottamukseni olikin oikeaan osuva alkuvaiheeseen. Tämytyypisessä työskentelyssä on kuitenkin keskeistä hahmottaa alussa olevan prosessin moninaisuus, sen jatkuvasti kehkeytyvä monimutkaistuminen⁹⁷. Koska kaikki ovat valmiit päästämään irti, ei orientoiduta työskentelemään 'niin kuin jokainen prosessi vaatii', on myös onnellista heittää päämäärän velvoitteet hetkeksi hiiteen. Ongelmaksi voi tulla, että huolettomuudesta päädytään hajaannuksen tilaan. Alkuvaiheen työskentelyn merkitys yhteisen työkuulttuurin rakentajana näkyy myös prosessin purkukeskustelussa puoli vuotta esitysten jälkeen:

"Minusta tehtävät, joita H-M harjoitusvaiheessa teetti olivat hyviä ja veivät oikealta tuntuvaan suuntaan. Olen saanut luottamusta työskennellä itsekin nimenomaan prosessia painottaen."

"Luulen, että, mm, prosessin alussa tehdyt liikkeelliset improvisaatiot loivat jonkin yhteisen virittyneisyyden, heh, tilan, ää, no nii koko prosessin kestäneelle työskentelylle. Ymmärsikö? Tarkoitan että vaikka niitä ei kaikkia käytetty esityksessä."

(H-MK 22.10.02 /päiväkirja)

Päiväkirja kerrallaan

Tartun muistiinpanoihin määrätietoemmin: Jäljitän vaiheita, etsin taiteellisen prosessin dramaturgista rakennetta. Tutkimuskirjoituksen päähenkilö, joka on milloin teos, milloin sen tekijä (ks. s. 85–86) kulkee harhautuneena polkujaan, koettelee taiteellisen vaiheikon dramaattisuutta ja vaientaa sanansaattajat, viisaan neuvon tuojat.

Kaksi ensimmäistä työpäiväkirjaa kuvaavat alkusivuillaan valmistautumistani ohjaamaan ja käsikirjoittamaan ja toisaalta aiheen kehkeytymistä. Kolmas alkaa suoraan harjoituskuvauksella. Ensimmäisen kirjan aikaväli on pisin, toinen on täyttynyt nopeasti. Kolmas jatkuu vielä esitysten päätyttyä ja kattaa siksi kohtuullisen pitkän ajanjakson.

97 Vrt. kompleksisuus, moninaisuus, s. 247–250.

ENSIMMÄINEN KIRJA sisältää ennakoideointia, ensimmäisen harjoitusjakson muistiinpanot (loka–marraskuussa 2001) ja vielä hajahuomioita senkin jälkeen. Kirjan välissä oli myös päiväämätön lappu:

sateet tulevat kuin koettelemukset...



Halki autiomaan ja koettelemusten. Kuvassa Päivi Rissanen, Laura Kairamo, Leena Määttä, Aki Raiskio.
Kuva: Hannele Kurkela.

TOINEN PÄIVÄKIRJA alkaa 8. helmikuuta 2002 päivätyllä havainnolla kaupungilta, sitten on maininta sopimuksen allekirjoittamisesta KokoTeatterin kanssa. Olen myös katsonut videolta ensimmäisestä jaksosta taltioitua materiaalia ja kommentoinut sitä. Näiden muistiinpanojen aikaan harjoituksissa oli meneillään kypsyystauko, toisin sanoen käsikirjoitusrupeama.

8.2.

jo toisen kerran tuli kaupungilla vastaan pilkkihaalarimies työntäen lastenrattaiden kehikossa kamojaan. Nyt istuu bussipysäkillä ja huudattaa pientä matkaradiota, etsii siitä kanavia

Tänään tehtiin Koko-teatterin kanssa sopimus esitys- ja harjoitustilasta

26.2. Sadetarinoita I -videota katsoessa

- alun ylinopee musa ärsyttää mua nyt – N 4:n musa!
- raskas letkeä on N 1:n gorillamusa!
- N 2 ei pääse mukaan
- N 5 ois hauska nähdä toimimassa äärimmäisen nopeena ja kulmikkaana
- toisen nopean jälkeen rumpubiisi alk. N 2 löytänyt paikkansa venymästä lattialta
- N 1 poimii heti tanssiin > parit, yhteinen liike "I want you to get together"
- lattialla ryömimistä – hauska hetki kun N 1 ja 2 tapailee tanssia ryömiessä
- seur. N 4 pyöreät jutut takana ylhäällä, yhteinen aistiminen on syntynyt

Liikui kaupungilla aistit terästettyinä, Helmin siivouskärrynä käyttämät lastenvaunut ovat perua näiltä vaelluksilta (ks. s. 73) Sopimuksen allekirjoittaminen muistuu mieleen hyvänä hetkenä, se teki haaveesta totta.

Videon kanssa oli hankalaa; ruumiini tunnistaa vieläkin kiusaantuneisuuden, jonka vallassa yritin työskennellä, keskittyä katsomaan taltiointeja improvisaatioista. Hämmentyneenä jouduin toteamaan, etten juurikaan hyötynyt niistä. En löytänyt niistä materiaalia tulevan esityksen kohtauksiksi. Kyse ei ollut siitä, että materiaali olisi ollut kelvotonta, tosin kamera oli temppuillut ja osa nauhoista oli pilalla. Kyse saattoi olla siitä, että omat muistikuvani, tunteet, kokemukset, innostumiset, eivät olleet taltioituneet nauhalle. Niinpä en voinut saada kiinni niistä videoiden avulla. Usein päiväkirjamerkinnyt juuri noista hetkistä puuttuivat, siis niistäkään ei ollut katsomistilanteessa apua.

Nyt ajatellen videot saattoivat jopa estää käsikirjoitustyötä. Ne ikään kuin väittivät ettei mitään pikku harjoituksia kummempaa ollut tapahtunutkaan; että mielikuvitukseni oli värittänyt toimintaa ja synnyttänyt yhteyksiä palasten välille, vaikka taltioinnin perusteella mitään

erityistä ei ollut kehkeytnyt. Käytin videoita ensimmäistä kertaa apuvälineinä taiteellisessa työssä. Ne tulivat mukaan tutkimusaineiston vaatimuksen vuoksi. Oletin hyötyväni niistä myös taiteellisessa prosessissa.

Kriisin aineksia

Mitä videoita katsoessa oikein tapahtui? Arviointi astui kuvaan. Arviointi ja itsekritiikki. Kaikki tehty näytti simppeleiltä, mitättömältä. Aiheet ja niiden kehittelyt vaikuttivat avuttomilta, vähäverisiltä tai pinnallisilta. Näin ei ollut sentään kaiken taltioidun materiaalin kohdalla, sain sieltä ulos myös dialogia ja tapahtumia jatkotyöstöä varten, mutta pääasiassa työskentelyni videoiden kanssa epäonnistui. Näyttää etten tuolloin ollut tietoinen siitä, miten mielessä harjoituksen perusteella virinneet tarinat elivät jo hiljaista elämäänsä, kun ne videolla pysyivät alkutekijöissään. Paluu taaksepäin, kehkeytymisen syntyhetkeen, ei ehkä ollut mahdollista silloin kun sitä yritin; sen sijaan että olisin elänyt prosessia edelleen, törmäsin takaisin alkuun, mikä sai aikaan epäilyä ja epäuskoa. Tekninen väline tallensi tapahtumia kuolleesta kulmasta. Se ei kyennyt muistamaan ja kantamaan jälkeä, jota minun ruumiini kanto ja jolle etsin videoista vastakaikua.

Toisin kuin videot, valokuvat joita muutamista harjoituksista otettiin, tukivat taiteellista prosessia ja erityisesti sen reflektiota. Ilmeisesti valokuva jättää kuvittelulle, osallistuvalla katsomisella tilaa ja toimii näin muistin välineenä mutkattomammin. Silläkin oli merkityksensä, että videot kuvasin itse ohjaamisen ohessa, mutta valokuvat otti toinen ryhmän jäsen. Kuvien katsominen mahdollisti kommunikaation hänen havaintonsa kanssa.

Taltiointi voi olla toimiva työväline, jos tietää mihin sitä käyttää. Harjoitukset näyttävät usein, jopa hyvin myöhäisessä työvaiheessa ulkopuolelta katsottuina latteilta, ja niin ne saavatkin näyttää. Eihän harjoituksissa vielä esitetä, tapahtumia ei välttämättä suunnata katsojaa kohti. Ei keskeneräinen taiteellinen prosessi välttämättä avaudu, se elää rihmastona kuin tuleva sienisato. (Vrt. s. 164.) Kamera tallentaa kaiken jääräpäisesti omasta kulmastaan ja paljastaa samalla subjektiivisen kulman merkityksen; ei voi olla sisäpuolella jos on ulkopuolella. Sisäpuolellaoloa on myös varjeltava.

Videotaltiointi ei tallenna havaitun



Veera kerrospukeutuu. Roolihenkilön kehittäminen vaiheessa, jossa hahmo kantaa koko omaisuutta ja eri elämänvaiheita mukanaan. Kuvassa Mirva Mäkinen. Kuva: Hannele Kurkela.

merkityksiä, toisin kuin tekevät havaitsijan muistiinpanot. Video kuitenkin esittää täydellisen näköisen, moniaistisesti vastaanotettavan tallennuksen. Valokuva toimi tässä prosessissa muistiinpanon tavoin. Sekin oli avoimesti vaillinainen, osittainen; samalla subjektiivinen aktiivisella tavalla, osallisen näkökulmana, josta se kutsui toista osallista muistamaan.

Toisen harjoitusjakson muistiinpanot maaliskuulta 2002 sisältävät jonkin verran omia pohdintojani. Ensimmäinen maininta turhautumisesta muistiinkirjoittamiseen on 22. maaliskuuta. Päiväkirjat kertovat miten minäkin opettelin uutta työtapaa joka hetki, kirjoittaessanikin.

Kaksi viikkoa tätä harjoitusjaksoa takana. Muistiinpanojen tekeminen kyllästyttää, on stressaantunut, rasittunut fiilis. Rahoitus- ja aikatauluholet verottavat osansa, toisaalta tekemisessä kiinni pysyminen vie voiton kirjaamisesta. Ja siitä seuraa että pää on täynnä sanallistamatonta tavaraa, ja pelottaa että se haihtuu jos se ei siirry näille sivuille. Ristiriitainen olo, kun kirjoittamalla kuitenkin jäsenän ja kirjoitetun avulla palautan mieleen ja sitä tietä takaisin harjoituksiin. Materiaalin täytyy kiertää kirjoituksen läpi, muuten se ei löydy perille. Siitä on tullut tämän harjoitusjakson aikana monta esimerkkiä suhteessa vaikka syksyn jaksoon.

(H-MK päiväkirja /22.3.02)

Tästä esimerkistä pistää silmään lause ”pää on täynnä sanallistamatonta tavaraa, ja pelottaa että se haihtuu”. Päiväkirjakatkelma kertoo omasta taiteellisen prosessin ongelmakohdastani; se kertoo kyllästymisestä muistiinpanoihin, joita piti tehdä että tuli materiaalia, se kertoo tuotannon aiheuttamasta stressistä. Se sisältää tulkinnan: toisaalta tuotantopaineet ja toisaalta harjoitusten vetäminen, ”tekemisessä kiinni pysyminen”, vievät voiton muistiinpanoista ja saavat aikaan huonoa omaatuntoa. ”Materiaalin täytyy kiertää kirjoituksen läpi”. Tänään kysyn: Miten niin täytyy?

Kyseenalaistan työtapoja koskevat päätökseni; nyt jättäisin tekemättä sen mikä häiritsee olennaista työtilanteessa, esimerkiksi luopuisin muistiinpanojen tekemisestä kesken harjoituksen. Luottaisin vieläkin enemmän huolettomuuteen: siihen että harjoituksen jälkeen ehtii koota muistiin sen, mitä syntyi. Viimeisessä harjoitusvaiheessa, kun esitys jo häämötti, myös toimin niin.

Näyttää että olen toiminut itse rakentamassani karsinassa, joka tuntui ehkä turvalliselta muttei erityisen luovalta työn edetessä. Kokemusta viisaampana olen nyt vakuuttunut, että nopeat uudelleenarvioinnit kesken taiteellisen prosessin häiritsevät vähemmän työtä kuin pitäytyminen ennalta päätetyssä toimintatavassa. Työtavat ja menetelmät kietoutuvat jatkuvasti itse työstettävään aiheeseen ja ruokkivat taiteellista prosessia. Prosessin moninainen ja alati monimutkaistuva luonne paljastuu tätäkin, työtapojen juonta seuraten ja paljastaa, ettei mikään kehkeydy erillisyydessä.

SIVUHUOMAUTUS: MISTÄ TAHANSA LANGANPÄÄSTÄ VOI ALKAA KERIÄ. Esimerkki oman prosessini kriisiytymisestä työtapojen ja tavoitteiden sotkeuduttua sopii myös esimerkiksi tarinallisen tarkastelun periaatteesta. Taiteellinen prosessi näyttäytyy yhteyksien verkostona, risteytyvinä polkuina, solmiutuvina lankoina, tarinoina. Solmukohta, verkon liitoskohta sisältää tiheästi tietoa prosessista jonka osa se on. Jokaisesta johtolangasta voi kerä tarinan, joka solmiutuu taas toisiin johtolankoihin.

Kriisini on tällainen solmukohta, tihentymä useasta prosessin keskeisestä teemasta. Siinä

risteytyvät kokemattomuus käsikirjoitusprosessissa ja epävarmuus muistiinpanojen käytöstä työvälineenä, tilanteen avonaisuus, vastuu käsikirjoituksen kehittelystä ja ohjauksesta, huoli tuotannollisista olosuhteista ja 'rasittunut fiilis'. Tarinoiden keriminen on niiden muodostaman verkon alaisen kokemuksen kuuntelua. Sanattomat muistijäljet pulpahtavat pintaan; aistimusten tajuni tarkentuu, meditoin ei-tietämisen laatuja, hengitykseni harjoittaa muistamista.

Prosessista irrottautumista kohti

Kolmannen kirjan ensimmäiseen sivuun viittasin jo kappaleessa Dokumentoidun äärellä (s. 92). Harjoitusmuistiinpanot jatkuvat, ollaan huhtikuussa 2002. Listat ja merkinnät ovat muuttuneet käytännöllisiksi, omien mielteiden kirjaaminen puuttuu miltei tyystin. Sitten, 22. toukokuuta on pitempi kuvaus. Se välittää jotain viimeisen vaiheen kiihkeydestä ja toi-veikkuudesta, jolla tuolloin toimittiin.

22.5. Kaikki oli aamulla ajoissa! Ollaan harjoiteltu aikataulun mukaan ja tänään tehtiin ylimääräistäkin, kun valo tuli iltapäivällä ja palattiin eka puoliskon tanssiin ja luonnos-telttiin viimein kahvilakohtauskin. N 1 lähti taas lastenklinalle!!! Huomisesta ei hänen osaltaan siis tietoa. Mulla on ihan maaninen olotila + tää ikkunarempa kotona, kaikki muovien alla ja herään aikaisin ulkoa tuleviin ääniin ja valoon.

Olin ajatellut pyyhältää vielä jumppaan tai kuntosalille ennen kuin E tulee leirikoulusta – onneksi tulin järkiini kun makasin ja torkuin hetken sohvalla, Dixie mahan päällä. On niin paljon tehtävää ja ajateltavaa että jumppaan kotona, soitan puheluita, annan hautua. Sovhalla jo tajusin unen ja valveen rajalla, että tanssikohtauksesta jäi katsomatta Veera ja Helmi. Olin kyllä sanonut ettei heitä ehkä sotketa koko kohtaukseen, mutta unohdin... Hyvä niin, sillä sohvalla keksin että kohtauksen loppuun A:n ja E:n "monologien" alle pannaan heidän osuutensa.

H Valolla on vatsatauti. Toivottavasti tokenee perjantain valoroudaukseen, muuten ollaan pulassa. – Puhuttiin puhelimesta ja kyllä tokenee. Oli nähnyt TV:ssä mainoksen Sadetarinoista!

Veeran isä-juttu ja kärkitossutanssi on työn alla. Puhuu toisille "joku on sillalla,

mitä se aikoo?" tai putoo aina lapsuusnäkyyn isästä? N 3 oli itekin miettiny tanssia, kurottamista, yritystä tarttua, tasapainot vasta lopuksi?



Veera ja Helmi, Mirva Mäkinen ja Laura Kairamo. Kuva: Hannele Kurkela.

”Sohvalla jo tajusin unen ja valveen rajamailla...” Episodi paljastaa, miten mieli työstää koko ajan loppusuoralla olevaa teosta, ei anna lepoa. Iltapäivän lepohetki kotisohvalla keskeytyy, kun muistan unohtaneeni tehdä harjoituksessa aiemmin päivällä tietyn asian. Ongelmanratkaisutyö käynnistyy heti, ennen kuin ehdin pysäyttää sitä.

Päiväkirjanote kertoo tapahtumisen kiihtyvistä tahdista. Sattumukset siivittävät sitä. Ollaan vaiheessa, jossa mikään ei pysäytä vauhtia. Harjoituksista puuttuu milloin kukakin, kokonaisuuden eri vaiheissa olevia osia työstetään, mutta nyt mennään eikä ihmetellä, jossitteluun ei tuhlata vähiä jäljellä olevia harjoituksia. Samalla päiväkirjan kirjoittamisesta on kadonnut raja; sinne vuodatetaan tunteita, olosuhteita työn ulkopuolelta ja työhön liittyviä toiveita ja tosiasioiden toteamuksia sekaisin. Kirjoitus paljastaa eletyn elämän todellisuuden vastustamattoman kietoutumisen taiteellisen prosessin todellisuuteen.

Kolmatta kirjaa eteenpäin lukiessa merkintöihin tulee juonteita tutkimisen pohtimisesta ja ohjaaja-tutkijan oma elämä yhä enemmän vuotaa mukaan. Nämä aiheet viittaavat ohjaajan tilanteeseen ensi-illan läheystyessä: minun on päästettävä esitys käsistäni, annettava se näyttelijöiden huostaan, irtauduttava siitä. Ohjaajan ajatukset alkavat siirtyä pois prosessista; läsnäolo muuttuu hajamieliseksi, se suuntautuu kohti uusia haasteita ja tehtäviä.⁹⁸

Lopulta tulevat sivut, joille on ensin kirjattu havainnot läpimenoista ja sitten yliviivattu niitä palautteenannossa sitä mukaa kuin ne on otettu ryhmän kanssa puheeksi tai todettu tarpeettomiksi kommentteiksi. Viimeiseksi tulevat jälkipohdinnat, joissa jälleen monenlaiset ainekset lomittuvat toisiinsa:

10. kesäkuuta, Jyväskylä, Cumulus

Eilen päivällä Sadetarinoiden viides esitys. Helpotti. Esitys on tiivistynyt, se elää ja hengittää, näyttelijät tekevät omaa työtään luovasti ja kurinalaisesti. Akseli oli erilainen kuin koskaan ennen, avoin, herkillä, silti sama. Veera alkaa löytyä, henkilö ja juttunsa ovat yhtä. Helmi on vahvempi ja kokonaisempi koko ajan.

Ennen esitystä N 5 sanoi tekevänsä pari kokeilua – jos sopii. Sanoin että teet vaan jos olet miettinyt. Minä katson ja kommentoin sitten. Hyvät jutut oli löytänyt – oma ote on aina enemmän, elävämpi, kuin ohjaajan tai jonkun muun. [...] en raaskinut sanoa että oli vähän [...]. En halunnut rikkoa yhteisen onnistumisen kokemusta, [...]. Ovat taistelleet kovaa esityksen puolesta melkein tyhjälle katsomolle...

Yleisökommentit olivat taas ihastuneita, S sanoi että oli saanut kritiikistä ihan eri käsityksen, että miksei mainittu että olihan siinä myös kokonainen tarina...

Pitäisikö jatkaa aiheen tutkimista toisella esityksellä? Peili. Se voisi olla vaikka soolo. Tai toinen työryhmä, toinen aihe, samoja työtapoja, joku assistenttina keräämässä materiaalia...

(H-MK/ päiväkirja III)

98 Näyttelijän ajatukset taas ovat kokemukseni mukaan useimmiten juuri ennen ensi-iltana kiihkeimmin kiinnittyneet prosessiin käyttäkseen joka hetken hyödyksi. Joskus harvoin työ valmistuu niin ajoissa, että kiinnittyminen on levollista ja siinä voi olla prosessista irrottautumisen piirteitä.

Esitysvaiheeseen ajoittuvassa kirjoituksessa purkautuu sanoiksi ennen lausumatonta painetta. Ohjaaja on joutunut esityksen ulkopuolelle, seuraamaan sivusta, miten esitys ja yleisö kohtaavat, miten teos yhä muotoutuu esitystilanteessa. Muistan pakottavan, tuskaisen tilan, jonka vallassa katsoin työtämme saamatta enää puuttua sen kulkuun, pääsemättä kuitenkaan riittävän kauas nähdäkseen sen todella. Kirjoitin tuon merkinnän maantieteellisestikin matkan päässä (ks. sitaatin päiväys). Kun paine purkautui, oli mahdollista vain havainnoida ryhmän jäsenten toimintaa ja iloita siitä. Saatoin lopulta hyväksyä esityksen sellaisena kuin se oli. Tämä vapautti minut prosessista. Saman tien tapahtui taiteentekijälle tyypillinen suuntautuminen tulevaan: ”Pitäisikö jatkaa aiheen tutkimista toisella esityksellä?”

On kokemukseni mukaan tyypillistä, että niin näyttelijät kuin ohjaajatkin suuntautuvat hanakasti kohti seuraavaa työtä saman tien kun edellinen on saatu valmiiksi. *Sadetarinoiden* kokemuksen jälkeen olen lukuisissa yhteyksissä todistanut kollegoiden tapaa puheina ja teoin toimia näin. Samoin olen yhä uudestaan tunnistanut omassa toiminnassani yllykkeen purkaa edellisen työn kokemukset uudessa prosessissa. Monet esittävät taiteilijat viittaavat käsittääkseen juuri tähän problematiikkaan kertoessaan haastattelussa ja muistelmissa suunnattomasta tyhjyydentunteesta ensi-illan tai suuren konsertin jälkeen ja erilaisista yrityksistä välttää tuota tilaa tai selviytyä siitä. Monet ovat oppineet elämään tämän työhön välttämättä liittyvän vaiheen kanssa, kaikki eivät. Millainen vaihe tämä ’tyhjän päälle joutuminen’ on, sitä ei ole kovin paljon pohdittu alan keskusteluissa.

Yhteisen prosessin suunnittelu ja toteutus

Aristotelinen kriisissä kehkeytyvän muutoksen rakenne on löydettävissä *Sadetarinoiden* taiteellisesta vaiheikosta. Päiväkirjojen kuvaamat ajanjaksot näyttävät vastaavan ennakkoarviotani siitä, missä vaiheessa olin olettanut materiaalin tuottamisen olevan kiihkeimmillään. Myös muistikuvani työn vaiheista sopivat rauhallinen-kiihkeä-tihentävä -rytmiin. Karkea kuva prosessista näyttäytyy ehkä tyypillisenä: käynnistymisvaiheen jälkeen alkaa tapahtua paljon kiihkeässä tempossa, kunnes on keskityttävä ratkaisemaan ongelmat, tekemään lopulliset valinnat; rauhoitutaan työn ääreen.

Aristoteleen mallia soveltaessani huomaan kuitenkin olettaneeni kiihkeän vaiheen kokonaisaikataulussa eri kohtaan kuin missä se toteutui. Siihen siirtyminen näyttää olleen hidasta, vastahakoista. Kiihkeimmillään toiminta oli silloin kun pidettiin ylimääräisiä harjoituksia sovitun keskimmäisen harjoitusjakson jo päätyttyä, siis silloin kun siirtymä viimeiseen, keskittyneeseen vaiheeseen olisi jo voinut hyvinkin olla käynnissä. Tästä havainnosta syvyyssukellus joutuu uuteen kierteeseen. Katson tarkemmin, millaisten oletusten varaan olin suunnitellut harjoitusaikataulun:

- **ENSIMMÄISELLÄ, KAHDEN VIIKON HARJOITUSJAKSOLLA** improvisoidaan ja keksitään aihe. Kypsytysvaiheen aikana kirjoitan luonnoksia ensimmäisen jakson tuotosten pohjalta.
- **TOISELLA, KOLMEN – NELJÄN VIIKON HARJOITUSJAKSOLLA** jatketaan improja osittain ensimmäisen jakson luonnosten pohjalta.
- **TOISEN KYPSETYSVAIHEEN AIKANA** kahden jakson pohjalta syntyy käsikirjoitus.
- **KOLMAS HARJOITUSJAKSO**, noin neljä viikkoa: esitys valmistuu.

Jälkeenpäin tiedän, että toisen harjoitusjakson aikana produktion ulkopuolisten tekijöiden vaikutus oli suurimmillaan. Keskeisin vaikuttaja oli talous; raha ei vastannut kutsuun osallistua tämän projektin edistämiseen. Se aiheutti aikatauluongelmia ja monenlaisia muutoksia esitystä koskeviin suunnitelmiin.

Näyttelijät tekivät henkensä pitimiksi muita töitä ja osallistuivat harjoituksiin vaihtelevasti. Yhteinen prosessi hajosi. Osaltaan siihen vaikutti myös toinen ja toisenlainen tekijä: prosessin ajoittaminen pitkälle ajanjaksolle, joka olisi voinut olla hyväkin ajatus toisenlaisissa tuotannollisissa oloissa.

Yhdessä taloudellinen tilanne ja prosessin pituus aiheuttivat ryhmän prosessin hajoamista; yhteinen käsikirjoitus alkoi kärsiä. Oli äärimmäisen harvinaista saada kaikki näyttelijät yhtä aikaa harjoituksiin, enimmäkseen työskenneltiin kahden tai kolmen hengen ryhmänä. Sillä, että joku aina puuttui, oli merkittävä vaikutus materiaalin kertymiseen ja kollektiiviseen tuottamiseen, ja se vaikutti ryhmän sitoutumiseen sisällön tasolla.⁹⁹ Ilmiö on yleinen työryhmätuotannoissa; rahoitus ja aikatauluttaminen ovat alituinen, syvälinen ongelma taiteellisen prosessin tiellä.

Oma vetäjänosani korostui harjoitusolosuhteiden monimutkaistuessa. Toisen harjoitusjakson läpivieminen onnistui jotenkuten jatkuvan jouston ja järjestelyjen avulla. Missä määrin johdin työtä idealismin vallassa? Ainakin sitä oli enemmän kuin kokeneisuutta ja taitoa reagoida juuri tuohon tilanteeseen ja se teki yhteisestä toiminnasta monimutkaisempaa, ei-avoimempaa kuin sen välttämättä tarvitsi olla. Huoleton toiveikkuus vaihtui sinnikkääksi toiveikkuudeksi. Toiminta organisoitui lyhytjänteiseksi ja odotus (apurahapäätösten, harjoituksiin osallistujien, uuden materiaalin syntymisen) hallitsi sitä. Meiltä puuttui selkeitä rakenteita ja pitkäjänteisesti toteutuneita tehtäviä.

Aristotelisesti katsoen alun jälkeen seurasi muutoksen aiheuttanut kriisi. Se muutti yhteisen suunnitelman toisenlaiseksi työksi kuin oli oletettu. Lopulta valmistui teos, joka oli prosessinsa näköinen, tästä tarkastelukulmasta. Aristotelisesti, ehjän kertomuksen suunnasta katsoen korostuu prosessin tavoitteellisuus ja miten tavoitteet täyttyivät. Viipymällä lähellä tunnistan sen peittävän alleen monta muuta, karheaa, rahisevaa, upottavaa tarinaa.

Peli ja leikki Sadetarinoiden vaiheissa

Georges Bataille kirjoittaa naurusta, ei-tietämisestä ja leikistä:

Ei-tieto sellaisena kuin sen ymmärrän ei tuhoa mahdollisuutta kokemukseen, jota pidän yhtä rikkaana kuin uskonnollista kokemusta, joka on annettu tiedon korkeinta astetta edustavan ilmestyksen muodossa.

Juuri olettaessani olemisen ongelmalliseksi ja täysin tuntemattomaksi ja heittäytyes-

⁹⁹ Harjoitukset jouduttiin toistuvasti aloittamaan kertomalla edellisistä harjoituksista. Mukanaolleet kuvailivat poissaolleille, millaista materiaalia edellisissä harjoituksissa oli syntynyt, jotta paikallaolijat yleensä pystyivät osallistumaan yhteiseen työskentelyyn. Tästä syntyi mm. eroja orientaatiossa. On aivan eri asia improvisoida ja harjoitella tilanteessa, jota on itse ollut luomassa ja josta on kehollinen kokemus, kuin tilanteessa jossa oma osallisuus käynnistyy toisten antaman kertomuksen varassa.

säni tähän ei-tietoon löydän kokemuksen, joka nähdäkseni on paitsi rikkaudessaan uskonnollisen kokemuksen veroinen myös vielä rikkaampi ja, mikäli mahdollista, syvempi, koska siinä etäännyin kauemmas tavallisesta kokemuksesta. Loittoinen toisin sanoen maalliselle elämälle ominaisesta kokemuksesta, elämästä, jossa itse asiassa takerrumme esineisiin, joilla on meihin vain äärimmäisen kyseenalaista valtaa. Tämän vallan ne ovat saavuttaneet syystä, että meillä on nälkä, että kykenemme kärsimään ja että pelko usein ohjaa toimiamme. Mikäli esittämässäni ei-tiedon kokemuksesta vielä säilyy jotakin uskonnollisesta kokemuksesta, on viimeksi mainittu täysin vapaa tulevaisuuteen kohdistuvasta huolesta ja mahdollisen kärsimyksen uhasta, joka asettuisi ohjaamaan sitä: se on enää pelkkää leikkiä.

(Bataille 1998, 168–169)

Teatteria verrataan usein joukkuepeliin, ja monet teatteripedagogit ovat soveltaneet joukkueurheilun oppeja teatterityöhön. (Ks. esim. Johnstone 1996) Jos ajattelen *Sadetarinoiden* taiteellista vaiheikkoa leikkinä tai pelinä, miten leikki ja peli siinä näyttäytyvät?

LEIKIN JUONI alkaa kehkeytyä heti alussa: Kokoonnutaan yhteen, irrottaudutaan arkitodellisuudesta yhteisellä sopimuksella, luodaan vapaata yhteistä tilaa, sovitaan miten aletaan leikkiä ja leikki käynnistyy. Sen tielle kerääntyy vastuksia kuten se, että yhteistä leikkiaikaa uhkaavat ulkoiset, rajoittavat tekijät. Sitä uhkaavat myös leikkijöiden sisäiset säännöt, jotka estävät heitä sopeutumasta leikin muuttumiseen. Vastukset voitetaan, sopimuksia tarkistetaan ja leikki viedään päätökseen: Yhteinen leikin maailma valmistuu ja leikki toistetaan useita kertoja.

PELIN JUONI kehkeytyy leikin varjossa. Se alkaa syöttelynä ja pallotteluna ja keskeytyy tuon tuosta; tavoitteena ei ole keskeytymätön pelaaminen. Leikin edetessä siihen muotoutuu toistoja ja sopimuksia, joista kehittyvät sääntöjä, joiden mukaan toimitaan. Sääntöjä muutetaan tai ne muuttuvat, kun osa vakiintuu toistuvissa tilanteissa ja osa jää sivuun. Toisaalta osa säännöistä on merkityksellisiä toisille pelaajille, osa taas toisille. Peli kaipaa järjestystä ja yhteistä päämäärää. Tässä prosessissa pelaaminen ei pääse kehittymään kovin monimutkaiseksi ja toimivaksi; se jää uuden mallin hahmotelman asteelle. Se osoittaa kuitenkin potentiaalisen toimivuutensa, sillä joukkue tiivistää voimansa, vie ottelun loppuun ja täyttää vähimmäistavoitteensa. Kokonainen esitys syntyy, yleisö vastaanottaa sen myötämielisesti ja toistojen myötä esitys, peli, kehittyi.

LEIKKINÄ *Sadetarinoiden* vaiheikko näyttää liikkeeltä huolettoman ei-tietämisen todellisuuden ja arkisemman, ”esineisiin takertuvan” todellisuuden välillä ja näiden yhteensovitteluilta. ”Pelkkää leikkiä” olivat ne taiteellisen toiminnan jaksot, joissa luomisen leikki oli käynnissä; joissa syntyi yhteys teoksen kehkeytyvän, mahdollisen maailman ja sitä kehkeyttävien tekijöiden kesken. Leikin ilmapiirin vaaliminen ja liike eri todellisuuksien välillä, pois päin ja kohti leikin tilaa, oli haasteellista ja onnistui ajoittain.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Eri todellisuudet merkitsevät tässä paitsi kunkin osallisen omaa todellisuutta ja ympäröivän maailman todellisuutta, myös ja ennen muuta sitä ulottuvuutta, josta haettiin vaikutteita, teoksen rakennusaineita, tarinoita sytykkeiksi prosessin nuotioon. Liike todellisuuksien välillä oli siis prosessin perustava osa.

1.6. Pelokuudesta epävarmuuteen

Jos olisin tarttunut ohjaamisen mahdollisuuteen röyhkeämmin, millaisen teoksen olisimme tehneet?

Etukäteisvirittelyni ensimmäisen päiväkirjan parissa kantoi hedelmää, tuotti harjoituksiin sisältöjä. Ennen harjoitusten alkua kehitellyt teemat ja harjoitusaihiot putkahtelevat sovellettuina pitkin matkaa esiin. Olisin voinut jatkaa virittelyä, mutta pelkäsin dominoivani ryhmän toimintaa syöttämällä omia ideoitani. Halusin avointa, kenen tahansa johtamaa improvisointia. Jatkoin kyllä aihoiden kehittelyä päiväkirjojen sivuilla ja pohjustin seuraavia harjoituksia tällä ennakkotyöskentelyllä, mutta toive kollektiivisesta kehittelystä jarrutti sitä.

Jos olisin tuolloin osannut kysyä ryhmän jäsenten odotuksia ja oletuksia kollektiivisesta työskentelystä, olisimme kaikki saaneet ehkä mahdollisuuden toimia aktiivisemmin.¹⁰¹ Prosessista ja esityksestä olisi tullut toisenlainen. Lopputulosta ajatellen varsinkin toisen jakson aikana olisi ollut tarpeen johtaa selkeämmin työtä; tehdä valintoja jotka olisivat suunnanneet taiteellista prosessia, käyttää 'väkivaltaista valintaa', olla varma, tehdä päätöksiä, tuhota vaihtoehdot. Olin myös sitonut itseni velvoittaviin lupauksiin ja joustoon. Enkö tunnistanut prosessin vaativuutta? Vai oliko joustavuus vain rohkeuden puutetta?

Prosessista tuli vauhdikkaan tai vapautuneen sijasta monimutkainen. Entä oliko se avoin, kehkeytykö se ryhmänsä näköiseksi? Tavoitteena ollut toisintekeminen sai ravintoa ja innoitusta kaikesta minulle uudesta.¹⁰² Filosofian tarjoamat vaikutteet auttoivat puhdistamaan ammatillista, taiteellista ajattelua. Malttamattomuuttani lähdin soveltamaan löytämäni sulattelemaan sitä ensin. Millaista tilaa avasin yhteiselle toiminnalle?

Calvinon *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle* on ollut tutkiessani eräs dramaturgisen näkökulmani tuki. Calvino kuvaa teoksessaan merkittävänä pitämiään kirjallisia arvoja vastakohtaparien kautta; keveyden merkitystä suhteessa painoon ja niin edelleen. Mikä tärkeintä, hän pohtii, hän viipty pohdinnoissa, hän kuvaa kertomusta; sen avaruutta, runoutta ja aikaa.

Viisaan suorasukaisella tavallaan Calvino toisaalta laventaa, toisaalta täsmentää ajattelun, ilmaisun ja tietämisen merkityksiä. Vastakohtaparien jännitteisiin väleihin avautuu tilaa. Niissä voi syventyä, viiptyä ja liikkua. Myös Georges Perecin *Tiloja / Avaruuksia* (1992) on virittänyt tarinallista näkökulmaani.

Sekä Calvino että Perek hahmottelevat lukijalle ENSYKLOPEDISEN TEOKSEN, mallin joka edustaa tarinallista maailmasuhdetta ja antaa mahdollisuuden suhtautua teokseen prosessina. Ensyklopedinen teos on malli, joka avautuu yhä uusiin suuntiin täydentyen yhä uusilla tarinoilla. Calvino (1998, 119) nimeää tällaisen teoksen mahdollisuuksien verkon malliksi;

¹⁰¹ Sekä Sauer (2005) että Oddey (1994) toteavat teatteriryhmien muodostuvan samoin ajattelevista ihmisistä. Usein tämä koskee ainakin oletuksena myös projektikohtaisia ryhmiä. Käytännössä samanmielisyyks voi olla monella tavalla harha ja jopa este. Yhteiset työtavat olisi joka kerran sovittava avoimessa keskustelussa, ja neuvoteltava tarvittaessa uudestaan.

¹⁰² Olin alkanut opiskella dialogista filosofiaa ja taidefilosofiaa, ja ihmiskäsitykseni ja oppimiskäsitykseni elivät kiihkeää muutosvaihetta samaan aikaan kun pohjustin tätä taiteellista työtä.

esimerkkinä hän käyttää Jose Luis Borgesin¹⁰³ muutaman sivun pituisia kertomuksia. Ensyklopedinen teos voi näyttäytyä luettelona, palapelinä, kertomuskimppuna¹⁰⁴ tai päättymättömänä sinfoniana, kuten Paul Austerin (2005, 135–138) kertomuksessa säveltäjästä. Teoksen ensyklopedisyys voi olla myös ongelma tai puute; koskaan valmistumaton teos muuttuu labyrintiksi ja eksyttää sekä tekijän että vastaanottajan. Keskenpäiseen uppoutunut tekijä ehkä jatkaa labyrintissaan reiteistä huumaantuneena, mutta vastaanottaja saattaa kääntyä turhautuneena pois.

Sadetarinoiden taiteellinen prosessi vertautuu ensyklopediaan sekä monimutkaisuutensa että moninaisuutensa vuoksi. Teatterityö on tutkimukselleni ensyklopedisen kartan alusta: lähde joka ei tyhjene; sitä uusinnetaan loputtomasti keksimällä uusia reittejä. Ajatus teoksen ensyklopedisyydestä keskusteleo myös Bahtinin (1991, 20, 68) POLYFONIAN käsitteen kanssa.

Pelko, soluttautuja

Olen oppinut *Sadetarinoiden* prosessin avulla paljon pelokkuudesta ja pelon kätkeytyvästä, soluttautuvasta luonteesta. Olen saanut tilaisuuksia katsoa omaa monimutkaisuuttani ja maailman monimutkaisuutta ja kyseenalaistaa niitä. Näistä kysymyksistä aukeaa kokonainen aihepiiri siitä, miten eksyttävä monimutkaisuus kehkeytyy. Sama aihepiiri näyttää antavan ratkaisun avaimia, välineitä monimutkaisuuden kesyttämiseksi. Calvino kirjoittaa moninaisuudesta:

Moninaisessa tekstissä yhden ajattelevan minän ainutkertaisuuden korvaa lukuisa joukko subjekteja, ääniä, maailmankatsomuksia. Mihail Bahtin on kutsunut tätä mallia 'dialogiseksi' tai 'polyfoniseksi' (moniääniseksi) tai 'karnevaalinomaiseksi' ja nähnyt Platonin, Francois Rabelaisin ja Fjodor Dostojevskin sen edelläkävijöinä.

On teoksia, jotka kiihkeässä halussaan pitää sisällään kaikki mahdollinen eivät kykene omaksumaan mitään muotoa eivätkä asettumaan mihinkään ääriivoihin. Ne jäävät keskeneräisiksi oman sisäisen luonteensa vaatimuksesta, [...]

Sitten on vielä teoksia, jotka kirjallisuudessa vastaavat filosofian epäjärjestelmällistä ajattelua. Ne etenevät aforismeina, pisteenkaltaisina ja epäyhtenäisinä välähdyksinä.

(Calvino 1998, 117)

Kun katson Calvinon kuvausta hänen 'avoimeksi ensyklopediaksi' kutsumastaan moninaisesta teoksesta, olkoonkin että romaanista, rakenteet, laadut näyttäytyvät huimaavan toisenlaisina kuin perinteisessä, yhtenäisen rakenteen teoksessa. Samalla tavoin yhtenäinen ja moninainen

103 Jose Luis Borges (1899–1986), argentiinalainen kirjailija.

104 Yann Martelin (kanadalainen kirjailija, 1963–) romaani *Piin elämä* (2003) edustaa ensyklopedista teosta kertomusten kimppuna. Kun päähenkilö maagisen realismin perinteeseen liittyvän teoksen lopussa, kerrottuaan elämäntarinansa, kysyy, millaisen kertomuksen hänen kuulijansa haluavat uskoa – uskomattoman vai uskottavan – kertomusten todellisuus avautuu myös lukijalle ennenkokemattomana. Martelin romaani näyttää väläyksenomaisesti kertomisen ja vastaanottamisen mahdollisuudet ja voiman moninaisuutena, jolla on valta muuttaa todellisuutta ja jolla on perustava eettinen side maailmaan.

prosessi eroavat toisistaan, ne ovat äärettömän erilaiset. ”Yhtenäinen teksti etenee yhden yksittäisen äänen puheena, jota voi tulkita useilla eri tasoilla.” (Calvino 1998, 117) Ehkä halu uuden kokeilemiseen liittyy myös haluun kehittää prosessi(e)n tajua.

I was asked why it was important for me to engage in cross-disciplinary creative collaborative work with other people and not just do it myself. I think that a mixture of internal and external drivers motivate people to collaborate creatively [...] I wanted to continue to scare myself.

(Storey & Joubert 2004, 42)

Jokainen tunnistettu heikkous ja puute toimintatavoissa voi kääntyä voitoksi; on edistytty matkalla tavoitteen ja tavoite on jopa muuttunut; se vasta paljastuu koko mitassaan. Jokainen tunnistettu pelko on kerrottavissa tarinaksi ja suhteutettavissa prosessin haasteisiin. Niinpä myös se, mitä epäilin aktiivisuuden tai rohkeuden puutteeksi, voi olla myös huolettomuutta tuntemattoman edessä. Vasta jos toistan työtapoja tietien tahtoen, olen jättänyt pelon vuoksi toimimatta.

Kohti epävarmuutta

Entäpä lopputulos, millainen teos valmistui ensyklopedisen taiteellisen vaiheikon tuloksena? Yhtenäinen, yhden juonen vaiheikko olisi varmasti tuottanut toisenlaisen esityksen, mutta onneksi vertailu on mahdotonta. Esityksessä näkyi sen tekotapa, emme estäneet prosessia vuotamasta mukaan lopputulokseen. Calvinon ensyklopedisen teoksen luonnehdinta herättää ajatuksen, että prosessin alkuperäisiä tavoitteita olisi voitu noudattaa uskollisemmin, olisi voitu rohkeammin mennä kohti outoutta, muodottomuutta. Ryhmän pyrkimykseksi muotoutui kuitenkin harjoitusten edetessä tuottaa perinteistä juonellista kehittelyä, henkilöiden draamallisia kaaria, syy-yhteyksiä kohtausten välille ja sisälle.

Merkitseekö yhtenäisyys turvaamista konventioon mielikuvituksen puutteen vuoksi vai prosessin hajanaisuuden takia? Alun leikittelevä huolettomuus ja tuotteliaisuus vaihtui henkilöiden luonnehtimiseen, henkilöiden välisten suhteiden luonnehtimiseen, syy-seuraussuhteiden etsimiseen ja tapahtumien ketjuttamiseen. Leikki hiipui, läsnäolo harjoituksissa suuntautui lopputuloksen valmistamiseen; valmistaminen ja työ veivät tilaa yhteiseltä toiminnalta.

Lopulta käsikirjoitus ja esitys muistuttivat selvästi juonellista näytelmää. Kerronnassa säilyi joitain elementtejä selittämättömästä, abstraktista maailmasta, mutta näyttämö ja sen henkilöhahmot perustettiin realistiselle pohjalle. Emme ilmeisestikään olleet valmiita menemään kokeilussa loppuun asti, luopumaan opituista rakenteista; ne toimivat myös turvarakenteina. Ehkä kysymys oli myös opittujen toimintatapojen hallitsevasta vaikutuksesta: *Sadetarinoiden* vaiheikko vasta kyseenalaisti käytännössä omia vakiintuneita ammatillisia mallejamme ja odotuksiamme.

Kundera perustelee eurooppalaista romaania, eritoten Cervantesin *Don Quijotea* teoksessaan *Romaanin taide*. Seuraava luonnehdinta koskee myös moninaisuuden olemusta laajemmin:

Kun Jumala verkalleen väistyi paikaltaan, jolta oli ohjannut maailmankaikkeutta ja sen arvojärjestystä, erottanut hyvän pahasta ja antanut joka asialle merkityksen, Don Quijote lähti kotoaan eikä enää voinut tunnistaa näkemäänsä maailmaa. Korkeimman tuomarin puuttuessa maailma näyttäytyi äkkiä kauhistuttavan moniselitteisenä; yksi ainoa jumalallinen totuus hajosi sadoiksi suhteellisiksi totuuksiksi, jotka ihmiset keskenään jakoivat.

(Kundera 1987, 14)

Kuvatunkaltaisen näyn edessä ihmisen ainoaksi varmuudeksi jää Kunderan mukaan epävarmuuden viisaus. Työryhmämme oli samantapaisessa tilanteessa kuin Don Quijote. Auktoriteetin puuttuessa ymmärrys oli luotava itse.

Paulo Freire kuvaa muutoksen tielle lähtevien maatyöläisten tilannetta yhtä dramaattisesti. Hän toteaa, että halun muutokseen on oltava työläisellä itsellään. Hänen on pystyttävä näkemään maailma kokonaan toisin kuin ennen ja hänen on rohjettava irtautua vanhoista turvarakenteista voidakseen saada aikaan muutoksen elämässään. Hänen haastattelemansa maatyöläisen lausahdus ”Mitä minä voin tehdä? Minähän olen vain maatyöläinen” muistuttaa, miltä neuvottomasta teatterintekijästä saattaa epävarmimmillaan tuntua. Freire (2005, 64) kirjoittaa sorrettujen eksistentiaalisesta kaksijakoisuudesta: auktoriteetti jatkaa vallankäyttöään sisäistettynä, sortajasta on tullut sorretun sisäistetty varjo. ”Sen vuoksi he lähes aina ilmaisevat fatalistisia käsityksiä omasta asemastaan, ennen kuin konkreettisesti ’löytävät’ sortajansa ja sen myötä oman tietoisuutensa.”

Epävarmuuden viisaus, kyky sietää keskeneräisyyttä, halu astua tuntemattomaan ja viipyä siinä vaihteli ryhmässämme ja aikaansaamassamme prosessissa. Jonkinlainen halu muutokseen meillä alun perin oli, mutta oli idealistista kuvitella sen johtavan näin joutuisasti palkitseviin tuloksiin. Oli harkitsematonta kuvitella ryhmän halu yhdeksi ja yhteneväksi. Oli niinkin, että huolettomuus johti pelon kohtaamiseen ja prosessin toteutuminen sen tunnistamiseen. Eräs välttämätön tapahtui kun haastajan, pelokkuuden, oli paljastuttava, sen läsnäolo myönnettävä ja sen läsnäollen toimittava.

1.7. Rakastumisen akti

Arkisissa sosiaalisissa rakkauspuheissa suhteen ihanuus ja itsestäänselvyys usein korostuvat kääntöpuolen kustannuksella. Alepoiden kassoilla sokerinkiiltävät naistenlehtien kannet houkuttelevat nakkaamaan einessostosten sekaan päiväunia; tirkistämään kauniiden ja rohkeiden unelmalomiin, erojen jälkeisiin selviytymistäisteluihin ja päättymättömään onnen etsinnän seikkailuun.

Sitkeän, sitouttavan, riivaavan ja intohimoisien sijaan nykykatukuvan mainosjulisteet tarjoavat keveitä mielikuvia satunnaisesta rakkaus- ja elämysmaailmasta: paratiisinomaisesta pistäytymis- tai vetäytymispaikasta, keitaasta satumaisessa tarinassa, huumasta juuri niin kauan kuin sitä kestää, huolella järjestetystä seikkailusta salarakkaan kanssa tai vähemmän huolella pelatusta, mutta ilmeisen addiktoivasta suhdepelistä. Nämä eivät täytä niitä merkityksiä, joita rakkaussuhde ja rakastuneisuus metaforina kantavat (eikä niitä tietysti ole sellaisiksi

tarkoitettukaan), sen sijaan ne voivat kyllä virittää kateuden tunnetta ja ulkopuolisuuden kokemusta muiden onnesta. (Vrt. Barthes 2000, 35)

Rakkaussuhde työhön?

KNIPPER: Toisinaan vihaan teatteria hirveästi, toisinaan rakastan sitä mielettömästi. Loppujen lopuksi se on antanut minulle elämän, aiheuttanut minulle paljon kärsimyksiä ja paljon iloa, lahjoittanut minulle sinut ja tehnyt minusta ihmisen.

(Tsehov Jaltalla 2008)

Taiteilijuus näyttäytyy mediassa monin tavoin korostuneen hurmoksellisena tilana. Ainakin siitä päätellen, miten paljon taiteilijaelämälle uhrataan ohjelma-aikaa ja palstatilaa, siinä on jotain erityistä, lumoavaa, sankarillistakin. Mitä ja kenelle halutaan kertoa; korostaako taiteilijuuden kokemuksellisuutta, sen kokonaisvaltaisuutta? Vai muistuttaa että taiteellinen työ on taiteilijalle perustarve niin kuin rakkauden läsnäolo on inhimillisen elämän perustarve? Mitä taiteilijat haluavat sanoa, kun he toistavat television keskusteluohjelmissä näyttelijä Olga Knipperin yli sata vuotta sitten Tsehoville kirjoittamaa: ”Rakastan tätä työtä, vihaan tätä työtä.” (Vrt. ed. s. sitaatti)¹⁰⁵ Mitä yleisö etsii, kun se hakeutuu taiteilijoiden tunne-elämän todistusten¹⁰⁶ ääreen? Onko kyse kiinnostuksesta johonkin oletetun alkuvoimaiseen, luonnonvoiman kaltaiseen?

Joissakin yhteyksissä tulee mieleen, että taiteilijamyyttiä vahvistetaan harkitsematta; yhteiskuntamme läpäisevä individualisoitumisen kertomus toistuu taiteilijapuheissa joskus naivina ja itsekeskeisenä. Toisissa yhteyksissä, kuten näyttelijöiden kirjallisissa oppinnäytöissä, toistuu hämmennys unelman ja arjen rajusta kohtaamisesta.¹⁰⁷ Metafora on joka tapauksessa vahva ja myytti elää; se kertonee jotakin merkityksellistä.

Sadetarinoiden tarkastelussa rakkaus-metaforan käyttäminen houkuttaa. Metafora on syvälinen; rakkaus taiteeseen merkitsee elävää ja moninaista suhdetta työhön ja sitä ympäröivään taidemaailmaan jotenkin siihen tapaan kuin monet taiteilijat kautta aikojen ovat kuvanneet. Taiteilijan suhde työhönsä, rakkaussuhteenakin, on todellinen, ei kuviteltu suhde. Se on toi-

¹⁰⁵ Olga Knipperin ja Anton Tsehovin kirjeenvaihtoon perustuvia näyttämöteoksia esitetään silloin tällöin meillä ja muualla, esim. *Ta main dans la mienne* (2003), Peter Brook (ohj.), Natasha Parry ja Michel Piccoli (es), Théâtre des Bouffes du Nord; *Tsehov Jaltalla* (2008), M. Kuuranne (ohj.), Iiro Kajas ja Inkeri Kivimäki (es.) Teatterimuseossa. Tv-ohjelmistossa on ollut vuosina 2007–2008 esim. Mansikkapaikka (YLE, TV 2) ja Taiteilijaelämää (YLE, TV 1), joissa taiteilijat ovat viikottain avanneet suhdettaan työhönsä.

¹⁰⁶ Kevyessä mielessä näitä todistuksia ovat esimerkiksi viikko- ja aikakauslehtien seurapiiripalstat pullollaan. Käsitän myös lukuisat Edith Piaf-, Sarah Bernhardt- ynnä muut taiteilijaelämäkerta-aiheiset näytelmät ja elokuvat teoksiksi, joiden tekijät useimmiten kertovat omasta suhteestaan taiteenalaansa toisen taiteilijan elämän esittämisen kautta. Ks. myös Tanskanen 2005, 141: Katri Tanskanen on koonnut Q-teatterin Aila Meriluoto - Lauri Viita -aiheisesta *Putoavia enkeleitä* -esityksestä kertovan kirjoituksensa loppuun vaikuttavan luettelon näytöntökauden 2004–2005 taiteilijaelämään perustuvista näytelmistä suomalaisessa teatteriohjelmistossa.

¹⁰⁷ Ks. esim. Vihanto 2008. Tätä kirjoittaessani ohjattavanani oli useita jo ammatissa toimivien näyttelijöiden kirjallisissa maisterinopinäytetöitä. Niiden yhteydessä käydyissä keskusteluissa teatterin arjen ja näyttelijän taiteellisen intention yhteensovittamisen haasteellisuus nousi toistuvasti esiin esimerkiksi kysymyksenä, miten unelma-ammatti voisi toteutua käytännössä? Ks. myös Koponen 2007.

sinaan raadollinen ja alituksessa muutoksessa. Ennen muuta se sitouttaa ja haastaa. Taiteilija ei ehkä alunperinkään valitse tällaista suhdetta vaan hänet valitaan; häntä kutsuu tämänkaltainen, usein elämänmittainen matka, dialogi tekijän ja teoksen, taiteilijan ja maailman välillä.

Taiteilijan on varottava koskaan saapumasta paikkaan, jossa ajattelee olevansa ”jossakin”. On aina tiedostettava olevansa alituksessa joksikin tulemisen tilassa. Niin kauan kuin voit jäädä tuohon tilaan, olet jotakuinkin o.k.

(Bob Dylan elokuvassa *No direction home* 2005)

Rakastuneisuuden tila

Ketä taide kutsuu? Kenet teatterin mahdollisuus haastaa tekijäksi tai kokijaksi? Sen joka on altis, sen joka näkee näyttämön toiminnan paikkana. Kuka tarvitsee teatteria? Miten joku altistuu? Taide voi tulla välttämätömäksi elämänosaksi sille, jolle se on todellista, samoin kuin rakastuminen tai sen toive on todellista sille, joka on altis.

NIIN ON KUIN PELATAAN
sano sitä rakkaudeksi
nosta se hiipuvaan
valoon
pue sille vaatteet
rukoile laula kerjää itke naura
sammuta valot
avaa radio
pane mukaan lisukkeet:
voi, raa'at kananmunat, eilisen
sanomalehti
yksi uusi kengännauha, lisää vielä
paprika, sokeri, suola, pippuri
soita juopuneelle tädillesi
Calexicon;
sano sitä rakkaudeksi ja
pistä se huolella vartaaseen, lisää
kaali ja omenasose,
kuumenna sitten
vasemmalta
kuumenna sitten
oikealta
laita rasiaan
anna pois
jätä rappusille
mennessäsi
hortensioiden sekaan
oksentamaan.

(Bukowski 1998)

Rakastumisen ja taiteen akteja yhdistää muun muassa se, että kaikki selittävät tekijät ovat vaillinaisia. Molemmissa, teatterissa ja rakkaudessa, on keskeistä innoittuminen, intohimo, uhraukset ja uhrautuminen, tunteiden ja aistien valpastuminen, uteliaisuus, kokonaisvaltainen tapahtumisen tunne ja rutiineja rikkova toiminnallisuus. Rinnastan nämä kaksi aktia kuvatakseni rakastumisen tapahtuman avulla taiteen aktia, mutta en toisinpäin. En väitä niitä samaksi. Väitän että taiteen prosessit avautuvat kiinnostavalla tavalla rakkaustarinavertauksen kautta.

Rakkaus, rakastuminen, rakastuneisuus; rakkauden metafora läpäisee kulttuurimme monin verroin kattavammin kuin taide. Kulttuurisissa kertomuksissa se liittyy elämän voimaan, hengellisyteen, huolenpitoon, se kuvataan osana ihmisyyttä ja siihen liitetään ihanteita niin kuin ei mihinkään muuhun inhimilliseen. Sitä ei sovi alistaa taiteen metaforille, se on luonteeltaan jotain alkuperäisempää.

Barthesia lukiessa

Teoksessa *Rakastuneen kielellä* Barthes (2000) kirjoittaa rakastumisen aktista, niistä moninaisista tiloista ja kokemuksista joita se tuottaa, kuin myös rakastumisen pakkomielleisyydestä, hallitsemattomasta voimasta, joka kääntyy pyörteeksi tai kurimuksiksi, ja jota vastaan siis myös täytyy kamppailla. *Rakastuneen kielellä* -teoksen verraton kerronta virittää rakastumisen inhimilliset ulottuvuudet äärimmilleen. Se hahmottelee lukijalle seitin, jonka vankina rakastunut pyristelee tunteiden ristiaallokossa. Rinnalle Barthes kutoo toisen verkon, jonka avulla hän tarttuu rakastumisen kokemuksen kuvaamisen haasteeseen. Hänen välineitään ovat kirjallisuus, psykoanalyttinen teoria, kirjallisuudentutkimus. Kun hän porautuu rakastuneen harhaisiin, huumaantuneisiin tai pakoopyristeleiviin tiloihin, hän samalla kuvaa toimintaa, jonka kaltaista on inhimillisenä ja tunnistettavana myös toisaalla. Hänen kertomuksensa vilisevät viittauksia äärimmäiseen epämukavuuteen, epäromanttisuuteen, epämiellyttävyyteen jota rakastuneisuus aiheuttaa: kuvaus laajenee intohimoisen inhimillisen toiminnan ja sen seuraamusten kuvaukseksi.

Barthes tunnistaa paratiisinomaisen huumen suhteen ensihetkistä valloituksen jälkimaininkeihin. Hän vain ei unohda, mitä sitten tapahtuu. Hän jopa ilmaisee miten rakastunut myöhemmin, rimpuillessaan hurmion jälkeisissä tiloissa, toivoo että pääsisi enää lankeamasta samaan ansaan, lakkaisi kaipaamasta rakastumista. Yksinkertaistaen voi sanoa, ettei Barthes tydy siihen rakkaudenkuvaukseen, joka toteutuu nuorten sankareiden toiminnassa. Vasta kokemusten karttuminen paljastaa rakastumisen aktin luonteen; vasta kypsä rakastaja suostuu tunnustamaan rakastuneisuuden moninaiset merkitykset ja seuraamukset.

Barthesia lukiessa minulle tapahtui sama kuin nuorena Simone de Beauvoiria (1978) lukiessa: riemastuin siitä että joku on kirjoittanut tämän; näin voi ja täytyy ajatella! Tämä kaikki voi kuulua ilmiöön Rakastuneisuus! Suhteen kivuliaisuudelle, epäuskolle, hillittömälle toiveikkaudelle löytyi tämän suurenmoisen teoksen avulla tila, jossa suhde sai olla itsenään, selittelemättä ja anteeksipyytelemättä, samalla kun saatoin tarkastella ja ihmetellä sitä. Hitaasti prosessi *Sadetarinoita* ja yksi sen tekijöistä alkoivat löytää toisistaan uusia puolia ja emotionaalisen ahdistuksen korvasi hyväksyntä ja ymmärrys: rakkaus.

Rakastumisen valaiseva tarina

Ensimmäinen selvä siirtymäni reflektion silmukassa oli työhön kohdistuneen suhteen luonnehtiminen. Rakastumisen prosessin kuvauksessa paljastuu samankaltaisuuksia ja ongelmia, joista tunnistan taiteilijoiden alituisesti kertautuvan problematiikan: halun tulla rakastetuksi. Taiteilijat puhuvat siitä, pyrkivät siihen, ongelmoivat sitä. Toiminnan tavoitekin on samankaltainen: altistua toista kohti, kutsua imaginaarista, mahdollista jaettava maailmaa esiin, luottamuksen ja epäilyn välillä kamppailen.

Barthesin innoittamana kirjoitin hämärän, sittemmin keskeneräiseksi jääneen kuvauksen. Loppuvuodesta 2003, yli vuosi prosessin päättymisen jälkeen, kirjoitin ensimmäistä reflektiivistä tutkimustekstiä, jonka otsikoin *On aika alkaa kirjoittaa Sadetarinoista*. Otsikoimalla komensin itseni työhön. Kirjoitin muun muassa näin:

Vuoden kestänyt kypsyttely on aiheuttanut sen, että voimakkaimmin mielikuvistani esiin ponnahtavat tarinat ovat sellaisia, joita kukaan meistä tekijöistä, en minä ainakaan, ei kyennyt hahmottamaan tai edes aavistamaan niiden olemassaoloa työn ollessa kesken. Ne kun ovat jotain ihan muuta. Ne ovat muuta kuin kuvitelmani, valmistautumiseni, odotukseni siitä, miten teos tehtäisiin ja millainen teoksesta tulisi, miten sen valmistaminen etenisi, mikä vaikuttaisi sen kehkeytymiseen.

(H-MK/päiväkirja 2003)

Tunnistan noista lauseistani piinaavan jännitteen tarkasteltavana olevan teoksen ja itseni välillä. Suhde on vielä ollut kipeä, sen ääressä on vain voinut hämmästellä miten 'mielikuvista ponnahtavat' arvaamattomat tarinat esiin, tarinat jotka ovat 'jotain ihan muuta'. Katkelma paljastaa, että dialogi prosessiin kohdistettujen odotusten ja todella toteutuneen välillä on käynnissä. Ymmärrystä ei ole vielä syntynyt; se vasta muotoutuu tässä neuvottelussa. Vähän edempänä olen kirjoittanut:

Paljon jäi tekemättä, löytämättä ja kesken. Niin monta aiheen poikasta jäi työstämättä. Halusin alkaa suunnitella heti uutta ryhmätyötä ja esitystä edellisen, juuri valmistuneen pohjalta. Halusin perustella paremmin tekemiseni ja valintani, halusin valita uudelleen, halusin saattaa loppuun – minkä? Teoksen. Olo oli kärsimätön. Mitä teen seuraavaksi? -kysymys valtasi minut kokonaan usuttaen käynnistämään seuraavaa tuotantoa. Esityksen lopputulos, tutkimusaineisto, oma tilanteeni tekijänä ja tutkijana tuntuivat mitättömältä, keskeneräiseltä. Tunnistin usein aiemmin kohtaamani teatterintekijän suuntautumisen eteenpäin, seuraavaan prosessiin, nyt itsessäni, vaativampana kuin koskaan. Se oli ristiriidassa valitsemani tien kanssa – minun tehtäväni oli orientoitua tutkimaan tehtyä työtä, viipyä prosessin vaiheissa ja unohtaa teatterin toiminnallinen ote. Olotilasta nousi riivaava kysymys: Miksi olen levoton, häpeissäni ja tuskastunut? Miten työ tuli tehdyksi – miten työ ei tullut tehdyksi?

(H-MK/päiväkirja 2003)

Tuskastuminen omasta kyvyttömyydestä täyttää työhön kohdistetut odotukset elää kirjoituksessa. Tunnistettuani kärsimättömyyden huomaan tutun ilmiön: teatterintekijän halun suuntautua eteenpäin, seuraavaan prosessiin. Tästä tunnistuksesta aukeaa kaksi tarinaa: toisaalta 'teatterintekijän orientaatio'; hänen tapansa ratkaista riittämättömyyden kokemukset ja prosessista luopumisen tuska, ja toisaalta tutkija-taiteilijan position merkitys reflektion edistäjänä: ”.. minun tehtäväni oli orientoitua tutkimaan tehtyä työtä, viipyä prosessin vaiheissa ja unohtaa toiminnallinen ote”. Ollaan tunnistusten tiellä; kysymykset ja pohdinnat jatkuvat:

Prosessin vaiheissa koetut ristiriitaiset tunteet heräsivät tuon tuostakin eloon, kun yritin paneutua muistelemaan tapahtumia – toiveet, odotukset, ilonaiheet, pettymykset, usko, epäusko ja esitystä katsoessa usko ja epäusko omiin kykyihin ja suhteellisuudentajuun, viime kädessä vaikeus käsittää, mikä teoksesta aukeaa ja mikä ei katsojien vastaanotettavaksi. Kiitollisuus ryhmän jäsenten lojaaliudesta ja sitoutumisesta, syällisyys heidän uhrautumisestaan, epäilyt omasta ja toisten taidosta. Raivo olosuhteista, rahoituksesta.

Tunteiden kurimuksen jälkeen halu perustella omaa tekemistä ja halu perustella ymmärryksen rakentamisen välttämättömyyttä veivät voiton tunnemyrskystä ja alkoivat rakentaa uudenlaista suhdetta tutkimusaineiston ja minun, tekijän ja tutkijan välille.

(H-MK/päiväkirja 2003)

Tätä vuosi prosessin päättymisen jälkeen kirjoitettua pohdintaa leimaa kiinteä suhde pohditavaan, jopa niin kiinteä että omakohtaisen kokemuksen muistikuvat nousevat hallitseviksi ja niitä vastaan on kamppailtava, että näkökulma avartuisi ja olisi mahdollista käsittää paremmin tutkittavan prosessin kulkua. Tässä Barthesin teos on tullut merkittäväksi avuksi:

Uuden tietoisuuden herääminen näyttää olevan välttämätön edellytys dialogille aineiston kanssa ja työtä edeltäneiden ennako-oletusteni paljastumiselle. Suurena apuna näihin tunnistuksiin on ollut Roland Barthesin teos Rakastuneen kielellä. Apuna siksi, että Barthes kuvailee rakastumisen aktia ja sen seurauksia rakastuneelle tavoilla, jotka palauttavat voimakkaasti mieleeni lentävän lauseen ”Ei taiteilija halua tulla ymmärrettyksi, hän haluaa tulla rakastetuksi.” Lauseesta tuli johtolankani, etenkin kun se toistui viime keväänä suullisessa keskustelussa taiteellisten jatko-opiskelijoiden pienryhmässä. Ymmärrän lauseen vakavuuden nyt, kun olen joutunut kipuilemaan taiteilija-tutkija-identiteettini kanssa. Rakastumisen akti käsitteenä antaa oivallisen mahdollisuuden puhua myös teatterityössä suhteessa olemisesta, dialogisesta tapahtumasta, jota ei voi suoraan kuvata. Sen avulla voin metaforisesti avata dialogista näkökulmaa inhimilliseen toimimiseen, jota tässä edustaa taiteellinen toiminta. Kaikki tunnistavat, kukin tavallaan, rakastumisen aktin. Se on kaikille moninainen, kokonaisvaltainen ja muuttuva suhteessa toiseen tapahtuva sarja oman tilan tunnistuksia. Teatterintekijät luonnehtivat yleisesti suhdettaan työhönsä monin tavoin, sen muuntuvaisuutta ja elävyyttä, usein viha-rakkaus -suhteena. Luonnehdin tällä perusteella jatkossa suhdettani taiteenalaani 'rakkaudeksi teatteriin': Rakastan teatteria, siksi teen teatteria ja samasta syystä tutkin taiteellisen vaiheikon tapahtumia.

(H-MK/päiväkirja 2003)

Barthes sanallistaa juuri senkaltaisia riivaavia ja piinaavia tuntemuksia kuin olin kokenut suhteessa tutkittavaani. Oli helpottavaa tunnistaa ne toisessa yhteydessä ja tuntui kuin reflektioprosessiin olisi avautunut uusi ovi, josta saatoinkin kulkea vapaammin sisään ja ulos. Niinpä Barthesin teoksesta tuli matkaoppaani, kumppanini hapuilussa syvemmälle *Sadetarinoiden* prosessiin. Asiat alkoivat loksahdella paikoilleen; kirjoitin ensimmäisen kerran ”ymmärryksestä”. Jotain uutta avautui, jotain tuttua tuli esiin: ”Kaikki tunnistavat, kukin tavallaan, rakastumisen aktin.”

Sitaatin ”rakkaussuhde teatteriin” kuulostaa liian epämääräiseltä, yleiseltä. Nyt haluan tarkentaa takaisin Barthesin rakastumisen aktiin; Barthes kuvaa tietynkaltaista prosessia ja sen kertautumista ja uusiutumista. Rakkaussuhde teatteriin voi tarkoittaa melkein mitä vain, mutta vertautuessaan rakastumisen aina uusiutuvaan tapahtumiseen taiteilijan työn laatu voi tulla nähdäksi erityislaatuisena suhteena, joka on henkilökohtainen ja ennakoimaton. Tajusinko jo tuolloin, että itämässä oli myös oman tekijänlaatuni uudenlainen tunnistus? Ehkä tunsin oloni vain kiusaantuneeksi, kun aiheeni pyrki laajenemaan koko elämää syleilemään... Barthesin innoittama kirjoitus syntyi ryöppyämällä, voimattomuuden ja kiihkon vaihtelevissa tuntemuksissa, ja se nolostutti ja arvelutti minua jälkeensä. Kyselin itseltäni, oliko tässä jotain halpamaista, tartuinko ensimmäiseen ilmaantuneeseen oljenkorteen.

Paljon myöhemmin tulin tietoiseksi, kuinka keskeisesti valintojani estävä ja ohjaava tarina tämän kyselemisen taustalla vaikutti. Olin ammattivuosiinani totutellut turvaamaan omien valintojeni ankaraan kyseenalaistamiseen. Uskoin sen pitävän minua liikkeessä, ja parhaimmillaan olen varmaankin onnistunut kehittämään sisäistä dialogia työtapanani. Todennäköisesti olen myös totutellut tähän tapaan ’ehdiäkseni ensin’ kritisoimaan työtäni ja suojautukseni näin ulkopuoliselta, yllättävältä ja armottomalta kriitikiltä. Jossain vaiheessa menetelmäni on alkanut enemmän jarruttaa kuin edistää toimintaani, niin kuin negatiivit tупpaavat tekemään; kriitikko olkapäällä pääsi hallitsemaan mielin määrin. Tutkimustyön edetessä kriitikko on joutunut astumaan esiin, nyt voin tarkastella sitä.¹⁰⁸

1.8. Moninaisia tarinallisia kulmia oman työn reflektiossa

Tässä luvussa kerron tutkimustarinoita, joista kehkeytyi johdattajiani *Sadetarinoiden* reflektioon. Etenen niiden avulla kriittisesti refleктоimaan toteutunutta prosessia.

Kyseenalaistaen

Rakastuneisuuden avaaman reflektion väylän jälkeen seuraava askel *Sadetarinoiden* silmu-koinnissani oli ankara. Lähestyin ohjaajan roolia konkarin ja etsijän kuvitteellisia toimin-

108 Toisaalla tässä tutkimuksessa pohdin luottamuksen ja yhteisyyden merkityksiä taiteellisessa prosessissa. Myös kyseenalaistus- ja kriittisyyteen taustalla voi aavistaa teatterimaailman ja laajemmin ajatellen yhteiskunnan yksilöön kohdistaman paineen, jolta suojautumiseksi syntyy strategioita ja jonka kanssa eläminen on länsimaisen yhteiskuntajärjestelmän synnyttämä eräs tarinakimppu. Toisaalta molemminpuolinen luottamus on luovan yhteistyön avain, ks. esim. Storey & Joubert 2004, 46; Korhonen 2004.

toja mallintamalla. Toukokuussa 2004 kirjoitetun tarinan (H-MK/ päiväkirja 2004) olen otsikoinut:

Johtajuus ohjaajan tehtävänä. Tarina eräästä prosessista.

Alaotsikot ovat

Etsijä lähti etsimään ja Konkari tekee työn

Tulin tunnistaneeksi itsessäni KONKARIN ja ETSIJÄN fiktiivisten identiteettitarinoiden läpi auktoriteettiotteen kaipuun tekijyydessäni, jollaisen kai jokainen itsensä kisälliksi mieltävä voi tuntea mestareiksi edenneiden rinnalla. Olin halunnut todeta olleeni varma. Silloin tuntui etten viisastunut tästä kriittiseksi, kirurgiseksi kääntyneestä otteesta yhtään, vaikka sainkin kuvatuksi tunnistettavia hahmoja. Vastakkainasettelu Etsijä-Konkari tuotti kuolleen kulman tutkittavaan, kisällinnäytteeseen; siltä *Sadetarinoita* yhä enemmän alkoi minulle näyttää.

En tiennyt mitä tekisin ohjaajan omakuvalla joka näytti lähinnä idiootilta enkä liioin mitä tehdä hänen rinnalleen piirryneellä mestarihahmolla. En tiennyt mitä tehdä kunnioituksella konkaria kohtaan enkä tohtinut katsella aloittelijan avuttomuutta kirurgin veitsi kädessä. En vielä ollut valmis käsittämään, että olin juuri nimennyt keskeiset ongelmat: johtajuus versus aloittelijuus, konkarius versus etsijyys. Tästä nimeämisestä, ei niinkään nimetyistä hahmoista vaan niiden luomista tarinallisista suhteista, avautui aikanaan uusi reitti reflektion rihmastoille, toisin kuin tutkijana osasin etsiä.

Marja Saarenheimon (2001, 38) mukaan reflektiossa ”toimitaan aina dialogissa sekä konkreettisesti muiden ihmisten että abstraktimmin oman käytännön toiminnan ja sekä kollektiivisten että henkilökohtaisten arvostusten ja käsitysten kanssa.” Hän toteaa monisuuntaisen dialogin olevan reflektion edellytys. Jätin ohjaaja-aiheen lepäämään. Kun palasin tuohon kirjoitukseen, huomasin tuottaneeni vaihtoehtoisia tarinoita katsoakseni ongelmaa uudesta kulmasta. Olin ehkä kuvannut vain luurangon, mutta vähitellen aloin nähdä myös lihan sen ympärillä.

Tarinoiden näkyväksi tekeminen mahdollistaa yhä uusien tarinoiden ilmenemisen. Tarina kutsuu seuraavaa tarinaa (niin kuin ikiaikaisessa suullisessa perinteessä kaikissa kulttuureissa). Tarina tarinalta aihe purkautuu näkyviin ja tulee kuvatuksi eri puolilta. Jos jokin kertomus vääristää kuvaa, on kerrottava toisin, on kerrottava lisää; täsmällisyyden haaste velvoittaa. Näin myös tutkijan matka silmukassa jatkuu.

Seuraava katkelma paljastaa, millaisten vastusten kanssa etsijä kamppaili:

Etsijä puursi tuotannon kimpussa hammasta purren. Yhä useammin hänestä tuntui, että hän askarteli jonkin toisarvoisen seikan parissa eikä kokonaisuus ottanut hahmottuakseen. Häntä vaivasi huono omatunto. Se, mihin hän osasi ryhtyä, oli huolto- ja hoivatyö. Hän hoiti kohtauksia kuntoon samoin kuin hän hoiti tiedotusasioita tai puvustusta. Hän pyrki olemaan vaativa, mutta samalla hän muisti uskonsa tilanantamiseen toisille.

(H-MK/päiväkirja 2004)

Luen tuon kuvauksen itsekritiikin kourissa kamppailevan perfektionistin tuskana. Hän soimaa itseään, kun hänestä tuntuu että hän keskittyy väärin asioihin. Hän siis vertaa toimintaansa johonkin sellaiseen jossa keskittyminen fokusoituu oikein. Konkarin otteet näyttävät kuvauksen perusteella juuri siltä, mihin etsijä haluaisi päästä:

Konkari näyttää työskentelevän koko ajan. Hän palaveroi tuotantoryhmän kanssa ja ohjatesaan näyttelijöitä hän on hyvin tietoinen siitä, miten toimii. Tauoilla hän pohtii aihetta ja sen ilmentämistä ja mitä milloinkin kannattaa näyttelijöille sanoa. Paineet kasautuvat, mutta suunnitelma ja työote eivät petä. Tätä työtä on valmisteltu vuosia, konkari on selvä visio, mitä hän haluaa näyttämölle näkyväksi.

(H-MK/päiväkirja 2004)

Tämän kuvauksen avain on sanassa ”näyttää (työskentelevän)”. Vierestä katsoen tavoitteen selkeys, itseluottamus ja osaaminen näkyy, mutta konkari on itselleen kysymys on ehkä tutun työtavan eduista. Näiden kahden työtavan perustavin ero onkin siinä, että konkari ei vertaa eikä kyseenalaista. Siinä missä etsijä tuskailee ja epäilee, hän toimii.

Konkari ja etsijän fiktiiviset tarinat liittyvät taiteellisen työn ohjaamisen kysymyksiin ja luovat väylää aiheeseen, aineistooni. Ne kuvaavat kahta erilaista lähestymistapaa ja kahta erilaista työtappaa. Ne voivat ilmetä puhtaina, äärimmilleen jalostetussa muodossa, mutta useammin niiden näkee sekoittuvan yhden ja saman henkilön toiminnassa. Molemmat myös pyrkivät kohti toisiaan, kun työtettä halutaan muuttaa; konkari etsii viattomuuttaan ja uteliaisuuttaan, etsijä soisi asioiden näyttävän selkeämmiltä ja sujuvan helpommin.

Ohjaajan ja työnjohtajan itseluottamus rakentuu hänen kokemuksestaan. Kokenut ohjaaja on välttämättä jonkinlainen konkari, hän ei ratkaise kaikkia kysymyksiä kuin ensimmäistä kertaa. Hän ehkä peittää pelkonsa rutiiniin, hänellä on strategia, ehkä useitakin. Hän ehkä osaa antautua etsimään ja eksymään silloin kun se on hedelmällistä ja pitää langat tiukasti käsissään silloin kun tietää sen tehokkaaksi toimintatavaksi. Kokematon toimija tekee vastaavassa tilanteessa monia asioita toisin, ehkä pienempiä mutta yhtäkaikki vaikuttavia, ehkä onnekaasti tai sitten katastrofeja kylvään tai niitä peläten ja pelosta lamaantuen.

Ehkä vielä tärkeämpänä tarinana oman ohjaustyöni reflektion kannalta pidän samoihin aikoihin syntyneitä IDEALISTIN tarinaa, joka eli pitkään elämänsä muistinvaraisena, kirjaamattomana. Idealismiksi kutsun yltiöpäistä ryhtymistä prosessiin, huolettomuutta ja vapaudennälkää, jonka voimin *Sadetarinoita* synnyttiin. Idealistin tarina on yksi niistä tunnistuksista, joita Barthesin kohtaamisesta seurasi. Se oli ehkä ensimmäinen armollinen, rakastava nimitys sille tuskalliselle ja häpeälliselle¹⁰⁹, joka ohjaajakuvaani leimasi *Sadetari-*

109 Häpeästä puhutaan teatterityössä jonkin verran, ja vielä enemmän sitä koetaan ja siihen luodaan suhdetta. Käytännöllisimmillään puhe liittyy subjektiiviseen paljastumisen tunteeseen ja paljastumisen vaatimukseen (vrt. Grotowski 2006, 78–80). Ilona Reiners (2005) käsittelee *Häpeä*-esseessään häpeään joutuneiden rakastajien (Oscar Wilde, Jouko Turkk) kertomuksia ja toteaa (105): ”Vasta häpeän täydellistäminen vapauttaa siitä.” *Sadetarinoiden* reflektion vaiheessani työtä tehdessä syntynyt häpeä kasvoi oman työni paljastumisesta ja näyttäytymisestä itselleni tietystä kulmasta. Häpeällisyys viittaa näin myös autoetnografisen kirjoituksen laatuun: paljastumiseen, tunnus-

noiden reflektion kääntyessä kohti kriittistä vaihettaan.

Yhdistikö kaikkia ryhmän jäseniä idealismin kaipuu ja kutsu? Olimmeko kukin jossain konkareita, entä etsijöitä, vasta-alkajia? Kutsuinko ryhmään toimijoita, joille ei tarvinnut paljon perustella tämäntapaisten prosessin käynnistämistä? Kyllä vain. Tarkoitukseni ei varmaankaan ollut päästä perustelemasta, mutta niin siinä kuitenkin kävi, että tulin koonneeksi ryhmän joka ei pakottanut minua tarkentamaan ajatuksiani ja suunnitelmiani.

Ohjaaja Juha Malmivaara¹¹⁰ sanoi kerran pitävänsä siitä että työryhmässä on ristiriitaa, erilaisia tyyppjejä. Silloin syntyy dynamiikkaa, kun taas kitkaton yhteisö on kuin lammaslauma. Mahtoiko Malmivaara tarkoittaa myös sitä, että erilaiset tyypit ryhmässä testaavat ja pakottavat ohjaajan perustelemaan ja punnitsemaan eri asioita. Ainakin *Sadetarinoiden* ryhmätyötä jälkepäin hahmottaessani voin yrittää kuvitella, millaista työskentelymme olisi ollut, jos ryhmä olisi koostunut jotenkin toisin. Esimerkiksi voin uskoa, että jo suurempi kommunikointi olisi nostanut piilevät ristiriidat pintaan ja muuttanut prosessia; mihin suuntaan, se jää arvailujen varaan. (Vrt. Henry 2004, 160–161)

Idealismi synnyttää unelmointia; jonkinlainen onnenkaipuu, niin kuin rakastumisen huumassa, valtaa mielen ja saa ryhtymään epärealistisiin, onnellisiksi kuviteltuihin pyrki- myksiin. Vasta huumen haihduttua todellisuuden moninaisuus tulee näkyviin.

Tarinat liimana

Sadetarinoiden prosessi on opettanut minua luottamaan asioiden tapahtumiseen. Huolimatta esteistä ja vaikeuksista suunnitelma toteutettiin. Ryhmä valmisti yhdessä toimien teoksen, jonka prosessia moni tekijöistä luonnehti itselleen merkittäväksi puoli vuotta esitysten jälkeen käydyssä yhteisessä keskustelussa. Seuratessani prosessin jälkiä tunnistan tilaa, jossa tekijät saivat mahdollisuuden tuon merkittävyyden kehkeytymiseen. Oletan kertovani sellaista, mikä ei ole mitenkään vain tämän prosessin ainesta vaan monista taiteellisista vaiheikoista tunnistettavissa. Tällaiset toiminnan tilat koostuvat yllättävin tavoin ja niitä on siksi merkityksellistä artikuloida.¹¹¹

SITOUTTAVAT TARINAT: Sopimukset; ryhmän jäsenet työskentelevät yhdessä kohti yhteistä päämäärää. Tutustuminen; kerrottiin ammatillisista ja muista omista taustoista ja odotuksista ja toiveista. Osallistuminen; kyseltiin, eläydyttiin ja tunnistettiin toisten kertomaa, koeteltiin luottamuksen rajoja.

VELVOITTAVAT TARINAT: Kerrottiin intiimejä tapahtumia ja kiinnostuttiin toisten koke- muksista, alettiin uskoutua ja pyrkiä keskinäiseen ymmärrykseen. Kerrottiin tarinoita, jotka

tuksellisuuteen ja haavoittuvuuteen, ks. myös s. 57–59.

110 Seurasin Juha Malmivaaran työtä Lahden kaupunginteatterin produktiossa *Suvi Kinon ja seitsemän enoa*.

111 Wirtanen ja Littleton (2004, 38) päättelevät klassisen musiikin opiskelijoita koskevassa tutkimuksessaan, että taiteellisen toiminnan (ja teosten ja niiden tulkintojen) uusintamisessa on aina kyse moninaisista sosio- kulttuurisista prosesseista, suhteista ja identiteettiprojekteista, ja että näiden kohtaamiseen ja yhteensovittamiseen liittyy usein ongelmia ja ristiriitoja. Niihin liittyvien ilmiöiden artikulointi on uusintamisprosessien merkittävä osa.

rakensivat ryhmälle yhteistä maailmaa. Tarinat koskettelivat toisiaan ja liittoutuivat. Valikoitumista tapahtui; syntyivät hiljaiset pelisäännöt siitä, millaisia tarinoita ei vahvisteta, kerrota tai kuulla ja millaisia vastaavasti tuetaan ja nostetaan esiin. (Vrt. Deleuze 1992, 30–31)

Luottamukselliset tunnustukset ja eksymiset yksityiselämän aiheisiin olivat odotettavissa. Niistä levisi väliimme jonkinlainen tahmeus, liima. Sen tarkoituksena tuntui olevan turvaaminen, suojautuminen. Sen tarkoituksena tuntui olevan luottavan väylän avautuminen. Se alkoi ohjata ja rajoittaa toimintaa. Se ilmeni oletuksena samoin ymmärtämisestä. Se ilmeni monenlaisina lausumattomina oletuksina. Liima sekä vahvisti että kavensi yhteistä tilaa.

8.4.

N 1: A oli aluksi ensiks markkinointihenkilö > taksikuski – särmä katos – että irrottautuu vanhasta totaalisesti

- markkinointihenkilön sosiaaliset ja urapyrkimykset vaihtuivat ihmisten töihin
- paikka on määrittänyt – rantojen mies > voisko uuden elämän alku olla paluu markkinointimiehen kostyymiin?

N 2: mun tyyppi ei muutu suuntaan eikä toiseen

- en oo osannu tehdä päätöksiä – mistä E tulee ym.

[...]

- Kesäunelma-biisi tuntui hyvältä
- ehkä sillei oo ollu vauhdikas yliopistoelämä ja A:n avulla muutos
- raskaus-ajatus tuntuu ihan hyvältä

N 1: mietin onko tässä jotain symboliikkaa – harjoituksissa lainasin sormuksen ja se jäi sille tielleen

N 2: mulle tulee sormukset huomenna, kaiverruksin

(H-MK/ päiväkirja II)

Näyttelijät arvioivat prosessia ja toimintaansa suhteessa henkilöhahmojensa kehittymiseen. Kommenteista välittyä työn kehittelyyn liittyvän puheen ohella pettymystä, hämmennystä ja tunnustelua; omien mahdollisuuksien ja taitojen punnintaa ja tunteita ja aavistuksia myös. Hämmennys epävarmuuden äärellä on käsinkosketeltavaa.

Toisen harjoitusvaiheen aikana alkoi tapahtua, että näyttelijät määrittelivät omia rajojaan: ”olen hidas, minulle ei saa tuoda uutta materiaalia tietyn päivämäärän jälkeen”, tai: ”ihmettelen tuon toisen ammattitaitoa, hänellä on kyllä minuun nähden vielä paljon opittavaa, rupean työskentelemään yksin.” Velvoittavat puheet esitettiin usein epäsuorasti minulle harjoitustilanteen ulkopuolella. Toisaalta alettiin esittää vaatimuksia: ”Me halutaan että saat tutkimuksesi valmiiksi.” En ilmeisesti edes huomannut kantavani tällaisia tarinoita mukamani tai sitten olen välttänyt hankalasti käsiteltäviin asioihin pysähtymistä; en ole kirjoittanut niitä päiväkirjoihin, ne eivät mielestäni liittyneet itse taiteelliseen prosessiin. Nyt näen asian päinvastoin: On mahdoton väittää prosessiin tiiviisti kietoutunutta lankaa irralliseksi.

VAKUUTTUMISEN TARINAT: Viimeisen harjoitusvaiheen puolivälissä päästiin vihdoon siirtymään esitystilaan. Pyysin ryhmän jäseniä kuvaamaan senhetkisiä tuntejaan. Tuon päivän merkinnöissä on ryhmän jäsenten ajatuksia siitä, millaista juttua oltiin tekemässä ja millaiselta prosessi vaikutti siinä matkan taitteessa. Ryhmän jäsenet siteerasivat ohjaajan aiempia sanomisia. Tuossa nimenomaisessa tilanteessa toistettuina ne näyttäytyvät vakuuttumisen tarinoina, tarinoina joilla omaa uskoa ja luottamusta vahvistetaan ja pidetään yllä. Siirtymisestä KokoTeatteriin ja kohti loppurutistusta päiväkirja kertoo näin:

17.5. KOKO aamukahvilla N 2,4,3,5, H Valo ja tuott.

- ihmiskohtaloita kaupungin yössä
- aina sataa kun on siirtymä – oikeesti
- henkilöt muuttuu aika paljon
- välähdyksiä elämästä
- tää liittyy ohjaajan väitöskirjaan, liittyy tarinaan, itsenäinen juttu lähdettiin improista, kässäri niitten pohjalta
- muutoksen vääjäämättömyys
- tunnelmat on mulle tärkeitä – tunnelma on pysynyt vaikka juttu on muuttunut, jotain samaa kuin alussa
- samaa on se minkä äärellä ollaan
- sade ei oo pääasia mutta sitä kautta nää tulee ulos
- aluks sade tuntu keinotekoselta mulle, nyt se on aistimus jonka kautta pääsee kiinni maailmaan – niinkuin haju viimeisiä alkuperäisiä asioita, kun se yllättää se kiinnittää luontoon tai sinkoa kauas
- nomadius: on irrottu vanhoista kuvioista, rakennetaan uusia ”ollaan kuin nalli kalliolla”
- kiehtovaa että ollaan samassa, että kaikkia tarkastellaan avoimesti – arvokas kulkuriuden teema
- muutoksen hetki – kun pääsee ajamaan pyörällä asfaltilla – konkreettinen tunne muutoksesta – niin kun sade iholla
- ensin kuunteli että tommosta sä oot funtsinu, nyt tietää ite kokemuksen kautta ja uskoo
- säikeinen juttu, leffamainen, sattumat, sivupolut, olosuhteet – ketkä on paikalla jne. muuttuu osaksi esitystä
- helppo mahtua ”muottiin” tekijänä
- yllätyksellisempi kun ei oo ensin lukenu ja yrittäny mennä siihen

Keskustelusta välitty optimistinen, luottavainen sävy. Tulee kerrotuksi, miten prosessin luonne on muovannut teosta, kuten: ”ketkä ovat paikalla jne. muuttuu osaksi esitystä”, samoin teoksen ja ympäröivän todellisuuden limittyminen: ”aina sataa kun on siirtymä – oikeesti”. Tiivistyminen, keskittyminen kohti prosessin loppuunviemistä on luettavissa näistä lauseista. On mielletty miten tämä prosessi toimii ja halutaan vahvistaa sitä sanomalla se ääneen. Myös tutkimusjuonne näyttää kietoutuneen sävyttämään koko prosessia.

JUUTTUMISEN TARINAT: Merkintä päiväkirjassa I, 8. marraskuuta kertoo tunnustuksista. Aiheena on ollut kertoa tai esittää tarina siitä mikä on 'vastenmielisintä mitä tiedän'.

Vastenmielisintä mitä tiedän, N 1, 2, 4

- 2 viikkoa pesualtaassa kannen alla hautunut spagetti – vihreä, kuvottava
- haju, suu, nielu
- pedofiilit muuttivat suhtautumiseni kuolemanrangaistukseen -tunnereaktio
- rinta, otsa (aggressio) -tajuaminen tuntuu silmien takana
- oksensin omaan hihaan ja sitten baskeriin
- oksentaminen ilman että puhe taukoaa
- sillimies ratikassa
- roolia vetävät ihmiset
- kun isä jäi työttömäksi, tunsin vihaa, meinasin polttaa niitten talon jotka anto potkut
- National Express -bussi täynnä, kuski alkaa huutaa korvalappustereoiden kuuntelemisesta – naapuri: aika jännä et mä en kuule mitään – uhkasin valittaa ja nykyään valitetaan (valitan) kaikesta – pankkiin, kauppaan
- kun valitin KELAan – tuli syyllisyys
- kun katsoin Salaisia Kansioita – kanoja syötettiin rehuksi kanoille... en oo pystynyt syömään kanaa
- tehomatkalous, lajitovereiden syöttäminen toisilleen, teollinen ruoka – inho
- viattomien huijaaminen – tarjotaan syömäkelvotonta ruokaa

(päiväkirja I/ H-MK/8.11.01)

Tarinanpätkestä välittyi inhoa, vihaa, raivoa, oikeudentuntoa. Aistit ja mielikuvat ovat vahvasti mukana. Moraaliset kannanotot ja ilmaukset nousevat esiin. Tulkitseen tämän haluksi ja suostumukseksi paljastua henkilökohtaisella tasolla, tulla esiin, tuoda omalla aktiivisuudella materiaalia ryhmän käyttöön. Samalla tarinat ovat sanallistettu esimerkki siitä, miten näyttelijät voivat herätellä omaa kokemusta, virittäytyä toimintaan.

Harjoituksiin on tullut myös sosiaalinen velvoite: yllytetään ja yllytään kertomaan. Koeteella ovat sekä oma kertomisen halu että tilanteen kantokyky, ilmassa leijuu kysymys 'kauanko tätä voi jatkaa?' Tarinat kuitenkin pysyttelevät nimeämisinä, kertomistilanne keskustelunomaisena, kerronta kevyiden ehdotusten muodossa. Se kertoo varovaisuudesta; näyttämölliseen työstämiseen ei antauduta, tosijuttua ei jatketa tai lihavoiteta keksityllä. On turvallisempaa ylittää rajoja puheen tasolla kuin kokonaisvaltaisesti, näkyvän kehollisesti. Onko jälleen kyse konventiosta: ohjaaja määrää, milloin ruvetaan näyttämään, hän pyytää tai käskää ja toisaalta myös kieltää toimimasta jollain tavalla? Meidän prosessissamme ohjaaja ei tieteen tahtoen määrännyt. Tilanne ei kuitenkaan spontaanisti lähtenyt kehittymään näyttämön suuntaan.

Rajoittuiko jutunkerronta meidänkin prosessissamme yhteisen maailman, yhteisen kielen luomiseen? Silloin kertomisen ja vapauden alkuperäinen yllyke (luoda teos) olisi vaihtunut toiseen, tavoite olisi muuttunut. Mutta oikeuttaako päätelmä palaamaan perinteisen

ohjaaja-näyttelijät -työnjaon kannalle? Pikemminkin havainto vahvistaa kysymystä, miten kollektiivinen prosessi olisi voitu käynnistää niin, että tavoite liikkua tarinankerronnan ja toiminnan välillä olisi juurtunut koko ryhmän pyrkimykseksi, ja myös kysymystä, miten kurssia olisi voitu korjata prosessin käännteissä tavoitteen liiaksi hämärtymättä.

Ilmiö jossa alkuperäiset tavoitteet muuttuvat matkalla on tuttu monista prosesseista. Siinä voi olla kyse monenlaisista tekijöistä, mutta tämän, ensimmäisen harjoitusjakson lopulta tallennetun harjoituksen kohdalla kyse voisi olla muutoksen sijaan juuttumisesta tiettyyn yhteisesti tunnistettuun muotoon. Usein yhteisen tilanteen ja omien rajojen koetteleminen ilmenee sanattomasti, niukkoina eleinä, yhteisinä ja henkilökohtaisina rutiineina. Tauot täyttyvät jutunkerronnasta. Joissakin työryhmissä kehkeytyy vitsienkertomisperinne. Nuorten ryhmissä näkyy hartioiden hieromista, halailua, sylissä istumista. Vaikuttaa siltä, että kukaan ei ohjaa näitä toimintamalleja, mutta silti ne ilmaantuvat sinne missä pienikin ryhmä säännöllisesti kokoontuu.

”Ohjaaja voi päättää, haluaako tehdä esityksen, jossa katsojille tarjotaan puhetta näyttämöllä vai esityksen, jossa on toimintaa näyttämöllä. Hän voi rakentaa harjoitukset joko juttelun ja kahvinkeiton varaan tai ratkaista asian jollain toisella, toiminnallisella tavalla”, muuan ohjaaja tiivistä ajatuksensa prosessin ja teatteriesityksen välisestä suhteesta. Lauseessa on se vinha perä, jonka teatterityöläiset hyvin tietävät, että juttelu on mukavaa ja puhuessa ja kuunnellussa syntyy ymmärrystä, tukea ja turvaa; se ei kuitenkaan riitä teoksen viemiseksi näyttämölle. Näyttämöllä vallitsee ja välittyy toiminnan kieli.

Turva ja ymmärrys voivat huijata luulemaan, että työ ei vaadi ponnistelua. *Sadetarinoiden* prosessin vaiheisiin sovellettuna tästä herää jälleen kysymys: Miten tunnistaa prosessissa tarinat, erottaa toisistaan tarinoiden tasot? Eikö siinä ole juuri tämäntapaisen työn ohjaajan tehtävä: ohjata tarinoiden tuottamista, auttaa tarinankerrontaa löytämään uoma? Jotain tällaista kuvittelin ohjatessani tekeväni, mutten tuntenut osaavani sitä riittävän hyvin, en tunnistanut tarinallista kirjoa tarpeeksi nopeasti toimiakseni tilanteiden hyväksi.

Aloittelijan kömpelyys: milloin ihastusta siitä mitä harjoituksissa tapahtui ja sen lumoihin jäämistä, milloin luottamista ja passivoitumista tilanteessa, jossa olisi pitänyt aktiivisesti puuttua toimintaan. Juuttumisen tarinat ovat uhka koko prosessille, sillä ne hyödyntävät tottumuksia, mukavuudenhalua ja etenkin epävarmuutta, jonka hedelmällisen alueen ne valtaavat kuin rikkaruohot.¹¹² Juuttumisen tarinoissa myös tihentyy ryhmän toiminnan ja sen johtamisen problematiikka; ohjaajanroolissani en ollut valmistautunut johtamaan.

Teatteriajattelulle ja -toiminnalle yleistä juuttumista edustaa myös ajattelu, jossa tarinankerronta ja toiminta asetetaan vastakohtiksi. (Vrt. edellä ’muuan ohjaaja...’) Hyvä-paha -tyyppiset dikotomiat ovat teatterin suullisen perinteen kyseenalaistamattomia juuttumia. Ne kantavat toisaalta ammatillisia arvoja ja periaatteita, mutta kertovat toisaalta usein itseriit-

112 Heikkilän (2006) tutkimuksen esimerkissä ryhmäprosessiin perustuvan esityksen valmistamisen eräs työskentelyn lähtökohta on toiminnan ja puheen vuorottelu, hyvän työskentelyilmapiirin luominen (230) ja konfliktien purkaminen heti, yhteisen keskustelun avulla. (236) Yhtenä työn piirteenä on suoran, välittömän palautteen antaminen ja sen vaikutus oppimiseen, joka vielä korostui erään osallisen mukaan kiireen vuoksi. (249) Toisinaan positiivisen ilmapiirin ylläpitäminen tapahtui ”avoimen vuorovaikutuksen kustannuksella.” (264)

toisuudesta ja laiskuudesta. Saarenheimo (2001, 38) kirjoittaa: ”Emme yleensäkään tule kyseenalaistaneeksi tai kritisoinneeksi sellaista, jonka ehdottomalla varmuudella ”tiedämme” olevan totta. Vakavuutta taas tarvitaan siinä, että puskemme sitkeästi eteenpäin, vaikka joku asia näyttäisi itsestään selvältä tai muuttumattomalta. Reflektio ei toteudu siinä, että kysymme itseltämme kerran oman toimintamme perusteita ja tyydyimme sitten ensimmäiseen mieleen tulevaan vastaukseen.”

Teatterin tekijäys tuntuu olevan joskus perustelu sille, että saa olla ikuisesti tietämätön; että oman ammatin ja elämäntavan luovuus oikeuttaa dikotomiaan, jossa teatterin toimintakulttuurin todellisuus on parempi todellisuus. Se huonompi todellisuus sijaitsisi silloin siellä, ulkopuolella, missä oma asiantuntijuus ei olisi pätevää. Näin voidaan sulkeutua tietämään vain omasta kokemuksesta ja ammattialasta käsin ja kieltäytyä muutoksesta ja sen tuomista mahdollisuuksista. Sulkeutuminen on myös eettisesti arveluttavaa; kuten Levinas (1996, 79) ilmaisee: ”Vastuullisuus ei todellakaan ole mikään subjektin ominaisuus, joka ikään kuin jo olisi olemassa sinällään, ennen eettistä suhdetta. Subjekti ei ole itselleen-oleva vaan (sanottakoon se vielä kerran) alunperin toista varten.”

Palaan vielä päiväkirjanotteeseen 8. marraskuuta (s. 126). Esimerkissä varovaisuus näyttyy heikkona toimintatapana. Varovaisuudella sysätään aloitetta pois itseltä, mikä taas kertoo haluttomuudesta tai kyvyttömyydestä vahvistaa suhdetta eli tunkeutumista syvemmälle työhön. Näyttelijät olivat varovaisia; he pysyttelivät jutunkertomisen tutuksi käyneellä tasolla. Ohjaaja oli varovainen: hän luotti näyttelijöiden omiin prosesseihin ja odotti niiden ilmaantuvan näkyviin pehmeällä ohjauksella. Hän ei halunnut puuttumisellaan häiritä näitä tapahtumisia.

Miten tarinallinen työtapa toimi? Tuolla hetkellä rajoittavana, estävänä, pinnallisena; näyttää siltä kuin näyttelijät olisivat ymmärtäneet sen liiankin kirjaimellisesti ja ohjaaja taas oli oman avartuneen käsityksensä lumoissa niin ettei kyennyt tarttumaan tilanteeseen. Pinnallisuuden ongelma vaanii tämän tyyppisissä prosesseissa, se pyrkii kutsumatta mukaan tarinallisen työtavan kylkiäiseksi.

SOSIAALISTEN SYSTEEMIEN TARINOITA: Hyvä työryhmä tukee jäseniään ja rohkaisee antamaan parastaan. Joissain prosesseissa ryhmän jäsenet eivät hakeudu toistensa seuraan, ja sitten on sellaisia joissa yhteistä tilannetta ei työjärjestelyjen vuoksi pääse syntymään. Kussakin on omat sosiaaliset systeeminsä. On vaikea kuvitella teatteriprosessia, josta sosiaalinen yhteenliittyminen puuttuu kokonaan. Tarvitaan sellaisia turvarakenteita, joiden varassa voi antautua julkiselle arvioinnille henkilökohtaisessa, paljastavassa työssä. Teatterimaailmassa tästä ei perinteisesti ole puhuttu lähestulkoonkaan siinä määrin kuin riskinoton ja uskalluksen merkityksestä työn haasteiden ja yleisön edessä.

Suomalaisen näyttelijäkoulutuksen keskeisiä välineitä ovat toistuvasti olleet itsen paljastaminen, nöyryytettäväksi alistuminen ja häpäiseminen ryhmän edessä. (Vrt. Heikkilä 2006, 259) Tämä kuvastaa vallitsevaa, joskin hitaasti muuttuvaa yksilökeskeistä ajattelua. Näyttelijäys käsitetään perinteisesti yksilölajina, solistisena ammatinharjoittamisena. Aivan viime vuosina, kun vakiintuneet työyhteisöt ovat harvenneet, myös ryhmän antaman tuen

merkitystä ja sen jäsenten vastuuta on teatterissakin alettu pohtia uusista kulmista. Teatteri- alan koulutuksessa on myös alettu painottaa ammattialan yhteisöllistä puolta. Mutta voisiko kollektiivisen rakenteen ja sen kehittämisen nähdä keskeisenä osana taiteellista työtä?

Sadetarinoiden prosessissa oli poikkeuksellista se, että tarinat olivat korostetusti esillä ja niille oli runsaasti tilaa; tarinoille oli varattu pääosa prosessissa. Päiväkirjan sivut palauttavat mieleeni miten myös muistiinkirjaaminen sai oman tilansa harjoituksissa ja piti osaltaan esillä tilausta: tarinoita oli tuotettava. Se epäilemättä vaikutti siihen millaisia tarinoita syntyi, millaisia tilanteita tarinankertomisesta kehkeytyi ja miten työ eteni niiden pohjalta.

Minkälaisia LIIMAA-tarinat tuottavat ryhmän jäsenten välille? Barthes (2000, 222) toteaa, että liima, yhteenkasvaminen tekee jatkumon; liima on välttämätöntä suhteen jatkumiselle ja kehkeytymiselle ihmisten kesken. Sideaineet koostuvat; niistä kehkeytyy tunnistettavia sauma- ja liitoskohtia, joissa toimimme yhdessä toiveidemme ja tarpeidemme mukaan. Lausuttujen ja lausumattomien, tunnistettujen ja tiedostamattomien tarinoiden merkitys liimana ryhmätyössä näyttää keskeiseltä.¹¹³

Johtamisen problematisointi liimaamisena on tarpeen: Ensimmäinen velvoittava tarina syntyi pyrkimyksessäni sitouttaa ryhmä pitkään ja monipolviseen työhön huolimatta siitä, että moni asia huokui epävarmuutta. Onnistuinkin; lukuunottamatta yhtä kaikki mukaan kutsutut toimivat ryhmässä loppuun asti. Samalla syntyi tahmeus: kiitollisuudenvelka, solidaarisuus, idealismin tartunta. Johtamattomuus näyttää luoneen epämääräisyyttä ryhmän toimintaan. Se näyttäytyy nyt minulle outona, vastentahtoisena toimintatapana ja joudun kysymään, millaisiin saumoihin on laitettava liimaa ja millaista liimaa?¹¹⁴

Tai sitten prosessimme oli kuin Beckettin (1990) *Huomenna hän tulee...* Mielipuolinen tilanne: kaikki odottavat jotain tai jotakuta suurempaa ja kyvykkäämpää, merkittävämpää tulevaksi; aihetta, henkilöä, aloitetta jostain arvaamattomasta suunnasta, sen sijaan että toimisivat itse kun kerran ovat jo paikalla, vapauttaisivat itsensä avuttomuuden kahleista, unohtaisivat kiellot, käskyt, säännöt ja määräykset.¹¹⁵

Aloite tähän taiteelliseen prosessiin oli yltiöpäinen. Se syntyi tarpeesta saada oppia kanta-

113 Barthes (2000, 36) kysyy, millainen figuuri on unelma liittymisestä, ja vastaa, että se on unelma rakenteesta: ”On totta, ettei ole olemassa rakenteen tuomaa onnellisuutta; mutta jokainen rakenne on *asuttava*, mikä saattaa jopa olla sen paras määritelmä. Voin aivan hyvin asua jossain sellaisessa, joka ei tee minua onnelliseksi; voin yht-aikaa valittaa ja kestää; voin kieltää minua hallitsevan struktuurin merkityksen ja käyttää sen jokapäiväisiä reittejä (tottumuksia, pikkunautintoja, pieniä turvallisuustekijöitä, siedettäviä asioita, ohimeneviä jännitteitä) tuntematta vastenmielisyyttä [...]” Myös hänen kuvauksensa kiinnittymisestä (51–52), yhdessä itkemisestä ja tarinan kirjoittamisesta kynnelillä (89–91) sekä yrityksistä luopua rakastuneisuudesta (153–156) kertovat liimaamisen akteista.

114 Heikkilän (2006, 234–236) haastattelemat teatteriryhmän jäsenet korostavat johtamisen merkitystä suhteessa vastuuseen prosessin lopputuloksesta ja yleisestä työskentelyilmapiiristä. Myös Ilari Nummi (2006, 267–269) pohtii ohjaajantyöhön liittyvää johtamista ja vallankäyttöä taiteellisen kokonaisvastuun perustalta. Ohjaajanreflektioni ja kysymys kokonaisvastuusta asettuu näin kriittiseen valoon valmiiseen teokseen liittyvien odotusten suunnasta. Työn johtaminen tahtoo merkitä lopputulokseen johtamista myös taiteellisessa toiminnassa. Näiden ajatustottumusten perkaaminen synnyttää kysymyksiä, joiden avulla vasta voidaan pohtia, millaista johtamista *Sadetarinoiden* tapainen kokeellinen vaiheikko edellyttää.

115 Tästä päähänpistosta eteeni aukeaa kokonainen fresko tarinoita – huojentuneena siitä että prosessimme loppu eroaa Beckettin kertomuksesta jätän kuvat taakseni; mukaan tarttuu kaksi tärkeää havaintoa: 1. prosessimme loppu eroaa, 2. Beckettin kuvaus näytelmänsä henkilöiden sosiaalisesta yhteenliittymästä ansaitsee tarkemman katsomisen (tekijän suuntautuminen on jälleen läsnä).

pään kautta, halusta ryhtyä työhön yhdessä toisten kanssa ilman esikuvia ja auktoriteetteja; oli tarkoitus raivata uudelle tilaa. Ammottavaan näkymään tähytessäni, käsi kädessä huimaukseni kanssa voin sanoa nyt, että se kannatti, vaikka toisenlaisiakin ajatuksia on tullut mieleen. Välillä näkymä on ollut pimeä, välillä sumea, joskus tunnistamaton. Silloin, kun olen luullut hukanneeni teatterintekemisen tajun rippeetkin, on pelottanut eniten. Yltiöpäisyys johti vaatimaan tuloksia, vaikka oltiin vasta nimetty tehtävä.¹¹⁶

Ryhmän tarinat

Entä jos kohdistan katseen muihin? Miten ryhmän jäsenet toimivat; millaista heidän sitoutumisensa oli? Samalla voin pohtia miten ryhmä muodostui; millaista tarinaa kokemukset ja merkinnät siitä välittävät. Palaan sitaattiin 8. marraskuuta (s. 126, vastenmielisintä mitä tiedän).

Hämmentyneenä joudun toteamaan, että tuosta episodista ja monista samankaltaisista on jäljellä vain merkintä päiväkirjassani, joistain on lisäksi aineksia käsikirjoituksessa. Sikäli kuin tiedän, näyttelijät eivät kuljettaneet näitä materiaaleja mukanaan roolityöhön ellei sitä ollut nimenomaan käsikirjoituksessa selkeästi edellytetty tai yhdessä sovittu. Kyselenkin nyt itseltäni, millaista pohjustusta tarinallinen lähestymistapa näyttelijäntyön välineenä ja väylänä olisi vaatinut, ja sitäkin, sopiiko se ylipäätään kaikille. Toisaalta tunnistan tässäkin haluni jättää tilanne ohjaajana auki, antaa jonkin kehkeytymiselle tilaa. Tunnistan manipuloinnin pelon; en halunnut syöttää ryhmän jäsenille yhtenäistä työtapaa, en halunnut suitsia heidän luovuuttaan. Kokemuksen vakuuttamana käsitän nyt, että luovuus tarvitsee myös suitsia, ja erityisesti ryhmätyön luovuus.

Vanha viisaus sanoo, että ryhmä on juuri niin hyvä kuin sen heikoin lenkki; aavistan sen takana viestin, että ryhmän on perustettava toimintansa sellaisiin yhteisesti sovittuihin rajiin, sitoumuksiin, velvoituksiin ja pyrkimyksiin, jotka yksilöllisessä työskentelyssä, myös perinteisessä teatterityössä, asettuvat pääosin huomaamatta. Taito ohjata omaa luovuutta ei siirry ryhmän taidoksi. Vaikka ryhmän jäsenet olisivat taitavia yksin työskennellessään, heidän taitonsa saattaa piiloutua kun prosessi on kollektiivinen. Tämä viittaa kätkeytyvien taitojen intuitiivisuuteen, mutta myös siihen että sosiaaliset ja taiteelliset taidot elävät erottamattomina, yhteen kietoutuneina.¹¹⁷

Kyseisestä päiväkirjamerkinnästä palautuu mieleeni toinen tarinallinen juonne, jossa

116 Tulosten odotus ja tehtävän nimeäminen liittyvät kysymykseen taiteellisen toiminnan tavoitteista ja laaduista. Tässäkin taiteellisen ja reflektioprosessin tapauksessa vaiheet tapahtuivat limittäin, ne kommunikoiivat keskenään ja vaikuttivat toisiinsa. Nimeämisen, työstämisen ja soveltamisen vaiheikkoa (ks. s. 60) ei pidä nähdä lineaarisena. Vaatimukseen tuloksista liittyy toinenkin kysymys. Nummi (2006, 266–267) pohtii tohtorintutkintoonsa liittyviä teatteriproduktioita ja profiloitumistaan niissä: onko hänen ohjaajanlaatunsa kokeilevaa vai tutkivaa? Hän kallistuu tutkivan teatterin kannalle ja tekee eron avantgarden kokeellisuuden ja teatterin perustutkimukseen yhdistyvän kokeilevuuden välillä. Näen *Sadetarinoita* -taiteellisen vaiheikon eräänlaisena kysymyksen asettamisena ja avaamisena suuntaan, jossa mahdollistui kokeilun laatuja kysyminen; kokeilun piirteiden ja syvällisten kokonaistaiteellisten tavoitteiden kysyminen taiteellisessa toiminnassa ja etenkin sen reflektiiossa. Eräs mahdollisuus lähteä vastaamaan syntyneisiin kysymyksiin olisi ollut ohjaajanintentioni seuraaminen ja ohjaajaidentiteetin vahvistaminen seuraavissa tutkivissa taiteellisissa prosesseissa, sikäli kuin olisin orientoitunut tutkimiseen puhtaasti henkilökohtaisena ammatillisena kehityshankkeena.

117 Myös Heikkilän (2006, 257) haastattelema näyttelijä kuvaa oman intuition kuulemisen vaikeutta ryhmässä ja itse asetettujen ennako-oletusten paineessa.

näyttelijät kysyvät, olenko varmasti saanut tarpeeksi materiaalia. He kyselivät sitä silloin tällöin, toiset useammin, toiset harvemmin, joku ei lainkaan. Tarina synnyttää kysymyksen: kokivatko ryhmän jäsenet materiaalin tuottamisen minulle tärkeäksi, mutteivät sen sijaan nähneet sen merkitystä omalle työlleen? Oletukseni, että tarinallinen työtapo edistää kohtausten ja henkilöiden kehittelyä näyttelijöiden itsenäisessä työskentelyssä ja omaehtoisessa yhteistyössä, ei näytä toteutuneen. Oletin näyttelemisen prosesseista yleistäen ilmeisesti jotain sellaista, joka koskikin vain omaa työtapani. Tätä käsitystä vahvistaa ensimmäisen käsikirjoitusluonnoksen saama vastaanotto:

12.3. ajatuksia harjoitusten jälkeen

Ryhmä oli hämmentynyt teksteistä. Jotain puuttui. Tekstit eivät vielä auenneet. Toisaalta mielikuvat syksyn harjoituksista, jolloin oli mukavaa, elävät jokaisessa eritavalla.

Mietin ajallisen prosessin kestävyyttä ja kestoa. Onko tässä jotain venytettyä näyttelijöiden – H Valon kannalta? Miten sytytetään nuotio?

N 5 muisteli keveyttä, N 1 kökköjuttuja syksyltä. Pitäisikö purkaa syksyn rakentamat mielikuvat yhteisesti? Tarviiko olla mukavaa – jos ei oo, mihin se johtaa?

Outoa, en jännittänyt tekstien ensimmäistä ääneenlukua. Ei tullut tarvetta puolustella keskustelussa.

Mietin, mitä odotuksia ryhmällä on. Ehkä tänään on aloitettava siitä.

Näyttelijät eivät muistaneet sellaisia yksittäisiä syksyn harjoituksiin liittyviä asioita, joihin viittasin. Minä olen elänyt suhteessa materiaaliin ja tutustunut, luonut henkilöitä – muut ovat etääntyneet siitä. Ainakin jotkut. Vai ovatko?

(H-MK/ Päiväkirja II)

Pieni otos, monen monta tarinaa. Harjoituksen pääasia oli viedä ensimmäiset kirjoitetut kohtaukset näyttelijöiden tutustuttaviksi. Tilanteesta lähtee kaksi johtolankaa, joista ensimmäinen seuraa näyttelijöiden kokemuksia, toinen taas minun eli tekstien kirjoittajan kokemusta. Sen lisäksi löytyy vihjeitä koko prosessin kehkeytymisen pohdinnasta; tähän problematiikkaan liittyy myös lause 'Miten sytytetään nuotio?', joka viittaa tuolloin näyttelijäntyön professorina Teatterikorkeakoulussa toimineen Raila Leppäkosken viljelemään metaforaan teatteriprosessista nuotiona: "Tärkeintä on että nuotio palaa". Leppäkoski kuvasi ohjaajantyötä luennoillaan ja tarkensi että ohjaajan on tehtävä mitä tahansa mikä voi auttaa: on oltava terapeutina, vanhempana, äksynä tai lempeänä, lainattava rahaa tai nenäliinaa, mitä ikinä tilanne vaatiikaan. Ymmärrän peruslauseen ja tehtävän velvoituksen, joka tällaisen kokeiluprosessin yhteydessä tuntuu erityisen vaativalta; onhan ohjaajan asema ryhmässä osa kokeilua ja ohjaajan tehtävät muotoutuvat prosessin mukana.

Samaista päiväkirjan otosta voi katsoa myös tarinana siitä, mitä kypsytystauolla oli tapahtunut. Sitaatin viimeisessä kappaleessa kirjoittajan ja näyttelijöiden välinen ero tulee selvästi esiin. Näyttelijät 'eivät muista', he 'ovat etääntyneet' kun taas minä olen 'elänyt suhteessa materiaaliin'. Ja niinpä se kertoo tarinaa myös siitä, millaisia odotuksia kullakin prosessista

ja toisten panoksesta oli.

Keskeisin johtolanka on, miten tekstit otettiin vastaan. Tilanne oli kaikille hämmentävä. Olin kirjoittanut monet kohtaukset suoraan näyttelijöiden improvisaatioista. Dialogi niissä oli täsmälleen sitä mitä he olivat tuottaneet. Joissakin kohdissa olin lyhentänyt mutten juurikaan lisännyt repliikkejä. Näyttelijät eivät tunnistaneet itse luomiaan kohtauksia, he eivät muistaneet niitä sellaisina kuin ne olivat nyt paperilla heidän luettavinaan. Toiset, jotka olivat seuranneet vierestä, muistivat ja todistivat: ”Kyllä se noin meni.”

Keskustelu tyrehtyi, näyttelijöiden vaikeus avata muistia, vaikeus tavoittaa tallennetun kohtauksen ydintä nousi pääosaan. Muistan avuttomuuteni, kun käsitin ettei toisten kokemuksen jäljille ollut pääsyä; minä muistin, niin kuin toisetkin jotka olivat olleet sivustaseuraajina, mutta osallisten muistikuvat puuttuivat. Yllätyin myös vaatimuksesta, että tekstin pitää tarjota näyttelijöille ’jotain enemmän’, sen olisi pitänyt sisältää jotain sellaista, minkä he olivat sisällyttäneet luomaansa tilanteeseen mutteivät kyettyneet palauttamaan mieleen, tai sellaista mitä en ollut pitänyt tärkeänä. Nyt ajatellen näyttää, että tähän kohtaan liittyi jokin monimutkainen ongelma; ehkä tarve etäännyttämiseen, halu rajata käsikirjoituksen palaset oman työn ulkopuolelle, määrittää ne jotenkin etäämmälle.

Muistamisen vaikeus koski joka kerran juuri niitä, jotka olivat kohtauksen luoneet. Sivustakatsojat muistivat aina paremmin. Ilmiö hämmensi meitä kaikkia, se oli mielenkiintoista ja se askarruttaa minua yhä. Se herättää kysymyksen muistin harjaannuttamisen merkityksestä näyttelijäntyössä; se avaa näkymän muistin komplisoituneeseen toimintaan ja mahdollisuuksiin käyttää sitä.¹¹⁸ Ja ehdottomasti se herättää kysymyksen tekijän ja tuotoksen välisestä suhteesta, sen rakentumisesta, sen merkityksestä prosessille ja lopputulokselle.

Episodi viittaa myös siihen, miten herkkä tila keskeneräinen prosessi ja prosessissa toimija on; tässä tapauksessa se muistuttaa siitä, miten vähän näyttelijän kokemuksella omasta työskentelystään on tekemistä sen kanssa, mitä hän tuottaa näkyviin ja miltä keskeneräinen työ vaikuttaa, näyttää ja kuulostaa näyttämön ulkopuolelta katsoen. *Sadetarinoiden* näyttelijät eivät voineet uskoa, että he olivat tuottaneet sellaista materiaalia; heidän kokemuksensa ja odotuksensa kokemuksen perusteella olivat virittyneet niin, etteivät he voineet tunnistaa tallennetusta aineksestä kokemustaan.¹¹⁹

118 Sain yllättävän tilaisuuden näyttelijäntyön ja muistin koetteluun lokakuussa 2005 pikapaikkaustehtävässä Espoon kaupunginteatterissa. (*Linnunrata* / Ebba Winter, kirj. ja ohj. Jotaarkka Pennanen) Aikaa keski-suuren roolin omaksumiseen ja harjoitteluun oli vähän yli vuorokausi. Tulini hyvin tietoisesti niistä monista yhtäaikaisista elementeistä joista näyttämötoiminta koostuu, ja joista olin tilanteessani erityisen riippuvainen. Ryhmän jäsenet tulivat näkyviksi kaikilla tehtävillä osa-alueilla: vastaanäyttelijän osoittama luottamus, järjestäjän tapa ottaa minut kulissemiin vastaan ja ohjata seuraavaan sisääntuloon, maskeeraajan visio roolistani, kuiskaajan apu tekstin opettelussa... Jälkeenpäin huomasin keskittyneeni valitsemaan vain sen, mikä konkretisoi tehtävän hetki hetkeltä, tehneeni salamannopeasti joukon valintoja. Ryhmä toimi verkostona, jonka sisällä ja osana toimin. Tällä perusteella tulkitsen *Sadetarinoiden* harjoitustilannetta toisenlaatuisten valintojen tapahtumapaikaksi, jolloin näyttelijöiden keskittyminen ja valinnat kohdistuivat senkertaisen tehtävän mukaisesti, esim. leikkiin uppoutumiseen ja toisten osa-alueiden jättämiseen huomiotta.

119 Keith Johnstone (1996, 157) mainitsee haltioitumista käsittelevässä esseessään, etteivät ’riivatut’ tietyissä haltioitumiskulteissa muista transsissa tapahtuneesta mitään, ja että ”sellaista sattuu joskus myös näyttelijöiden Naamiotyöskentelyssä.” Hän toteaa (159) myös pitävänsä haltioitunutta transsia yhtenä hypnoottisen transsin muotona.

Näyttelijäntyöhön liittyy aivan ilmeisesti taiteellisessa vaiheikossa tiloja, joiden luonne on sanaton ja jotka jäävät helposti kommunikoidatta sekä tilanteita, joissa kommunikaation puuttuessa kasvaa väärinkäsitysten mahdollisuus.

Oppimistarinoita

Uuden oppiminen syntyy merkityssuhteen muutoksesta. Suhde voi muuttua, kun altistun muutokselle ja todellisiin kohtaamisiin. Kun se, mitä osaan ja olen tähän asti toteuttanut, asettuu uuteen valoon, voin valita uudestaan. Kun suhteeni *Sadetarinoiden* kaltaiseen ammatilliseen retkeen ja kokemukseen muuttuu, olen päässyt reflektiossani uudelle kierrokselle: sille joka suuntautuu eteenpäin. Kun aloitin kyseistä työtä, siirsin tietoisesti vakiintuneita työtapoja syrjään tehdäkseni tilaa uudelle. Se oli vasta askel kohti altistumista, kontrollin luovuttamisen ele.

Uskalla epäonnistua. Epäonnistu uudestaan. Epäonnistu paremmin.

(Beckett, Anderssonin mukaan 2004, 129; mukailen H-MK)

Freire (2005) kuvaa teoksessaan *Sorrettujen pedagogiikka* vakuuttavasti muutoksen vaikeutta. Todellinen muutos vaatii hänen mukaansa yksilöltä tahtoa ja ponnistelua muuttaa asemaansa yhteisössä. Todellinen muutos edellyttää kaikissa vaiheissaan tietoisuuden kehittämistä, reflektiota. Hänen tarkoittamansa reflektio ei ole mitä tahansa menneissä hautumista; se on toteutetun ja vallitsevan kriittistä tarkastelua muutoksen hyväksi, ja se tuottaa toimintaa, eteenpäin suuntautumista vailla samaan palaamisen mahdollisuutta.

Ensimmäiseksi pitää havaita ja sanallistaa. Aluksi reflektion avulla hahmotetaan tilanne joka vallitsee ja josta halutaan pois, ja se kuvataan sanallisesti. Seuraava reflektion kierros suhtautuu kriittisesti siihen mitä on hahmotettu ja kuvattu; se on siinä esiintyvien ajatus- ja havainnointitottumusten kyseenalaistamista. Kriittinen reflektio auttaa kuvaamaan vallitsevan tilan ajatteluna ja toimintana ja paljastaa mitä niissä pitää muuttaa. Näin päästään havainnoivasta reflektiosta ohjaavaan reflektioon. Tästä edetään dynaamiseen vaiheeseen, jossa suuntaudutaan tulevaan; muutos toteutuu ja siitä tulee osa uutta, tavoitteellista toiminnan ja ajattelun kokonaisuutta.

Kumppaneita matkalle

Opittu on kaikkea sitä mikä näyttää valoa, avaa latua, kulkee edellä ja opastaa. Sitä haluaa, sinne haluaa mennä missä valo pilkottaa, haluaa tietää minne jäljet johtavat. Ajan mittaan opitusta nousee aita ympärille, laput silmille, näkymä kapeutuu. Latu alkaa näyttää tutulta, ennen kuljetulta, hämmenys vähenee ja sitten mielenkiinto; oppimistapahtuma tylsyy. Jälkisanoinaan Stephen Wanghin näyttelijäntyötä käsittelevään teokseen *An Acrobat of the Heart* André Gregory (2000) vertaa tätä tapahtumasarjaa rakastumiseen ja naimisiinmenoon. Tuttuudesta seuraa kyllästymistä. Aletaan katsella sivuun, ohi selvältä näyttävän suunnan, etsiskellä uutta reittiä. Jotain aina löytyykin, jokin kutsuu poikkeamaan polulta.

Taiteellisessa työssä poikkeaminen voi olla aluksi satunnaista ja pelottavaa, syntyy virheitä, käyntejä kuilun partaalla ja pelastumisia, mahdollisuuksia, kurkistuksia, uusia havaintoja,

huomion houkuttumista pois opastetulta tieltä. Myöhemmin tieltä kääntymisestä voi tulla tärkein kysymys. Miten jatkaa, miten poiketa, harhautua? Miten valaista, miten löytää taikaisin? Miten huomata ja osata kääntyä pois, ja sitten: Miten erottaa välttämätön turhasta. Miten erottaa mahdolliset vaihtoehdot mahdottomista?

Nuoruudenystäväni sanoi kauan sitten, että rakkaussuhde toimii niin kauan kuin toinen pystyy yllättämään toisen. Hänen käsityksensä oli että suhde hiipuu ennalta-arvattavuuteen. Tarkoittiko hän että kaikki rakkaussuhteet päättyvät ennemmin tai myöhemmin vai ehkä sitä että yllättämisen (vai yllättymisen?) taito on pitkän suhteen edellytys? Uusiutuminen ja kasvu, niitä lähdin kuvauksen aiheena olevassa työssä, *Sadetarinoissa*, tavoittelemaan; nyt ne pitävät minua huimauksen kanssa kädestä ja suhde jatkuu.

Ikäs taidemaalariystäväni tapasi tärkeässä kriisivaiheessa, ollessaan neljänkymmenen, monien ammattivuosien jälkeen opastajan, mestarin. Tämä kehotti häntä hylkäämään kaikki senhetkiset puuhansa ja opettelemaan kokonaan uuden tekniikan ja varautumaan siihen että maalaisi sitten huonosti kymmenen vuotta. Sen jälkeen, opas sanoi, todellinen työsi alkaa näkyä, sitten maalauksistasi voi tulla esiin se mikä on sinua, sinun maalaustasi.

Nykyään ei kukaan rohkene puhua kymmenestä vuodesta, puuskahdin ystäväni kertomalle. Vähän viittaillaan sinne tänne, että on nähtävä vaivaa, ja samalla tärkein, jonka jokainen taiteilija sisimmässään tietää, taipaleen mittaamaton pituus, unohtuu tai hautautuu huoleen suoriutumisesta ja päivästä päivään selviytymisestä. Aika toimii taiteilijan pelotteena ja vihollisena, mutta harvemmin kumppanina. Hitaasti kiiruhtaminen on joka alalla puheenaihe vasta uupumisen jälkeen, jatkoin jupinaani. Ystäväni kertoi edelleen pitäneensä 1980-luvun alussa Helsingissä näyttelyn, joka oli epäonnistunut. Vaikka hän tiesi sen, sitä ei voinut enää peruuttaa. Hän sanoi, ettei silti ollut koskaan ollut niin tyyni ja peloton kuin silloin. Kotiin päästyään hän otti puhe-
limen pois seinästä. Kukaan ei käynyt, hän oli aivan yksin. Hän vain odotti monta kuukautta. Hän oli ”kuin kivi, ihan paikallaan”. Sitten hän alkoi maalata. ”Maalasin niin kuin en koskaan. Ikävissäni. Minulle tuli kauneimpia tauluja mitä olen ikinä, milloinkaan maalannut.”

Hitaus voi olla merkittävä opettaja taiteilijalle. Hitaus voi merkitä aiheesta viipymistä mutta myös harharetkeä, ahdistusta, epätoivoa. Hitaus on parhaimmillaan, kun voi olla täydesti jollain hetkellä, pysähtyä jonkin ääreen kuuntelemaan ja unohtamaan itsensä. Pahimmillaan hitaus aiheuttaa vain kärsimättömyyttä, se on vaiva joka ajaa kiihtyvään suoritukseen, ahmintaan tai pakoon. Monet teatteripedagogit arvostavat hitautta.

When you rehearse for a short period of time, a lot of possibilities come up, and then you choose the best one. But if you rehearse for a long period of time, the choice that finally appears is not just the “best” choice, it is the inevitable choice, the only possible choice – not only for yourself but also for your acting colleagues. It’s equivalent to the poet finding the best word for his poem, or the composer finding the perfect note for his symphony. Once you have found the only possible choice for one moment, you must find the only possible choice for the next moment. After years of research, you finally have a score, a collective score that can be performed every night. A beautiful harmony better than structure and chaos. It’s a process that takes years.

(Gregory 2000, 324)

Gregory pitää kyllästymistä välttämättömänä. Hän kuvaa omia ohjauksiaan jopa vuosikausien vaiheikkoina, joissa vasta kyllästymisen läpi 'asiat alkavat löytää tekijän'.

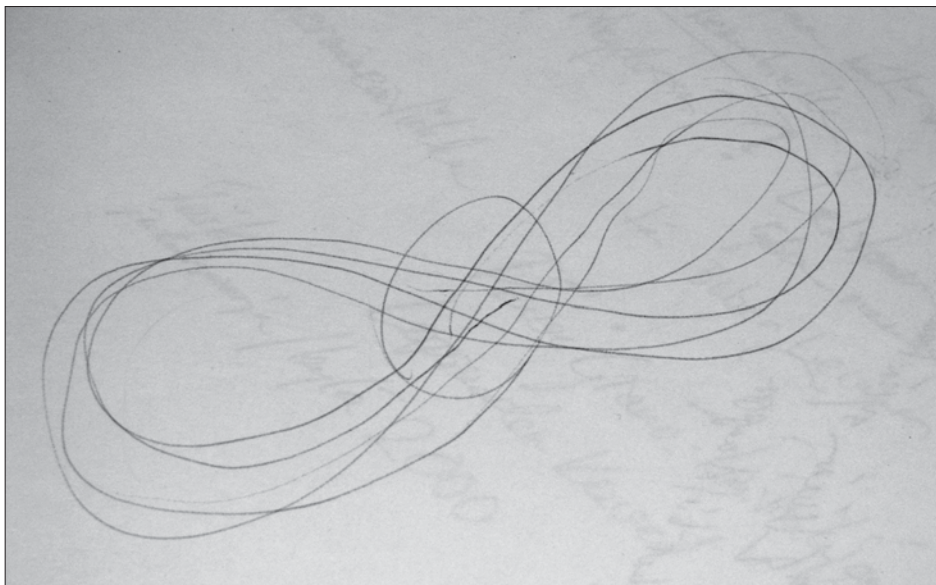
Uskalluksen liittolaisina uhraaminen ja ilo ovat korvaamattomat; taidemaalariystäväni oppi erottamaan vuosien työskentelyn jälkeen innoituksensa lähteet niistä virikkeistä, jotka hajottavat. Nuorempana hän kertoo olleensa kärsimätön, inhonneensa välttämättömiä kotiaskareita ja tehneensä arkiset puuhut huolimattomasti. Vasta viime vuosina hän kertoo ruvenneensa vaalimaan työvireelleen merkityksellisiä asioita suorittamalla hartaasti arkiaskareita ja karsimalla ylimääräistä puuhaa. Gregoryn sanoin:

The work is not about expression. The work is a practice. The work is a prayer. In every really meaningful activity, you have to go through 'boring' to get to the next stage.

(Gregory 2000, 325)

Reflektion silmukassa

Kokemukseni konkretisoituu hermeneuttiseksi silmukaksi, liikkeeksi puolelta toiselle, laidasta laitaan, reunoja venyttäen. Taiteilija, tutkija. Toimija, toiminnan arvioija. Eläjä, eletyn muistaja. Näyttelijä, ohjaaja; silmukointia roolista toiseen. Kehällä pyöriminen pyörryttäisi, mutta silmukka avaa huimaukseen aina uuden tulon, ja kaarteessa jarrutetaan ettei paiskauduta seinään. Aloitteesta se lähtee: Ensin syntyy keskiö. Kuvattavani keskellä on *Sadetarinoita*: halu josta syntyi idea, josta tuli unelma joka vaati toteutuksen. Siis aloitteesta, siitä toiminta alkoi.

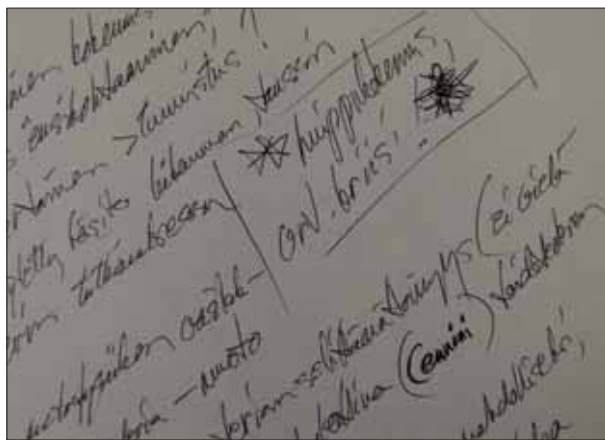


Mielikuvani reflektion silmukasta piirrettyä työpäiväkirjan sivulle. Kuva: Hannele Kurkela.

Silmukan toinen lenkki on ohjaajan, toteuttajan lenkki, toinen on pohdiskelijan, kysyjän, tutkijan lenkki. Etäisyys keskiöön vaihtelee. Taiteilija pääsee tutkijana erilaisen muttei

välttämättä eripituisen matkan päähän työstään kuin tekijän positiossa. On välttämätöntä käsittää ettei etäisyys kohteesta ole keskeisin ero. Merkitsevää on suunta josta katsotaan; suunta on inhimillisen tiedon keskeinen perusta. Eri suunnista näkyy eri asioita, eri tavoin; eri suunnista toiminnan impulssit ovat erilaisia, eri impulssit tuottavat erilaista ajattelua ja toimintaa. Oman työn tutkiminen eri näkökulmista katsomisena, kuulemisena, maistamisena on jatkuvan havainnoinnin mahdollistavaa liikettä ja havaitun suhteuttamista kokemukseen. Useat näkökulmat tuottavat monipuolista tietoa, helpommin jaettavaa, muttei milloinkaan lopullista; kuva täydentyy koko ajan.

Sadetarinoiden esitysten päätyttyä teki vain mieli syöksyä seuraavaan työhön. Siitä on omat merkintänsä päiväkirjoissa. Tutkiminen mahdollistui vasta ohjaajan roolista luopumisen myötä. Miten se kävi? Vaihtamalla näkökulmaa; mutta en sano että se kävi helposti. Piti olla hiljaa, pakenematta ja oikomatta mutkia suoriksi, viipyen kärsivällisesti päättyneen työn vaikutuspiirissä, ja piti opiskella. Kiersin silmukassa kuin susi häkissä. En osannut päättää mitä tehdä, en voinut kiirehtiä ratkaisua joka olisi vapauttavan puolustuspuheenvuoron tavoin päästänyt minut menemään ja asettanut teoksen vaiheineesitystenhautausmaalle muiden muistojen joukkoon.



Päiväkirjan aukeama. Tutkivan kirjoittajan muistiinpanoja. Kuva: Hannele Kurkela.

Sitkeys ja jääräpäisyyskö esti jättämästä tehtävää sikseen? Valoa ei ensin näkynyt missään. Olkapäällä istui kriittinen varjo ja kuiski: ”Taiteilija on taiteilija, hän tekee taidetta eikä kaivele syövereitä joista on parempi vaieta.” ”Joka ei osaa tehdä, hän selittelee.” ”Joka ei osaa itse tehdä, hän opettaa toisia.” ”Jonka ote kirpoaa, hän tarttuu mihin hyvänsä korteen.” ”Joka ei pysty myöntämään epäonnistumista, jää pyristelemään kentän laidalle.” Mistä se varjo noin paljon tiesi? Oli kova työ saada oma ääni kuuluviin melun alta. Joutua palauttamaan yhä uudestaan mieleen, mikä ajoi minut tälle matkalle, ja miten todellista ja pakottavaa se oli. Helpottua totuuden tunnusta, siitä kun vene raappii pohjaa. Voida alkaa luottaa että keula tapaa rannan aikanaan.¹²⁰

120 Näytelmässä *Likaiset kädet* Sartre (1966) osoittaa, että silloin kun on kyse ihmisen elämästä, hänen eettisistä valinnoistaan ja päämäärästään, eksistentiaalinen kriisi on syvä ja kokonaisvaltainen. Päähenkilö Hugo kamppailee koko näytelmän läpi tehtäväkseen saamansa poliittisen murhan toteuttamisen kanssa ja sen laukaisemassa identiteettikriisissä. Kamppailu on raadollista hänen läheisilleen, kiusallista tehtävän antaneelle puolueelle ja kauhistuttavaa lukijoille tai katsojille, jotka seuraavat, kykeneekö Hugo murhaan vai ei, ja miten perustellen, ja miten puolue hänen toimintansa palkitsee. Vapaudesta Hugo (ja lukija tai katsoja) oppii ainakin, että se toteutuu vain joillakin ehdoilla, suhteessa johonkin: vapauden tavoittelu uhkaa aina jotain jo saavutettua, absoluuttista vapautta ei voida tavoittaa. Eksistentiaalinen kriisi on näin myös absoluuttisen vapautentavoittelun harharetki, eräs ihmisenä kasvun oppimäärä.

1.9. Aloitteesta ryhmätyöksi

Ohjaajan vastuulla ei ole tuottaa tuloksia vaan pikemminkin luoda olosuhteet, joissa jotakin saattaa tapahtua. Työhön ryhdytään toinen käsi tukevasti yksityiskohdissa ja toinen käsi tuntemattomaan kurottaen.

(Bogart 2004, 133)

Toiminnan runous

Prosessin tulkinta on toteutuneen toiminnan tulkintaa. Teatterin taiteellisessa prosessissa toiminta puhaltaa elämän muotoutuvaan teokseen, se luo näyttämön runouden. Mitä se on? Se on toimintaa näkyvän ja näkymättömän välillä. Miten havaita näyttämön runous jälkeensä, muistiinpanojen perusteella? Miten tunnistaa se taltioinnista? Miten tunnistaa sen läsnä- ja poissaolo? Prosessin tutkijan täytyy aistia runous päiväkirjojen rivien väleissä, kuvien ja muiden jälkien aukkoissa. Oman työn tutkijaa auttaa tässä kokemus prosessista, tekijän muisti täydentää tallennuksen aukkoja. Olen virittänyt reflektion silmukan konkretian ja toiveen välille, aloitteen, siitä seuranneen toiminnan ja toteutuneen työn välille. Siellä on toiminnan runous; juuri niin paljon runoutta kuin on ollut rohkeutta toimintaan.

Toiminnan runoutta pohtimaan minut johdattivat ensin ne runoilijat, joiden teosten kanssa olen seurustellut ikäni, sitten mannermaisen, erityisesti dialogisen filosofian ajattelijat. Erityiseksi johdattajaksi ilmaantui kirjailija Leena Krohn (2005) television välityksellä. Näin muistan hänen nimenneen asian Jussi-gaalan yhteydessä esitettyssä tv-haastattelussa: ”Jokaisella taiteenaloilla on oma runoutensa. Sitä ei voi suoraan siirtää tai kääntää toiseen taiteenalaan.” Sen kuultuani ihmettelin, etten ollut jo tullut ajatelleeksi niin. Voiko osuvampaa luonnehdintaa taiteenalojen erityisyydelle löytää?

Yhteys jossa Krohn runouden käsitettä käytti, oli käytännöllinen: Häneltä kysyttiin, mitä mieltä hän oli novellinsa (*Pelikaanimies*) sovittamisesta elokuvaksi ja oliko hän osallistunut sovitusohjelmien. Vastauksessaan hän totesi kunkin taiteenalan runouden olevan niin omanlaistaan, ettei sitä voi suoraan kääntää toisen taiteen kielelle; että eri taiteenaloilla tarvitaan erilaista taitoa. Hän perusteli näin luottamuksensa elokuvantekijöihin jotka tekivät omaa työtään hänen teoksensa pohjalta ja jättäytymisensä prosessin ulkopuolelle.

Toiminnan runous antaa nimen teatterin taiteellisen prosessin kätkeytyvälle luonteelle. Päiväkirja piirtää jälkeä toiminnan runoudesta:

N 3: ois mahtavaa kun kahvila ois katossa

N 2: pietari portinvartija

N 1: sponsori: upcider, red bull

(H-MK/ Päiväkirja II/12.3.02)

Kuka tahansa voi tunnistaa vapaan assosioinnin ilon; sehän saattaa pulputa missä vain missä pari ihmistä on koolla. Tässä tapauksessa yksi näyttelijöistä, (N3) kehitti *Sadetarinoissa* rooliaan.

Oli sovittu, että hän on kahvilanpitäjä. Tavoitteena oli että roolihenkilö hämmäntäisi muiden tapaamisia, ottaisi runsaasti tilaa toisten kustannuksella. Näyttelijä alkoi ideoida sellaista missä olisi voinut hyödyntää ilma-akrobatiataitojaan: 'ois mahtavaa kun kahvila ois katossa'.

Toisen näyttelijän kommentti sponsoreista liittyy sekä aiheen kehittelyyn että taloudelliseen tilanteeseen, vaikka onkin puoliksi vitsi. Esimerkissä toiminnan 'lentoön lähdön' esteet tulevat ulkopuolelta. Miten nopeasti toteutusmahdollisuudet löivätään ideointia korville. Olisimme todellakin halunneet kokeilla kattoon nousevaa kahvilaa. KokoTeatterin olosuhteissa, varsinkaan parin viikon valmistumisajalla, se ei ollut mahdollista. Katkelmasta mieleeni nousee vieläkin harjoitustilanteen keveys, kiihkeys, kokonaisvaltainen kupliva lataus jonka valtaan hetkeksi antauduimme. Pidän senkaltaista toimintaa ärimmäisen arvokkaana taiteellisen prosessin osana.

Kun on kuviteltu, haaveiltu yhdessä, on tultu lähemmäksi toisia, tiivistetty yhteyttä, antauduttu dialogiin. Tästäkin hetkestä seurasi jotakin, joka viritti teosta askeleen maagiseen suuntaan. En kuitenkaan ajattele, että toiminnan runous olisi eriskummallisuuksien tai runollisuuksien synnyttämistä. Teatterissa toiminnan runous on taiteellista toimintaa yhdessä, leikkiä jossa irrotetaan painot ja nostetaan ankkuri, suostutaan yhteisen vietäväksi ja ohjataan liikettä intuitiolla.

Näyttämön runous: ruumiillista kuvittelua

Vaikka on olemassa teatteria varten rakennettuja taloja ja tiloja, paikkoja joita kutsutaan näyttämöiksi, työryhmä vasta perustaa näyttämön.¹²¹ Ei ole poikkeuksellista, että näyttämön paikka on päiväkotia, kirjasto, hylätty liikehuoneisto tai teollisuushalli tai muu julkinen tila. On siis tavallista että näyttämö aivan kirjaimellisesti on tilapäinen, senkertainen. Mutta sielläkin, missä näyttämö odottaa työryhmää vain teatterille pyhitettynä, vakiintuneessa paikassa, näyttämön runous on ennen muuta ruumiillisen kuvittelun runoutta. Esitysten päätyttyä myös näyttämö, jolla teos on esitetty, lakkaa olemasta (sen teoksen näyttämö). Kysymys näyttämötaiteen runoudesta viittaa näyttämön perusteisiin: tilaan ja inhimilliseen läsnäoloon tilassa. Teatteri voi ilmetä vain inhimillisen toiminnan tuloksena, näyttämöllä toimimisen seurauksena.

Miten meidän työryhmämme ratkaisi näyttämön arvoituksen? Kysymys on houkutelut huimaukseen ja synnyttänyt silmukan jossa kierrellä yhä uudestaan puolelta toiselle, yli ja ali halki aineiston. Vastaukseksi poimin esimerkkejä huimauksen tarinallisesta kartastosta.

¹²¹ Arlander 1998; Kirkkopelto 2005. Annette Arlander pohtii tutkimuksessaan esitystä tilana ja paikan merkitystä esityksessä. Kirkkopelto luonnehtii ja dekonstruoi filosofisessa artikkelissaan näyttämön ilmiötä. Molemmat esittävät, ettei konventionaalinen teatteritila ole teatterin ilmenemisen ehto. Ks. myös Guénoun 2007.

ENSIMMÄINEN ESIMERKKI: EPISODI KAHVILASSA. Työryhmä oli tauolla Teatterikorkeakoulun kuppilassa kun sinne tuli asiakkaaksi humalainen mies. Hän lauleli operetinpätkiä ja piti kovaäänistä elämää muuten puolityhjässä kahvilassa, huuteli kommenttejaan meidän suuntaamme ja piinasi tarjoilijaa, jolla ei ollut lupa myydä alkoholijuomia ennen kello kolmea. Heti tauolta palattuamme kirjasin muistiin muutaman lauseen. Osa niistä päättyi seuranneiden viikkojen aikana käsikirjoitukseen ja esitykseen. Tältä päiväkirjamerkinnästä (vrt. s. 92) näyttävät:

...

paussilla juopunut baritoni:

”Rakkaat teatterikoululaiset, saatanan teatt.koululaiset”

”Kirsikkapuisto on myyty”

”Neiti, oletteko te töissä täällä? Tuokaa mulle yks fernet. Jollekin joka on jo valmiiksi juovuksissa.”

”Viidennen polven stadilainen.”

”Pääsin kouluun 64, en mennyt kun en ollut tarpeeksi hyvä”

”Olen hurmaava henkilö”

...

”Nyt tuli kauhee paskahätä. Saanko ottaa laukun mukaan?”

...

(Päiväkirja III/ 9.4.02/ H-MK)

Kohdalle osunut episodi, tässä tapauksessa lausutut puheet, pantiin muistiin ja osa siitä siirtyi teokseen. Tilanteessa jossa painiskelimme ratkaisemattoman kohtauksen kanssa – henkilöstä puuttui särmää, kohtaukseen kaivattiin yllätystä – humalainen asiakas tuli kuin tilauksesta ja rohkaisti tietämättään meitä suuntaan johon jo tähyilimme. Ilman kahvilan tapausta kohtauksesta ja roolihenkilöstä olisi tullut toisenlainen. Vierailija ryhtyi tietämättään dramaturgian muusaksi. Jokainen paikalla ollut ryhmän jäsen osallistui sattumadramaturgiaan, kuuli ja tunsu hetken jännitteen nahoissaan. Siirsimme jokainen osaltamme tuota elämän kohtausta näyttämölle. Esitykseen tuli tällainen kohtaus:

39. kohtaus Elina, Raija, Akseli

(Elina tulee. Hänellä on soittorasia kädessään.)

Elina: Mitäs täällä?

Raija: Odotellaan.

Veera: Tuli merikeli.

Elina: Akseli.

Akseli: Hani.

Elina: Mulla on asiaa.

Elina: Akseli tuu vähän tänne.

(Akseli nousee horjuen. Virnistelee Raijalle.)

Akseli: Hani. Hani kuule. Mä olen hurmaava henkilö. Mitäs tykkäät? Lausunko runon.

(Elina arvioi Akselin kuntoa.)

Elina: Halusin antaa sulle vaan jonkun muiston. Vie vaikka pojalles. Vai se taitaa olla kyllä liian lapsellinen sille.

Akseli: Muttei mulle. Kuule: Mä olen hurmaava henkilö, mutta mä olen tehnyt virheitä. Mä en ole täydellinen. Hani.

Elina: Joo, hei hei.

Akseli: Hyvät naiset ja ... no niin. Runo.

Olen täällä, odotan.
Milloin tuuli tyyntyy?
Näen kaislan taipuvan
Aallon kuulen rantaan sammuvan
Enkä tahdo pois...

(Elina seuraa tapahtumia etunurkassa. Veera roskiksen luona vahtaa venettä.)

(liite 2: *Sadetarinoita*, käsikirjoitus, kohta 39)

'Juopuneen baritonin' lauseista vain yksi, "olen hurmaava henkilö", tuli lopulta mukaan. Hänen vaikutuksensa Akselin roolihenkilöön oli kuitenkin merkittävä, hänen innoittamana Akseliin tuli näyttelijän kaipaamaa moniulotteisuutta muihinkin kohtauksiin.' Juopuneelta baritonilta' lainattu lempeä itseironia pehmitti Akselin karskin ulkokuoren: saamaton mutta kunnollinen, ahdistukseen lapsellisesti pakeneva aikuinen mies rohkeni ottaa ensimmäisen kännin, heittää kontrollin pois. Kohtauksessa Akseli paljastuu toimiessaan niin kuin ei ole aikaisemmin toiminut: Hän käyttää rakastetusta hellittelynimeä ("Hani"), hän ei peittele sentimentaalista mielentilaansa (lausuu runon), hän ei jatka valehtelua ja selittelyä (poika). Hänen käytöstään eivät kohtauksessa säätele muiden asenteet, sillä hän on ennen muuta keskittynyt voittamaan kauhunsa (merta kohtaan¹²²), kohtaamaan vaaran.

Näyttämöllä kohtauksessa oli merkityksellistä myös Akselin omasta muutoksestaan humaltumisen tuntu. Hän ikään kuin näki itsensä ensimmäistä kertaa ja hän hymyili näkemälleen lempeää, surumielistä hymyä, hän valmistautui luopumaan saamattomuudestaan: hän valmistautui askeleeseen, jonka ottaminen merkitsi uutta kohti kurottamista samalla kuin altistumista pelolle ja naurunalaiseksi. Kaikki tämä alkoi kehkeytyä kahvilaepisodin innoittamana, kun emme enää muistaneet itse episodiat vaan harjoittelimme keskittyneinä viemään keskeräistä työtä eteenpäin.

122 Ks. liite 3: *Sadetarinoita*, käsikirjoitus, kohta 37.

TOINEN ESIMERKKI: AKSELIN JA ELINAN TARINA. Eräässä harjoituksessa he esittäytyivät toisilleen, ja ennen kuin toinen ehti tajuta mitä oli vastannut esittelyyn ”Elina”, (”Akseli”) toinen sävähti: ”Ei voi olla totta!”¹²³ Tunnistus oli intensiivinen ja se oli alku eräälle rakkaustarinalle. Suhteen kokonaisteoksen juonta rakentava merkitys korostui, kun roolien näyttelijät (N₁ ja N₂) olivat useimmin paikalla hajanaisen toisen jakson aikana ja tuottivat alati yhdessä uutta materiaalia.

Akselin ja Elinan tarinasta muotoutui kaari, joka edellytti loppuratkaisua. Alun romanttisen kehittelyn jälkeen (kohtaaminen sateessa, ks. s. 143–144) ja ex-vaimon ilmestyttyä kuvioon mukaan kahvilaepisodista syntynyt sattumadramaturgia auttoi tässäkin: Akselin uusi asenne purki jännitteen heidän väliltään. Elina oli aiemmin jo päättöksensä tehnyt petyttyään ja loukkaannuttuaan, mutta ruvennut epäroimään huomattuun olevansa raskaana. Ratkaisukohtauksessa (kohtaus 39, edellä) hän tulee tapaamaan Akselia aikeenaan kertoa raskaudesta, mutta löytääkin miehen herkistyneessä tilassa ja humalaisena, ja päättääkin jättää kertomatta. Tähän vaikuttaa myös se, että Akselin ex-vaimo on läsnä, mutta eniten muutos, muutos kohtaamisessa, persoonassa jonka kohtaa, ja hellyys tai humala, joka vieroittaa tai sulattaa loukkaantumisen; tilanteen voi tulkita monin tavoin. Akselin ja Elinan välinen tarina päättyi tähän kohtaukseen. Sen jälkeen heidän voi kuvitella nousevan samaan veneeseen vaikka kumpikin suuntaa kohti omaa elämäänsä.¹²⁴

KOLMAS ESIMERKKI: SATTUMUS HARJOITUKSISSA. Tällaiset jäljet johtavat teoksen erikoisimman hahmon, Helmin syntyhistoriaan:

- N 2: kirjotin päiväkirjaa naisen yks. illasta – N 2 lukee
»näin paljon mä mietin sitä vaikken edes tiää sen nimee
- N 1: ikävä säkä töissä / meni pupu pöksyyn
»edetään liian nopeesti – ikäkysymys
- miksi mies pitää sormusta?
- siivooja joka lojuu sohvilla ja nuohoo (TeaKin siivooja, kurkisti ovesta)
- N 4: mul on myös yks pönttöpää opiskelija – tosi hidas, ahdistava
- N 2: siivooja istu pimeessä komerossa
impro liike – suunta
valo: impulssit tilasta eri
- N 1: valoon, tilaan, pois – sokea, pimeä, tässä, keskittyminen ääniin
- N 5: suunta herkisti liikettä, pysty aina vaan minimoimaan, tietoisuus vastavoimasta
autto tarkkuuteen
- N 4: vastavoimien kamppailu – tehdkö vai eikö tehdä, joutu alottaan monta kerta
– säikky entisestään muita, vastavoimana ”menen minne haluan”
- N 2: tunnetasomatka, henkilön ristiriidat, pääsin jaloilleni, kun muut hiipuivat,
mullekin aukes tila ”enpä nouse vielä kun muut

(H-MK/ Päiväkirja I/29.10.01)

123 Improvisaatiassa näyttelijät tuottavat ennakoimattomia asioita; tässä klassisen Täällä pohjantähden alla -parin nimet.

124 Loppukohtauksessa veneessä halusin jokaisen asennoituvan katsomaan kohti tuntematonta niin, että heillä on takanaan menneisyys, johon ei ole paluuta ja jonka voi nähdä päättyneenä kertomuksena. Ks. s. 75.

Pieni maininta: 'TeaKin siivooja, kurkisti ovesta'. Satunnainen tapaus, johon yksi tarttui ja josta toinen otti kiinni. Merkintä näyttää mitättömältä siihen nähden millaisen merkityksen se sai prosessissa. Parin päivän päästä on toinen merkintä:

- harj. tahti on rauhallinen
- aika paljon me jutellaan
- must ollaan tehty aika paljon töitä
- helppo pysyä luovassa tilassa
- se siivooja on joka paikassa, niit on ainakin 2 tai kolme
- ! se kerää tyhjii pulloja ja vie kauppaan sen nahan sisällä asuu joku örkki
- N 5: tänään tuli yks mies kysymään saako tätä koulua kurkistella kun on yht.kunnalle niin kallis – on hintansa väarti
- impro jossa "siivooja", "joogaaja" ja "kitaransoitaja"
- N 2: eksä yleensä siivoo niis tiloissa mis ei oo ketään? / (video)
- N 4: se ei voi uskoos että mitään noin ihanaa on olemassa kun N 2
- kun se on voittanu lotossa se ei kerralla pysty muuttumaan näkyväks
- > se yrittää muuttua toiseks
- elää toisten kautta
- tuli hakeen tuolin pois koska halus vielä käydä siellä
- pelkää ihan helvetisti saavansa potkut ja menettävänsä henkilöt
- huoli N 2:sta

(H-MK/ Päiväkirja I/ 31.10.01)

Ovesta yhtenä päivänä kurkistanut siivooja pulpahtaa esiin keskustelussa. Nyt aiheeseen tartutaan dynaamisemmin: "Se siivooja on joka paikassa..." Seuraavaksi kehittymässä olevan fiktiivisen henkilön ja siivoojan piirteet jo sekoittuvat toisiinsa improvisaatioissa. Tarinointi alkaa heti, episodin syntymistä ei edellä tarkoituksellinen kertominen, ei ole mitään kertomuksen rakennetta, raamia johon luodaan, tila on vapaa. Tarinan aihio putkahtaa testattavaksi, koettelemaan elinvoimaansa. Sille luonnostellaan hahmoa, haetaan rajoja. Aihio koetellaan leikinkaltaisessa toiminnassa.

- N 4 väijyy kaikkea, että pääsisi osalliseksi tai jyvälle?

(H-MK/ Päiväkirja II/12.3.02)

Siivoojan kurkistus ovesta kesken harjoituksen johti innostukseen koko työryhmässä. Melkein kaikilla oli havaintoja 'siivoojasta' ja tarve kertoa niistä. Kertojat yllyttivät toinen toistaan ja siivoojasta kehkeytyi pian maaginen, pelottavakin hahmo. Hahmon kehittymiseen liittyi paljon ryhmän yhteistä kuvittelua. Sitä edisti myös näyttelijän (N4) kyky viipyä keskeneräisessä hahmossa eri improvisaatioissa ja esittää toiminnallaan kysymyksiä toisille näyttelijöille. Ennen kuin syntyi näytelmän henkilö Helmi, tunnustelua kesti pitkään. Maaliskuussa, toisella harjoitusjaksolla tapahtui muun muassa tällaista:

Ruumiillista kuvittelua näyttämöllä: Aluksi näyttelijä hakee henkilöhahmolle nimeä. Sitten

hän kertoo ehdotusta henkilön elämäntarinaksi. Sen jälkeen seuraa improvisaatio, jossa on mukana kolme henkilöä: katusoittaja, kadunlakaisija (Helmi) ja taksikuski.

-Lotta? Helma? Helmi?

ja poikansa Henrik 20v? katosi 2 vuotta sitten ”mä lähden, kirjottelen” -ei oo kirjoitettu
-talonmies joka on joutunut kadulle – majailee vanhoilla kulmilla

impro ennen sulkisonnettomuutta, katusoittaja, kadunlakaisija taksikuski

Helmi:

-nyt teidän täytyy mennä, mä odotan yhtä vierasta

-mikä päivä tänään on? mitä kello on? meidän piti mennä ostamaan kenkiä

-missä se kävi monta kertaa?

-aikuinen mies menkää töihin siitä?

-ootsä Henrikin tyttöystävä oottekste Henrikin ystäviä

Kadunlakaisijaominaisuus tuli jäädäkseen, samoin tapa seurata muiden toimia sivusta ja sitten arvaamatta puuttua niihin, samoin kuin se, että puhetapa oli töksähtävä ja usein tilanteessa käsittämätön tai ilmiselvä vale, kuten tässä ”mä odotan yhtä vierasta”. Kadonneen Henrik-pojan tarina loi henkilölle perustilanteen. Merkintä jatkuu purkukeskustelulla äskeisestä:

N 2: aika sympaattinen tyyppi

N 1: ei sille osannu olla kauheen vihanen

N 4: haavemaailma läks käyntiin, oli vaikee ottaa toiset huomioon

N 1: valitsin staattisen tilan, ei päässy puuttumaan tapahtumiin

N 4: sanoit aika pahasti vanhemmalle ihmiselle

-ylioppilaskengät piti ostaa, poika häipy just silloin

-kun sä oot käyny siellä, näitsä mun poikaa

Keskustelun jälkeen tilannetta kehiteltiin seuraavalla improvisaatiolla:

impro A+E tapaaminen, Helmi sivussa

E: mietin onks sulla ollu tosi paljon naisia, oonks mä sun listalla ylhäällä?

A: millä listalla, mä oon uskollinen tyyppi

H: valehtelet valehtelet

A+E ajatella eteenpäin...

A: sä oot aika rohkee

E: täytyy sanoo jos alottaa

sade yltyy, menevät sateensuojaan

A: ihastuin sun hymyyn

A: mennäänkö juhlistamaan jotain
E: mikä ois juhlan aihe
A: meinasin sanoa sinä mutten oo ihan varma (roiskii vettä)
H: anteeks

Improvisaatiossa kehkeytyi tilanne, jossa Helmi oli entistäkin sivullisempi; hän seurasi Akselin ja Elinan treffejä. Hahmoon löytyi tässä tilanteessa kiinnostava piirre, joka ilmeni toisille kiusallisena jupinana aina silloin, kun hän huolestui tai ahdistui siitä mitä näki ja kuuli. Purkukeskustelusta olen kirjoittanut muistiin vain sen, mitä näyttelijät nostivat uusina oivalluksina esiin:

-N 4: kestämaton tilanne olla kolmantena pyöränä
huomaamaton varjostaja
kommentoi itseksensä tilanteita

N 1: suhteen alkuvaiheessa kun puhuu enemmän kun tavallisesti – voisko yrittää puhua siitä pojasta

Harjoitus poiki vielä yhden improvisaation, sillä halusimme tutustua Helmiin vielä siltä kannalta, millainen hän voisi olla yksin.

impro Helmi yöllä yksin
jättää luudan, käärii lahkeet, pesee jalat, pesee kaulan, astuu pois vedestä, pukee, katsoo merelle
> sumumono sumua kurottavat kädet
2. sumumono

(H-MK/ päiväkirja II/ 19.3.02)

Tämän pohjalta syntyi esityksen väliaikaa edeltänyt kohtaus:

25. kohtaus Helmi ja sumu

Helmi lakkaa liikuttelemasta luutaa. Huomaa että on hiljaista, on tullut ilta. Panee luudan pois, riisuu kengät ja sukat. Alkaa hitaasti kävellä kohti rantaviivaa.

Helmi: On pimeää. On hiljaista. Sumu peittää kaiken. Kävelen rannalle, se kuiskaa – tule lähemmäs. Kohta tapahtuu jotain. Mitä? En tiedä. Hiljaisuus on suhisevaa ja elävää. Ehkä sumuun syttyy valo, pieni tuikku. Se lähestyy. Venekö se on vai laiva, vai itse meri – se tulee tänne päin, vakaana sumussa, pimeyden halki kuin yön silmä. Näkeekö se minut? Haluan että se näkee minut. Se lähestyy yhä, lepattaa – jos se sammuu, jos pimeys nielaisee

sen ja koko kaupungin ennen kuin se saavuttaa minut. Olen tyhjän päällä, sumun kannattelemana, leijun rannan ja tyhjän välillä.

VÄLIAIKA

(liite 2, *Sadetarinoita*, käsikirjoitus)

Alussa Helmi kävi aamu-uinnilla meressä. Ennen väliaikaa hän palasi veteen. Meri oli hänen kumppaninsa ja väylänsä toivoa ja luottaa. Helmi häivytti rantaviivan rajaa ylittämällä sen sanoin ja teoin. Hän häivytti realistisen ja maagisen rajaa. Välitilan eläjänä hän oli jatkuvasti vaikeuksissa joko itsensä tai toisten kanssa, sillä hän epäili kaikkea. Kun hänelle tipahti lotto-voitto taivaasta, hän päätteli ettei hänelle voi sattua sellaista, että hän on väärä henkilö.

Helmistä tuli henkilöitä yhdistävä tekijä. Päällisin puolin proosallinen ja juro hahmo kantoi vastuuta toiminnan runoudesta. Hänen outoutensa, uteliaisuutensa, epäluuloisuutensa ja vaikeutensa kommunikoida rakensivat sitkoa kertomukseen, sillä hän ei jättänyt toisia välinpitämättömäksi; hän joko ärsytti ja pelotti tai herätti myötätuntoa ja uteliaisuutta.

Seuraavassa on tallennettu havaintoja keskustelusta ja harjoituksesta, jossa työstiin Akselin ja Elinan konfliktia. 'Vardan dokkari' tarkoittaa Agnes Vardan TV:ssä esitetyn, roskiksia tonkimalla elävistä ihmisistä kertovan dokumenttielokuvan pohjalta syntynyttä keskustelua.

- + N₄ – Vardan dokkari (dat)
- miten samanarvosia ihmiset oli
- ihmisen rakkaus romuun kummallista
- tää on yhteiskunta joka vartioi roskiaan
- impro A+E-konflikti + Helmi
- A kantaa tuoleja
- „mitä helvetin kesäteatteria”
- aggression hillitseminen 3 asiaa miksi rakastan avulla
- nainen lakoo aggr. miehen alta
- Helmin ja A:n kohtaaminen, tunnustus, Helmi innostuu ja huoltaa
- N₁: kyrpiinnyin harjoituksissa – juoksin Kuopion ympäri
- H: poika merillä, tulee huomenna
- A: mull on jano pakko saada vettä

(Päiväkirja II/22.3.02/H-MK)

Helmin ja Akselin kohtaaminen on ollut erityinen ja yllättävä. Konflikti-impron pohjalta syntyi kohtaus 28. (liite 3) jossa Akseli purkaa väkivaltaisesti ahdistustaan siirtämällä painavaa tavaraa tarkoituksettomasti paikasta toiseen ja karjumalla Elinalle, joka haluaa selvittää asioita. Myös kohtaus 29. jossa Akseli törmää vauhdissa Helmiin ja rauhoittuu tämän syyliin, syntyi samasta improsta. Helmi on tilanteessa kuin toinen ihminen; huolehtiva ja avomielinen.

29. kohta Akseli ja Helmi

(Akselin vauhti pysähtyy Helmiin. Helmi hoivaa. Elina kulkee ja laulaa.)

Helmi: Äiti kirjoitti minulle. Yhden kerran. Mikset sinä tyttö tule kotiin, me isän kanssa odotetaan täällä. Helmiäinen, niin ne sanoi.

Miten olisin voinut mennä? Olin tummunut helmi.

Onko mun poika nyt jossain ja ajattelee ettei se voi tulla? Kirjoitin sille, mikset tule kotiin... Äiti odottaa. Sitten juodaan pullakahvit ja kaikki on niin kuin ennenkin. Osoitetta ei ole, en voi lähettää.

Kunhan se saa asiat valmiiksi, se tulee hakemaan minut, niin se on. Se lähti niin kiireellä, ei hyvästiä ehtinyt sanoa. Minä odotin ja odotin poikaa ylioppilasjuhlista, ei tullut, lähti maailmalle. Tulisit jo, sitten tehdään yhdessä kaikkea kivaa. Ja yllätyskin täällä odottaa, olen säästänyt Henrikiä varten.

(Helmi alkaa laulaa Elinan kanssa. Akseli lähtee. Elina laulaa ja kävelee kohti rantaa. Helmi antaa Elinalle soittorasian.)

(Liite 3: *Sadetarinoita*, käsikirjoitus)



Helmi ja Elina. Kuvassa Laura Kairamo ja Leena Määttä. Kuva: Hannele Kurkela.

Sattumalta ovesta kurkistaneen siivoijan inspiroima tarinankerronta sai Helmin hahmon kautta moninaisia näyttämöllisiä muotoja. Kehittelyyn osallistui koko ryhmä sekä puhuen että toimien. Jälkeenpäin Helmi näyttäytyy teoksen avainhenkilönä, joka kutoi prosessin rönsyistä, haarautuvista tarinallisista tasoista, ympäristön yllykkeistä ja tekijöiden solmimista mahdollisuuksien ulottuvuuksista yhtä ja yhteistä kangasta, teosta näyttämölle. Helmi kantaa siivouskärryssään ja sisällään koko teoksen tyylilajia, maagista realismia.

NELJÄS ESIMERKKI: POIMINTOJA TOIMINNASTA. Yksi näyttelijöistä (N3) oli mukana ennen ensimmäistä varsinaista harjoitusjaksoa pidetyissä muutamissa harjoituksissa (syyskuussa 2001) ja sen jälkeen poissa koko ensimmäisen jakson. Hän palasi ryhmään puoli vuotta myöhemmin, kun toiset olivat jo kokonaisen jakson ajan kehittäneet yhteistä työtapaa ja tuottaneet materiaalia. Paluu osui toiseen jaksoon, jolloin koko ryhmä oli harvoin koolla. Päiväkirjassa pohdin tilannetta muun muassa näin:

Mihin sadetarinat on menossa? Mietin miten luotsaan työtä eteenpäin. Aikataulujen vuoksi aiheet ja henkilöt ovat eri vaiheissa. Työtapana improista kokonaisuuteen vaatii monien tavoitteiden kuljetusta yhtä aikaa – yhteistä kehittelyä, minun vastuuta ja kykyä koota, esitysvastuuta.

[...]

Onko Sadetarinoissa isättömyyden teema? Kadotetun lapsen teema? Että voi pysähtyä vasta kun on löytänyt sen mitä on hukannut?

(H-MK/ Päiväkirja II/1.4.02)

Näyttämön todellisuudeksi vakiintui poikkeusolosuhde, jota rannan ja ulapan läheisyys vahvistivat. Se, ettemme pitkään aikaan päättäneet poikkeusolosuhteen laatua tai syytä, näkyi henkilöhahmojen epätietoisuutena ja etsimisenä; he olivat kadottaneet elämänsä punaisen langan, kukin tavallaan, ja he ponnistelivat löytääkseen sen taas. Asioiden avonaisuudessa viipyminen tuotti materiaalia ja loi teoksen maailmaa.

Kysyin ryhmään palanneelta näyttelijältä, voisimmeko hyödyntää sitä että hän tulee harjoitukseen ulkopuolelta ja ryhmän kehittämään maailmaan muukalaisena. Ideointimme johti hahmottelemaan nomadi-henkilön, kulkurin, joka on tottunut viipymään yhdessä paikassa vain vähän aikaa ja jonka identiteetti näyttäytyy tilapäisenä. Jatkokehittely tuotti ajatuksen, että hän etsii jotain sellaista, joka antaisi hänelle kadonneen identiteetin takaisin. Näin arvoituksellisia sanoja henkilö lausui kun hänet nähtiin ensimmäisen kerran yksin:

Veera: Enkeli eksyi maailmaan. Se on kenen tahansa kipu, kun siivet meni rikki.

Se on kaipauksen liekki silmien nurkissa, unien mahdollisuus, unta vain.

Kosketus jää aikomatta – se on arvoitus jonka sinä voit ratkaista.

(liite 3: *Sadetarinoita*, käsikirjoitus)

Päädyimme siihen, että hän etsii isäänsä¹²⁵, jonka kuolemasta liikkuu huhuja joita hän ei halua uskoa. Kun mietimme, millainen olisi tämän henkilön tulo näyttämölle, kysyin näyttelijältä, kenet hän haluaisi ensimmäiseksi kohdata tullessaan, ja hän vastasi empimättä: ”Helmin.” Intuitiivisesti tiesin heti, että valinta osui kohdalleen, nämä henkilöt ratkoisivat saman arvoituksen eri puolia eri tavoin, he tunnistaisivat toisissaan sen mikä yhdisti heitä.

Nomadi-hahmosta alkoi kehkeytyä henkilö, joka arastelematta menee toisten joukkoon ja valloittaa paikkansa; lähdimme innostuneina kokeilemaan, millainen Helmin ja hänen kohtaamisestaan muodostuisi.

12. kohta Helmi ja Veera

(Helmi istuu rahat sylissä.)

Helmi: Rippilahjaksi isä tökkäsi käteeni ruusun ja kirjekuoren. Ostin niillä rahoilla aamutakin ja tohvelit äidille ja isälle jouluksi. Setelistä jäi vielä. Ostin itselleni huulipunan.
Se oli paksua, jähmettynyttä, upottavan punaista. Verenpisara oli sen nimi. Käytin sitä kaksi kertaa. Pelkäsin että se kuluu tai että äiti huomaa.

(Veera tulee. Toisessa kädessä taskulamppu, toisessa vesikanisteri. Reppu selässä. Pudottaa tavarat lattialle. Vilkuttelee taskulampun valoa. Lähestyy Helmiä, joka peräntyy. Ja luutii. Veera loittonee. Tutkii tilaa.)

Veera: Sä oot siisti.
Helmi: Mä olen siivooja.

(Veera riisuu haalarin.)

Helmi: Kukas sinä olet?
Veera: Arvaa!
Helmi: No vaikka Anna?
Veera: Ei.
Helmi: Niina?
Veera: Annan vinkin, se alkaa V:llä.
Helmi: Veera!

(Veera tanssii.)

¹²⁵ Isättömyys ja monet variaatiot lapsi-teemasta olivat nousseet esiin monta kertaa harjoituksissa. Myös Helmin elämäntarinassa ne olivat jo mukana, ja niin voimakkaina, että ne haastoivat toisia henkilöitä tuottamaan aiheesta lisää tarinaa.

Helmi: Mihin sä menet seuraavaksi?
Veera: En mä mee nyt mihinkään.

(liite 3: *Sadetarinoita*, käsikirjoitus)

Valmiiseen esitykseen päätyneet kohtausten alku Helmin ongelmasta, kuinka suhtautua lottovoittoon (rahat sylissä). Paikalle saapastelee tutkimusmatkailijan tavoin varustautunut henkilö, joka muutta mutkitta tekee tuttavuutta Helmin kanssa (vilkuttelee valoa, lähestyy). Helmi peräänny, kokee uhkaa. Helmin epäluuloiseen kysymykseen ”Kukas sinä olet?” henkilö vastaa ”Arvaa!” Vastaus on kehoitus, intensiivinen kutsu. Helmi ryhtyy leikkiin. Tämä osa kohtauksesta kehittyi improvisaatiosta, jossa näyttelijä (N3) halusi Helmin näyttelijän antavan hänen roolihenkilölleen nimen. Toiminta kuvaa nomadi-henkilön elämänsänettä ja -tilannetta: toisaalta avoin ja utelias, valmis päästämään lähelle ja toisaalta nimetön arvoitus itselleen ja muille, tilapäisesti kotonaan missä tahansa, suojautuneena tilapäisellä identiteetillä ja aina matkalla kuin jonkin ajamana.

Toiminta liitti toimijoita yhteen, näyttelijät löysivät näyttämön maailmassa kumppaneita, roolihenkilöt hyödyttivät toisiaan ja hyödynsivät harjoitusten olosuhteita; se oli *Sadetarinoiden* prosessin näyttämön runoutta. Koska näyttelijöitä oli kaikkiaan viisi, aina joku jäi yksin tai etsi paikkaansa. Siitä syntyi teoksen läpikäyvä toimintamalli; vasta aivan lopussa jäljellä on enää kaikkien yhteinen venematka ulapan yli, jonka aloittamiseksi oli ratkaistava vielä yksi: suhde poissaolevaan. Poissaoleva konkretiositui Helmin suhteessa kadonneeseen poikaan.

Helmin mukaantulo pelastautumaan ja kohti tuntematonta tulevaisuutta edellytti yhteistä ponnistusta. Helmi tuotti liimaa näyttämön henkilöiden suhteisiin toisiinsa ja ympäröivään todellisuuteen. Hänen hahmonsä teki erityistä kaikesta mihin hän kajoisi, esineistä, muistoista, päätöksistä, hetkistä. Teoksessa, joka ”oli näytelmä sisäisestä ja ulkoisesta muutoksesta” (H-MK/ Päiväkirja III/ 4.6.02) hän edusti jarruttavaa, vastustavaa energiaa. Helmi kanto *Sadetarinoissa* juuttumisen tarinoita.

Myös Veera-nomadi tuotti liimaa. Hän provosoi ja liioitteli, hän piti showta ja tunkeutui mukaan tilanteisiin joihin ei näyttänyt kuuluvan. Hän kuljetti leikin ja teatterin ulottuvuutta. Hän haastoi muut ja itsensä leikkimään enemmän, leikkimään leikit loppuun asti. Hän kanto teoksessa elämänoiman tarinallista ulottuvuutta.

Veeran ja Helmin näyttelijät (N3 ja N4) rakensivat taiteellisen prosessin yhteistä todellisuutta ruumiillisella läsnäolollaan; he leikkivät ruumiillisia leikkejä, he kuvittelivat näyttämöä ruumiillaan, ruumiissaan asuen ja siinä aistien. He kantoivat mahdollisia tarinoita toisia kohti konkretisoimalla hahmoissaan liikkeellepanevia voimia: kaipaaminen, etsiminen, uteliaisuus, uskominen.

VIIDES ESIMERKKI, SADE. Olen kuvannut yritystäni perustaa avoin taiteellisen toiminnan tila ja kutsua koolle ryhmä, joka valmistaisi esityksen tuossa tilassa. Esityksen nimeksi tuli kuitenkin *Sadetarinoita*; pohjustukseksi tarkoitettu tarinallinen materiaali ei häipyntykään, se ei antanutkaan tilaa jollekin muulle. Tästä avautuu kolme tarinallista linjaa:

Ensinnäkin aloite (vrt. Arendt 2002, 179) osoittaa voimallisuutensa. Sitä ei voi hallita. On

parempi ottaa se lukuun kuin painaa se piiloon. Piilossa ollessaan tarinalliset ainekset vaikuttavat juuttumista edistävästi. Toiseksi SADE oli toimiva aloite, joka loi tilanteita, tarinoita ja aistimuksia. Se herätti muistoja, synnytti vastusta, vaati näyttämölle romantiikkaa ja lisää vettä (jolloin syntyivät ranta ja meri). Se herätti jokaisessa henkilökohtaisia muistikuvia. Kolmanneksi se oli esityksessä läsnä olosuhteena, toiminnan syynä, mielentilan ilmentäjänä ja muutoksen edistäjänä, näyttämön runouden kutsujana. Kuten Akseli toistaa: ”Kaikki pestään pois.” (liite 3, koht. 34, 43.)

1.10. Miten katson prosessia reflektion jälkeen, huimauksen läpi

Huimaus on huimausta; se ei sinänsä ole pelon tai muun tunteen tila. Huimaus syntyy toiminnasta. Se on koko kehon järkytys, tunne häikäistymisestä, suhteellisuuksien avautumisesta ennenkokemattomalla tavalla, tunne käsittämättömän näyttäytymisestä, yli tajunnan käyvästä aistimusvyörystä. Se on perhosia vatsassa, se on takaraivon laajentumisen ja niskalihasten jännittymisen aiheuttama lämmön tulvahdus, korvien soiminen, sylkihyökkäys, kutina jalkapohjissa ja polvitaiveissa, hikinoro kainaloissa; sydän, keuhkot, lämmöneritys ja jäähdytysjärjestelmä toiminnassa. Se on tunne että raikasta ilmaa virtaa esteettä keuhkoihin ja kehon läpi. Se on voimakkaasti addiktoiva tuntemus ja mahdoton simuloida. Aavistan että sillä on tekemistä sen kanssa, miksi tekee tällaista työtä, aavistan kutsun ja varoituksen. Huimaus on taiteilijan kokemusta tyhjän partaalla. Huimauksen asema tutkimuksessani on olla näköalapaikkana tuohon kokemukseen; siitä on tullut tutkimisprosessin metafora. Se on näkökulman aukeama suhteeseen, jota ei voi ennakoida. Taiteilijan ja taiteenalan suhde syntyy esimerkiksi niin että ala valitsee tekijänsä. Taide kutsuu tekijää, tai proosallisemmin: aihe kutsuu tekijää. Aavistaminen huimaa, käsittäminen mahdollistuu väläyksittäin. Suhteen muuttuessa kutsu käy useinkin toisinpäin: tekijä kutsuu taidetta, tekijä kutsuu aihetta. Huimauksesta tulee matkakumppani.

Huimaus ilmestyy aina uudenlaisena, se kouraisee sisuksiani joka kerran kun jotain uutta välähtää esiin.¹²⁶ Suhteeni *Sadetarinoihin* oli kivulias, turhautumisen ja häpeän värittämä, kunnes eräänä päivänä huomasin tunteen muuttuneen. Nyt ajattelen *Sadetarinoita* -teosta ja aineistoa suurella kiitollisuudella. On kuin olisin saanut kirjeen vuosien takaa siltä itseltäni joka olin silloin kun osallistuin tuohon prosessiin ja merkitsin asioita noihin muistikirjoihin. Mistä löytäisin yhtä avonaisen esimerkin kuin tämä aineisto? Jos esitys olisi huolella peittänyt virheensä ja prosessin jäljet, miten saisin sen avautumaan? Olisiko kysymys toiminnan ennakoimattomuudesta ja muutosvoimasta jäänyt löytämättä? Olisinko saanut huimauksesta oppaan?

Millaiset tarinat elivät, millaiset kuihtuivat? Onko keskeistä se, millaisia tarinat olivat?

126 Nyt voin tunnistaa huimauksessa näkyvän ylivoimaisuuden, rannattomuuden ja syvyyden lisäksi sen herättämän houkutus- ja jännityksen uuvuttavuuden seasta myös pelon: kauhun joka liittyy alituisen uuden aloittamiseen ja pelon joka kouraisee muistumana *Sadetarinoiden* aloittamisen pelosta. Se on riskinottamiseen liittyvää, halun täyttää pelkoa. Ks. myös Storey & Joubert 2004, 46.

Entä se, milloin ne syntyivät tai tulivat esiin? Näistä esimerkeistä ja kaikesta reflektiossa esiin nostetusta rakentuu tarina siitä, miten *Sadetarinoiden* näyttämö, taiteellinen prosessi perustettiin. Voin luonnehtia aloitusta avoimeksi, väljäksi, leikkisäksi, täydentyväksi, vaillinaiseksi, tyhjän partaalle syntyneeksi. Voin yrittää vastata luonnehtimalla toimintaa: huolettomasti, innokkaasti, uteliaasti, hajanaisesti, varovaisesti, luottavaisesti... Lopputuloksen näkökulmasta katsoen näyttämö tuli perustetuksi jotain ainutkertaista läsnäolevaksi tehden mutta jotain olennaista hukaten. Miten se liittyy lopputuloksen arviointiin ja esityksen yleiseen kiinnostavuuteen, sekin on moninaista.

Todelliseen kokeiluun lähdeittäessä ei samalla tähdätä menestyskappaleeseen. Silti taiteilijan toiminnassa, sen leikissä ja todessa on aina myös toive mukana: toive tulla nähdyksi, tulla kuulluksi, tulla rakastetuksi.



Raija ennen muodonmuutosta. Kuvassa Päivi Rissanen. Kuva: Hannele Kurkela.

Miten työ tuli tehdyksi, miten näyttämö perustetuksi? Arvokkaimmaksi vastaukseksi jäi lopulta toteutunut mahdollisuus tutkia taiteellisessa toiminnassa kehkeytyvää prosessia, läsnäoloa ja toimintaa siinä, siinä viipyen. Oma osani on viipyemisen kannalta herkullinen, paluu kierros kierrokselta huimaavien näkymien ääreen, muistaen miten ensin ei ollut mitään, sitten oli sateen aistimus, sen jälkeen jo ryhmä joka vastasi kutsuun.

Teoksessaan *Ohjaaja valmistautuu* Anne Bogart (2004, 100) kertoo tarinan Suzuki-companyn merkittävästä näyttelijästä. Näyttelijä oli ottanut vastaan vierailukutsun toisesta teat-

terista, ja Suzuki oli äkeissään. Kyseinen näyttelijä, josta oli tullut tähti hänen ryhmässään, oli joka kerran harjoitusten alkuvaiheessa ryhmän avuttomin, edistyi hitaimmin. Mutta työ jonka hän teki päästäkseen tulokseen tuotti mieliinpainuvaa näyttelijäntaidetta. Näyttelijän prosessi kehkeytyi ja kypsyi persoonallisella tavallaan, jolle oli oltava yhteisessä vaiheikossa tarpeeksi tilaa ja oivaltavaa ohjausta. Suzuki oli huolissaan että ymmärtämättömässä ohjauksessa hänen suojattinsa ei yltäisi täysipainoiseen taiteelliseen lopputulokseen.

Suomalaiset näyttelijät puhuvat oikeudesta 'saada olla huono' ja 'epäonnistua' harjoituksissa. Näyttelijät tarvitsevat ihmetyksen ja harhailun askelia tiellään rooliinsa ja toistensa yhteyteen. Näyttelijät tarvitsevat uteliaisuudesta syntyviä kehollisia kysymyksiä ja mahdollisuuksia esittää kysymyksensä turvallisessa työtilanteessa yhä uudelleen; se juuri on heidän työtään matkalla lopputulokseen. Kovin rutinoitussa prosessissa näyttelijöiden kysymisen tila hautautuu joskus ohjaajan ja muiden esityksen taiteellisista kokonaisratkaisuksista vastaavien tekijöiden tavoitteiden jalkoihin; kysymysten merkittävyys määräytyy niiden esittäjän mukaan ja sisällön sijasta merkittäväksi tulee, missä kysymykset esitetään ja millaisina ne ilmenevät.

I believe a high level of mutual intimacy lies at the heart of succesful collaborations and bigger collaborations don't require less intimacy, but more of it. Perhaps this is where the difference comes in between creative and non-creative collaborations or between creatively collaborating and merely working independently together, sometimes called working cooperatively.

The important thing I find about collaboration is the necessity to be mutually vulnerable and there can be no high arguments of who is more important than the other.

(Storey & Joubert 2004, 47)

Näyttelijät eivät ole pelkkä toteuttajajoukko visionäärien ideoille. Todellisessa ryhmätyössä voi olla selkeä työnjako muttei eriarvoisuuden perustuvaa asemointia tärkeisiin ja ei-tärkeisiin toimijoihin. Se miten tarinat, anekdotit, jutut, episodit, läsnäolo ja kuuntelu hahmottavat taiteellisen toiminnan ja syntyvän teoksen tarvitseman tilan, on keskeinen taiteellisen prosessin osa. Eikä tämä kaikki koske vain näyttelijöitä. Mitä syvällisemmin taiteellista prosessia katsoo yhteisenä toimintana, sitä kyseenalaisempaa on erottaa hierarkisesti osallisten eriytynyt, ammattialan mukainen panos yhteisestä aikaansaannoksesta. Väitän *Sadetarinoiden* ohjaajanreflektioni perusteella, että lukemattomat mahdollisuudet avautuvat myös muille kuin näyttelijöille, kun haetaan ennakkoluulottomasti toimintatapoja, joissa perustana ei ole ammatti-identiteetin suomaan valta-asemaan pitäytyminen vaan taiteellisen prosessin aloittaminen myös muilla perusteilla.

Tässä vaiheikossa aloite oli tarinankertomiseen yllyttävä. Pidän tarinankertomista kiinnostavana ja houkuttavana mahdollisuutena aloittaa matka kohti tuntematonta taiteellista päämäärää, ja pidän tuntemattoman päämäärän asettamista merkityksellisenä asiana taiteilijalle ja työryhmälle. Opittavaa ja hallitsematonta vaiheikossa oli kuitenkin monin verroin runsaammin kuin osasin odottaa, ja se on ennakoimattoman, ei-hierarkisen toiminnan merkki. Palaan tutkimuksen loppuluvussa hahmottelemaan reflektion pohjalta syntyneitä päätelmiä tarinankertomisen haasteista ja mahdollisuuksista taiteelliselle prosessille.

2. SUVI KINOS JA SEITSEMÄN ENOA

Suvi Kinon ja seitsemän enoa -harjoitusprosessin seuraamisesta Lahden kaupunginteatterissa tuli yhdenlainen matka omille jäljilleni. Palasin uudessa roolissa entiseen työpaikkaani, tosin vain käymään muutamia kertoja. *Sadetarinoiden* reflektio oli alkutekijöissään enkä oikein tiennyt, halusinko siitä loitolle vai sen lähelle. Opettelin elämään jatko-opiskelijan arkea luentoineen ja kirjapinoineen ilman teatterityön toiminnallisia päiviä, toisten työskentelyä havainnoiden.

Olin hyvin innostunut *Suvi Kinoksen* käsikirjoituksesta ja prosessista. Muutamissa tapauksissamme ohjaaja Juha Malmivaara oli kertonut ideoitaan, ja olin saanut lukea käsikirjoituksen useita versioita dramaturgian ollessa vielä kesken. Ensimmäisessä lukuharjoituksessa miltei koko ryhmä oli paikalla dramaturgia ja lavastajaa myöten, ja keskustelu ensimmäisen lukemisen jälkeen kävi vilkkaana. Pääsin hyvin mukaan, prosessia ja siihen asetettuja pyrkimyksiä oli antoisaa seurata.

Juuri alkuasetelman perusteellisuus, ja tässä tarkoitan sekä omaa tilannettani että prosessin alkuvaiheita, avasi minulle lopulta väylän kiinnostua ennen muuta ohjaajan työskentelystä. Se johti reflektiokierrokseen, joka liittyi *Sadetarinoiden* prosessiin ja jota olen selostanut *Sadetarinoiden* luvussa 1.8. Moninaisia tarinallisia kulmia. Mutta toisin painottuva havaintokin ansaitsee tulla prosessista kerrotuksi. Nyt etenenkin lyhyeen harjoitustilannetta kommentoivaan kuvaukseen. Sen jälkeen täydennän *Suvi Kinon* -esimerkkini prosessin suppealla esittelyllä.

2.1. Toimintaa Suvi Kinoksen harjoituksissa

Tekijät, esimerkiksi näyttelijät, määrittävät tietenkin myös itse sitä, millaiseksi heidän asemansa muotoutuu prosessissa. Muistiinpanoissani *Suvi Kinoksen* harjoituksista on tästä esimerkkejä:

Ohjaaja: tää on risanen harjotus, Simo on kipee – järjestäjä, eiks tuol oo toinen tuoli – joo – älä ny vaan rasita ittees, eihän vuosikaan oo viel alkanu

(Miehet avaa ääniä pianon kanssa, muut vaatteissa, pukusuunnittelija juoksee, aloitellaan II näytöksen läpimenoa.)

Ohjaaja: lähetään tekeen ihan tätä II loppua, se jäi niin kusen luikaukseks. Meillä on vähän probleemia, Simo keuhkokuumeessa, tää viikko on risanen, kuiskaaja ansiokkaasti auttaa, saat markkeerata Simoa, se on luultavasti ottanu tuolin pöydästä, on naulakon luona, mee sinne joukon jatkoks

näyttelijät: saako lähtee
Ohjaaja: näyttelijät panee vaan taitonsa peliin

(H-MK/päiväkirja/5.1.04)

Katkelma referoi harjoituksen alkua. Ohjaaja antaa määräyksiä järjestäjälle, kuiskaajalle ja näyttelijöille. Hänellä on selkeä työnjohtajan rooli. Hänen repliikistään päätellen järjestäjä taas yrittää toimia omaan tahtiinsa. Suluissa kerrottu on samanaikaista, ohjaajasta riippumatta aloitettua toimintaa: 'Miehet avaa ääniä..., ...pukusuunnittelija juoksee...' On siis monia aloitteellisia toimijoita. Näyttelijöiden yhdessä esittämä kysymys 'saako lähtee' vahvistaa tämän. Toiminnan monet puolet näyttäytyvät seuraavassakin katkelmassa:

(kaffeapaussin jälkeen II läpi)

Näyttelijä: oletko jo päättänyt pysäytatkö vai jatketaanko?
Ohjaaja: no mä katon tilanteen mukaan, varmaan pysähdytään
Näyttelijä: mä voisin hakea rouva Korhosen vaatteet, etten olis aina jossain portaissa...
...
Ohjaaja: onks rouva Korhonen valmiina, vai hakemassa vaatteita?
Mikä musa tässä oli? Kokeile 5,7,... onks tää 7 – tääkin sopis tohon pyhäkouluun (Olet maamme armahin Suomenmaa...) entäs 2? 3? Miten sopii rytmisesti... kokeillaan tota 7 – onko rouva Korhonen valmiina? Okei.
Okei.

(ekan kerran pikkuhäikkien jälkeen poikki kun ei tiedetä, mistä pyörö lähtee)

Ohjaaja: kiitos, poikki. Uudestaan alusta.

(H-MK/päiväkirja/ 5.1.04)

Yksi näyttelijöistä ennakoii tulevaa: hän haluaa varmistaa ettei harjoittelemisen keskeydy ainakaan siihen, että hänen roolivaatteensa ovat vielä pukuhuoneessa. Odotellessaan ohjaaja kommunikoi äänisuunnittelijan kanssa. Harjoitus kuitenkin keskeytyy, kun näyttämön mekkanismia hoitava näyttämömies ei tiedä, milloin pyörön pitäisi lähteä pyörimään.

Mieleissäni on liikettä tulviva kuva teatterin suurelta näyttämöltä:

LIIKE: ÄÄNENAVAUS

Hengityksen liike tehostuu, päät nousevat ja vaipuvat sen tahtiin, suut avautuvat. Käden ele jatkaa äänen matkaa, askel edes ja takaisin myötäilee.

LIIKE: PUVUT PAIKOILLEEN

Pukija juoksee puvustaja kannoillaan, kantaa miesten pukua, sitten kohta uudestaan, nyt juoksutetaan naisten mekkoa. Helmat, hihat, lahkeet lepattavat, kangas kohoaa vauhdissa, nopeat askleet tikkaavat näyttämöä ristiin rastiin. Pysähdys, suunnan muutos, kumartuminen, kurottaminen. Huutelua, viittoilua. Tarttuminen, ripustaminen.

LIIKE: ODOTUS

Katsomon yhdeksännen ja kymmenennen penkkirivin välissä ohjaaja taittaa matkaa, edestakaisin, edes ja takaisin. Vilkaisee valo-ohjaamoon, kääntyy kohti näyttämöä. Hieroo kättä leukaan, toinen käsi tukee toista pallean päällä, matka penkkien välissä jatkuu, kädet siirtyvät taskuun.

LIIKE: ODOTTAKAA

Tulo näyttämön vasemmasta sivusta eteen, huudahdus kohti katsomon ravaavaa liikettä, käänös, kulku yli näyttämön, sivuverho heilahtaa. Tulo takanäyttämön sivuverhojen välistä tuoleja kantaen, monta tuolia kummassakin kädessä. Kääntyilyä, tuolit piirtävät kaaria ilmaan molemmin puolin, rauhallinen kulku keskelle näyttämöä, tuolit lasketaan siihen, pari niistä kaatuu. Käänös takaisin, paluu samaan aukkoon näyttämön sivuun, liikkumaton musta verho nielaisee liikkeen, sitten lähettää esiin uuden lastin kanssa. Käänähdykset, tuolien kaaret ilmassa. Äänettömät askeleet.

Kuvassa mielessäni kaikki tämä liikkuminen tilassa tapahtuu yhtä aikaa. Sitä säestävät äänten sorina, huudahdukset, tuhahdukset, muminat, pianon iskemät akordit, kopinat, rapinat, raapaisuut, laahaukset. Siihen sekoittuu valojen vaihtelu ja vieno pölyn tuoksu. Ilmassa on toiveikkuutta. Se on kuva teatterityöstä vakiintuneissa oloissa; kullakin on tarkkarajainen tehtävänsä, kullakin on työnsä. Se on kuva hetkestä, jossa on yhteinen päämäärä: harjoituksen sujuminen, työn edistyminen.

2.2. Suvi Kinoksen prosessin kuvaus

Jukka Parkkisen romaaneista sovitettu *Suvi Kinon ja seitsemän enoa* valmistui Lahden kaupunginteatterin suurelle näyttämölle 18. helmikuuta 2004. Sovitus oli ohjaajan ja Seppo Parkkisen. Esityksen ohjasi Juha Malmivaara, lavasti Hannu Lindholm ja puvut suunnitteli Elisa Pfäffli. Siinä näyttelivät teatterin vakituisesta henkilökunnasta Iikka Forss, Petri Hanntu, Paavo Honkimäki, Jaana Jonkari, Mikko Jurkka, Tapani Kalliomäki, Eeva-Kirsti Komulainen, Uula Laakso, Tom Petäjä ja Pekka Rätty sekä vierailijoina Irja Korhonen ja Cécile Orblin. Valot suunnitteli Harri Peltonen, musiikki oli Pekka Kuusiston ja äänisuunnittelusta vastasi Petri Karhula. Esityksen kesto oli kaksi tuntia viisikymmentä minuuttia ja siinä oli yksi väliaika. Ohjaaja luonnehti teosta suomalaiseksi komediaksi, lehtiarviot (Lahtinen 2004; Välinoro 2004) muun muassa aikuisten saduksi ja koko perheen näytelmäksi. Esityskertoja sille kertyi 35.

Suvi Kinon -romaanisarjan keskushenkilönä on orpopyttö Suvi, joka joutuu kasvatettavaksi seitsemän naimattoman enonsa hoiviin. Enoista kaksi on kuollut lapsena ja he hoitavat kasvatustehtävää enkeleinä. Näytelmäsovituksessa keskitytään aikaan Suvin varhaislapsuudesta ylioppilaaksitiloon ja siihen, miten ja millainen ihminen Suvista kasvaa erityisissä olosuhteissa tiedemies- ja enkelien opastuksessa, omalaatuisten lastenhoitajien hoivissa. Ker-

tojana on Suvi kuten romaaneissakin.¹²⁷ Kuvaan seuraavaksi lyhyesti prosessia sovitustyöstä ensi-iltaan ja siitä syntynyttä esitystä.

Sovituksen juoni

Ainakin neljänteen ikävuoteen saakka olin vakuuttunut, että minäkin olin eno tai ainakin minusta oli sellainen kasvamassa, sillä tämä sukulaisuustermi tuntui lähinnä ihmisen synonyymiltä. Olin lisäksi varma myös siitä, että minusta tulisi poikamies, sillä se tuntui olevan kaikkien enojen yhteinen ominaisuus. Se, että olin tyttö, ei häirinyt ollenkaan, eivätkä enot hälvittäneet näitä harhaluuloja mitenkään – pikemminkin vahvistivat niitä.

(J. Parkkinen 1995, 6)

Jukka Parkkisen *Suvi Kinos* -teoksissa viljellään metafiktiivisiä ja tekstienvälisiä kerronnan strategioita. (Rättyä 2005, 40) ”Parkkinen leikkii ja irrottelee kielellä screwball-komedian tavoin, nopeasti ja kierteitä säästelemättä.” (Rättyä 2005, 41) Teokset vilisevät kirjallisia viittauksia, vihjeitä, lainauksia ja muunnoksia Molièrestä Beckettiin, Aleksis Kivestä klassikkosatuihin. Lisäksi ne vilisevät karikatyyreja ja luonnehdintoja 1900-luvun jälkimmäisen puoliskon kulttuuripersoonista ja -ilmastosta, samoin hersyvää ajankuvaa lapsen näkökulmasta, pyhäkouluistunnoista kesäiseen kielikurssiin Englannissa. Kirjallisesti ja ajallisesti liikutaan laajassa tilassa. Suvin kertojanmuisti luo teoksen moniulotteisen todellisuuden: hän kertoo lukijalle (kirjoittaa muistelmiaan) ja muistot kuljettavat myös lukijan elämään elettyä uudelleen – sekä Suvin että lukijan omaa historiaa. Sen lisäksi kerronta hyppää vaivatta tarinalliselta tasolta toiselle, milloin satuun, tutkimusmatkakertomukseen tai tieteelliseen selostukseen, milloin menneisyyden ihmisistä kerrottuun tarinaan. Kaikessa kuuluu lapsen lakonisesti kommentoiva todistajanaäni.

Näyttämösovituksen haasteena oli materiaalin runsaus; ne monet tarinalliset suunnat joita alkuteokset houkuttivat seuraamaan ja kerronnan verbaliikan houkutukset; niiden luoma hallintaa pakeneva, yli äyräiden pursuava maailma. Näin Malmivaara eritteli ajatuksiaan ja kommentoi työn mutkikkuutta syyskuussa 2003:

- käsikirjoitus muuttuu ja kulkee kohti ohj. suunnitelmaa – nyt liikaa tavaraa ja puuttuu tavaraa
- Suvi liikkuu kahdessa ajassa – Suvi luo, Suvin muisti rakentaa – 4 ekaa vuotta kuulo-puheita, tarinoita – haluan lisää tarinoita, teatterileikkiä
- koko es. alkais vaivihkaa tarinasta (Punahilkka) – tarinat suvin naisista
- miten hyödynnetään visuaalisesti teoksen intertekstuaalisuus!? Don Juan, Godot, Omenapuu, Eulaalia-täti, Kultakutri, Lumikki, Seitsemän veljestä, Raamattu, Tom Sawyer, Robinson Crusoe

127 Sovituksen pohjana on koko tuolloin ilmestynyt *Suvi Kinos*-trilogia: J. Parkkinen 1995. *Suvi Kinoksen seitsemän enoa*, J.P. 1998. *Suvi Kinos ja puuttuva rengas*, J.P. 1999. *Suvi Kinos ja elämän eväät*. Pääpaino on romaanisarjan ensimmäisessä teoksessa. Ks. myös J. Parkkinen 2006. *Suvi Kinos ja isoisän salattu elämä*.

- lukemaan oppimisen tapahtuma on valtava
- luodaan tarina omasta lapsuudestamme
- ohjaajana / opettajana / miehenä käytän itsestäni eril. tarinaa
- tarinallisuuden heijastuminen lavastuksessa, mielikuvitus- ja satukuvat näkyviin
”Tuhkimo kulkee poikki näyttämön”
- toisaalta pystyä luomaan suora yleisökontakti ja illusorinen
- minkälaisia tarinoita naiset käyttävät itsestään yrittäessään valloittaa miesyhteisön –
(H-MK/ päiväkirja/ 24.9.03)

Sovittajat halusivat säilyttää alkuperäisteoksen luonteen: toistensa sisältä purkautuvat tarinat, havainnon kerrostuneisuuden joka tuottaa omalaatuista huumoria ja omalaatuista todellisuutta, mutta ennen kaikkea tarinallisuuden, joka vasta kutoutuessaan verkoksi näyttää aiheensa täyteläisenä ja liittää sen osaksi suurempaa kokonaisuutta, tarinoiden universumia.

Sovituksessa hyödynnettiin ”vanhaa komediaalista aihetta: putkahtaa lapsi miesten hoidettavaksi.” (Malmivaara 24.11.03. H-MK/päiväkirja) Tässä tapauksessa putkahti tyttölapsi tiedemiesten maailmaan; siinä oli näytelmän draamallinen perusta.¹²⁸ Ohjaajan mukaan enot edustivat suomalaista miestä historiallisessa tilanteessa, jossa mies on oppinut lukemaan ja väitellyt tohtoriksi, mutta naisen kanssa olisi vielä opittava elämään. Näytelmässä Suvista tuleekin naislähettiläs, joka murtaa Villa Landen¹²⁹ taian ensin tarvitsemalla ja kaipaamalla äitiä, hoitajaa ja opasta naiseuteen, sitten kasvamalla naiseksi enojensa keskellä.

SUVI

Aulikki lähti. Niin kuin lähtivät Helmi ja kaikki muutkin Villa Landen naisihmiset. Paitsi minä ja tietysti Ulla (kissa, H-MK huom.). Enojen yhdyskunta oli varsinainen Impivaara, johon ulkopuolisen oli mahdoton sopeutua.

(Parkkinen-Malmivaara-Parkkinen 2004, 55)

Sovitusprosessin vaiheissa naisrooleista puhuttiin mysteereinä ja heidän paikkansa ohjaussuunnitelmassa tarkentui muun muassa tulemaan vaatekaapista ja menemään sinne: ”häviää välillä vaatekaappiin, sinnehän naiset häviää” (Malmivaara 24.11.03/H-MK). Näytelmän draamallinen asetelma, tyttölapsi ja naiset tuntemattomana maanosana, muutokseen kutsuvana voimana miesten maailmassa vahvistui. Tätä kautta ratkesi alun keskeinen ongelmakin, Suvin saapuminen vauvana enojen luo: ”Suvi tulee suuren afrikkalaisen kilven takana, enot suhtautuvat kilpeen kuten tutkimuskohteeseen. Tuntematon maanosa astui maailmaamme.” (Malmivaara 24.11.03/H-MK)

Näyttämölle

Malmivaara painotti tulkinnassaan oppimisen ja rakkauden mysteereitä ja muistamisen merkitystä. ”Suvi liikkuu kahdessa ajassa – Suvi luo, Suvin muisti rakentaa – neljä ekaa vuotta

¹²⁸ Enot edustivat kielitiedettä, kirjallisuustiedettä, kulttuuriantropologiaa, kemiaa ja biologiaa.

¹²⁹ Enojen kotitalo Nallikalliolla, vrt. Villa Lante, Suomen Rooman-Instituutti.

kuulopuheita.” (Malmivaara 24.9.03/H-MK) Lavastaja Lindholm halusi luoda ”surrealistisen näyttämökuvan, vaalean, värjättävän tilan, mutta koko ajan pitää varoa ettei tuu satu.” (Lindholm palaverissa marraskuussa 2003/H-MK) Näyttämökuvaa ohjasi ajatus muistosta saarena ja että alku ja loppu, esityksen ensimmäinen ja viimeinen kohtausta palaavat samaan tilanteeseen, Suville rakkaimman, vanhimman enon kuolemaan.

Ensimmäisessä lukuharjoituksessa Malmivaara puhui työryhmälle:

Miksi menemme teatteriin, katsomme huonoja tv-ohjelmia? Ihmiset kuluttaa aikaa kuvien ääressä miettien rakkauden mysteeriä. Tämä ei ole tarina surkeista miehistä, ne on innovatiivisia, tohtoreita, tämä aloittaa uuden maskuliinisen diskurssin suomalaisessa teatterissa.

(Malmivaara 24.11.03/H-MK)

Hetkeä aikaisemmin hän on viitannut edellisenä kesänä julkisuudessa käytyyn keskusteluun lasten pahoinvoinnista Suomessa, ja todennut olevansa viisikymmentäkolmevuotias mies, joka haluaa tehdä esityksen *Suvi Kinoksen* tarinan valoisuudesta. (24.11.03/H-MK) Rakkauden mysteeriä kuljetetaan sovituksessa sekä enojen, myös kuolleiden enojen suhteena pikku-Suviin että heidän naissuhteidensa kautta, ja Suvin omat rakkaushuolet ja -suhteet kasvukipuineen täydentävät kuvaa. Rakkaus laajenee välittämisen teemaksi, joka läpäisee ja valaisee koko teosta; se perustelee esitykseen sisällytetyjä tarinallisia ulottuvuuksia ja musiikki- ja muita näyttämöilmaisun valintoja.

Jos maailma räjähtäis, se räjähtäis kun enkelit kysyy: Mitäpä mietit? Ja Suvi vastaa: Rakkauden mysteeriä.

(Malmivaara 24.11.03/H-MK)

Käsitykseni mukaan Malmivaara pyrki henkilöohjauksessaan hetki hetkeltä avaamaan näyttämötilanteisiin rakkauden ja välittämisen luonnetta houkuttelemalla näyttelijöitä kunnioittavaan suhteeseen esittämiinsä henkilöihin ja kohtauksiin:

[...] Varokaa henkistä ja fyysistä ryntäilyä näyttämöllä. Epäilen että siin on joku komediakäsitys että ryntäily tuo sen komedian, ei se tuo sitä. [...] Suvi sä markkeeraat, tulee liian itsestäänselvytenä asioita...

Pyhäkoulu liian väkivaltainen ja liikaa laulua. Tuolishow turha. Muistakaa että ensisijainen päämäärä ei ole tehdä lasta. Älkää hävittäkö aikuista, siin on hiuksenhieno ero, voi kuvata väsymystä, haurautta, ihastumista...

(Malmivaara 5.1.04/H-MK)

On vain yksi tie taiteeseen, se on syvyysuunta – mikä on kohtauksessa olennaista, painakaa se mieleen.

(Malmivaara 29.1.04/H-MK)

Ohjaaja kannusti näyttelijöitä altistumaan muistoilleen, muistamaan esimerkiksi miltä tuntui olla tietyn ikäinen lapsi, ja käytti omia lapsuusmuistojaan esimerkkeinä. Hänen puheessaan vilahteli arkihavaintoja, omakohtaisia viittauksia, ”mies viiskytkolme vuotta”, ”oon ollu pyhäkoulussa, sininen vihko johon sai leimoja”, virittävää puhetta; tavoitteena oli innostaa ja haastaa näyttelijäryhmää toimintaan teoksen hyväksi.¹³⁰ Ohjaaja halusi suunnata näyttelijöiden huomion pois esittämisen harjoittelemisesta, valmiin ilmaisun tuottamisesta. Hän halusi heidän keskittyvän sisältöön, eläytyvän kohtauksiin ja lämpenevän henkilöhahmoilleen ja näyttämön tilanteille. Tavoitteena oli vakavasti leikkivä, täyteläinen näyttelijänilmaisu, täysi työpanos joka kantaa teoksen maailmaa pienentämättä sitä joksikin lajityypiksi (lastenteatteri, komedia), työtehtävä jota ei voisi esitys esitykseltä toistaa aktivoimatta ammattitaitoaan.

Ohjaaminen oli nopeatempoista, alkuvaiheen harjoituksissa palautetta tuli näyttelijöille paljon, lennossa, jopa kesken kohtausten, käytännöllisiä ja sisällöllisiä ohjeita samassa lauseessa:

(Veljet pohtii Suvin kristillistä ja biologista kasvatusta – Juha ohjaa koko ajan, reaktioita, eleitä, katseen suuntia, syöttää tekstiä)

- suuntaa se repliikki jollekin
- anna käsien käydä
- koputa sitä laatikkoa (äitiyspakkaus), käytä hyväkses
- sit lähtee Musta Saara – joo, seis
- pyhäkoulussa viittaavat kädet nousee, katseet kohti taivasta, suut auki, tytöt katse maahan, Musta Saara
- okei, kiitos, alusta – muistakaa suut auki, älkääkä muuttuko aikuisiksi
- enot pöydässä M. Rotisseurista: älkää pitäkö yhtään taukoa, sen pitäis olla yhteinen ajatus, jatkuu koko ajan

(kun kulkevat laulaen, tuoleja kantaen, Juha on mukana, ohjaa lennossa)

Juha: Tenunenä, koeta riuhtasta ittes irti siitä laiskanpulskeudesta – Herra on tehnyt meistä palvelijoitaan...

(H-MK päiväkirja/ 29.12.03)

Ohjaaja puhui pitempään vasta kun oli harjoiteltu pitempi rupeama korjaten ja kerraten. Näyttelijöiden tehtävänä oli toimia ja kuunnella ohjaajaa, ohjaaja syötti näyttelijöille ohjeita käskyinä ja ehdotuksina ja antoi palautetta näkemästään. Kun ohjaajan ja jonkun näyttelijän välille syntyi jostain aiheesta puhetta, se oli kuin huutelua järven yli, ’sinä siellä’, ’tehdäänkö näin’, ’kokeile tuota’; puheet pidettiin niukkasanaisina ja lyhyinä ja asettumista keskustelemaan ja jopa suoraa katsekontaktia vältettiin.

¹³⁰ Useampi näyttelijä vastasi: ”Joo leimoja saatiin vähän joka asiasta, hammaslääkäristä...” (5.1.04/ H-MK)

Yhä pitempiä jaksoja harjoiteltiin prosessin edetessä tyypillisesti niin, että ohjaaja antoi harjoitukselle tarkat koordinaatit, mistä mihin ja millaisiin seikkoihin keskittyen tehtiin, sitten ohjaajan korjausten jälkeen toistettiin ja korjattiin, kunnes ohjaajan mielestä oli saavutettu senkertainen tavoite. Tämän jälkeen ohjaaja pyysi ryhmää toistamaan sen mitä oli tehty, kerran tai pari, niin että näyttelijät saivat kohtauksen rytmin ja muuttuneet asiat 'nahkansa alle'. Samalla hän seurasi, näyttikö kaikki toimivan orgaanisesti vai oliko jossain kohtaa keinotekoisien tai sisällöttömän ilmaisun tuntua.

>< pahin viritys on tehdä komediaa, pitää tehdä kohti "totta" – se viritys näkyy sieltä niin selvästi – haluaisin että ilman että ruvetaan vetistelemään, siellä on haurautta... me tiedetään kaikki että jos tohon paiskataan pieni vauva...

näytelkää kohti lapsuutta, koskettavuutta
kun näyttelijä yrittää viedä henkilöään eteenpäin, se joutuu taistelemaan, asteen verran vielä tosissaanolemista
sos.tantan kohdalla: kuka on meistä kelvollinen isäksi ja äidiksi

(H-MK/29.1.04)

Esitys

Näyttämön keskellä oli omenapuita kasava kumpare, saari, jolla oli korkea mökki, ovi, postilaatikko ja Suvin sänky. Etunäyttämöllä oli useita kirjapinoja, joita käytettiin istuimina ja molemmilla laidoilla oli suuri kaappi, toinen enojen vaatekaappi ja toinen 'naiskaappi'. Näyttämöllä oli vielä iso ruokapöytä ja tuoleja, joita liikuteltiin tarpeen mukaan. Enkelienot kantoivat näyttämöllä suurta lasipintaa (pleksiä) välissään, joka viittasi lampeen, ja toimi myös todellisuuksia erottavana kalvona ja valokuvan rajaajana. Yhdellä näyttämön laidalla oli lasinen kasvihuone.¹³¹ Pyörönäyttämö kuljetti lavastuksen eri paikkoja ja elementtejä näyttämön polttopisteeseen milloin näyttelijät eivät liikutelleet kalusteita näytellessään. Valaistus värjäsi tilaa ja pintoja ja loi vahvoja painotuksia. Se, samoin kuin äänimaailma musiikkeineen, vetosi voimakkaasti tunteisiin; näyttämökerronnan kaikissa elementeissä pyrittiin joko muistojen herättämiseen tai muistamistahtuman paljastamiseen; näyttämökerronta oli kerroksista ja sen tehtävänä oli pitää katsoja tietoisena esityksen tarinallisesta, ajallisesta ja tilallisesta laadusta. Silti vältettiin romantisoivaa ja sentimentaalista otetta; komediallisuus ilmaantui tuon tuosta häiritsemään tunteellista kohtausta. Tässäkin esitys oli uskollinen alkuperäisteosten hengelle. Muistikuvissani teos näyttäytyy freskona, jossa kuvataan yhtä aikaa useita tapahtumia ja tunnetiloja – muistojen synnyttämiä suhteita.

¹³¹ Alkukuvassa, jossa kirjapinot olivat etunäyttämöllä, kasvihuone pilkkotti kumpareen takaa. Pyörön kääntyessä se tuli etunäyttämölle. Tyhjällä, läpinäkyvällä kasvihuoneella oli tärkeä tehtävä miehisen identiteetin kokoamisen paikkana, 'mökötysmökkinä'.



Suvi Kinon ja seitsemän enoa. Kuvassa Petri Hanttu, Paavo Honkimäki, Mikko Jurkka, Tapani Kalliomäki, Pekka Rätty ja Cécile Orblin. Kuva: Johannes Wilenius.

Kävin katsomassa *Suvi Kinon* -esityksen kaksi kertaa, ensimmäisen kerran 27. maaliskuuta 2004. Silloin olen kirjannut päiväkirjaan heti esityksen jälkeen vaikutelmia, joista tässä poimintoja:

- Suvin pelastuminen lammesta, enot sängyn ympärillä! VÄLITTÄMINEN esityksen aiheena ja tässä tiivistyneenä, samoin kun Suvi on tuolilla joka on pöydällä, prinsessa äidin yöpaidassa
- miten lapsen ikä tuli henkilöiden välisissä suhteissa uskottavaksi vaiheesta toiseen!
- enojen naisenkaipuu!
- Afrikka-teema!
- rajan ylittämisen / äärettömän / tuntemattoman ääreen hiljentyminen, kun Suvi on saanut sormuksen ja jutellut Asserin ja Isaskarin kanssa
- I puolisko oli kokonaisuutena minulle antoisampi katsomiskokemus; se eteni sven-gaavasti ja notkeasti kertoen ja avaten tarinan kerroksellisuutta, sen maailmoja, avaten tyyllilajia ja mehukkaina tilanteina joissa henkilöt tulivat todeksi
- II näytöksessä minua vaivasi (myös pakahdutti ja liikutti) sentimentaalisuus, jolla tytön naiseksi kasvaminen sävyttyi. En osaa vielä oikein eritellä mikä sen aiheutti – ehkä ilmaisun kurittomuus tai väsyminen esim. Rupun kohdalla

(H-MK päiväkirja/ 27.3.04/)

Kommentit paljastavat ainakin sen, että seurasin esitystä prosessiin vihkiytyneen katsojan osallisuudella, jännittäen tiettyjen asioiden ja kohtausten ilmenemistä ja odottaen lempikohtiani esityksen kulussa. En voinut katsoa esitystä ulkopuolisen, viattoman katsojan silmin; olin esityksen puolella, myötäelin sitä. Toisella katsomiskerralla, 30. huhtikuuta 2004, muistan kokeneeni ensimmäisen ja toisen näytöksen suhteet päinvastoin kuin ensimmäisellä; esityskertojen myötä kokonaisuus oli kiinteytynyt loppupuoliskon eduksi – siitä oli tullut jäntevä, loppua kohti huipentuva, samalla kun alkupuoli oli menettänyt jotain ilmaisun ja rytmin alkuperäisestä vireestä.

Lehtiarvioissa esitystä luonnehdittiin fyysiseksi teatteriksi tai aikuisten saduksi, jossa ”yhteisö on yksilön turva” (Lahtinen 2004) ja ”jossa kaikki kurottaa jonnekin tietoisuuden ullakolle, jossa tohtorienot unelmissaan leijuvat” (Välinoro 2004). Etelä-Suomen Sanomissa arveltiin esityksen antavan eniten niille, jotka tuntevat Jukka Parkkisen alkuperäisteoksia. Näytelmää luonnehdittiin ihmeelliseksi ja eriskummalliseksi ja ”siitä puuttui tavanomainen draaman punainen lanka” (Kuosmanen 2004). Kautta linjan arvioissa kiitettiin lavastuksen, valojen, äänimaailman ja ohjauksen liittymistä toisiinsa kiehtovalla tavalla.

Suvi Kinon ja *seitsemän enoa* on tässä tutkimuksessa myös esimerkki tarinallisuuden perinteisemmästä ilmenemisestä teatterissa; tarinallisuudesta perustana kirjoitetulle ja näyttämölle sovitetulle teokselle. Se on samalla esimerkki ensyklopedisesta näytelmästä. Teoksen rakentumisen strategioista paljastuu samankaltaisia piirteitä kuin jäljittämästäni toiminnassa ja kommunikaatiossa kehkeytyvästä tarinallisuudesta; sen dramaturgiset reitit ja näyttämötulkinnan vaiheet luovat teoksen sisälle tarinallisten yhteyksien polyfonisia väyliä ja suhteita. (Vrt. Richardson 2000, 931)

Esityksen vastaanotosta päätellen tällainen teos koettelee vakiintuneen teatterimuodon

perinteisiä rajoja; ainakin osa esityksen arvioineista toimittajista näyttää hämmennyneen tavasta, jolla teos poikkeaa kaikkein konventionaalisimmasta teatterista.¹³² Rajojen koettelua aiheuttivat eri aikatasoilla liikkuminen ja monitarinaisuus. Katsojat kohtasivat intertekstuaalisessa maailmassa seikkailevan muistojen lapsen ja hänen ympärillään elämää ikuisesti opettelevat aikuiset teoksessa joka edellytti katsojalta aktivoitumista täydentämään vastaanottamaansa; kaikkea ei tarjottu valmiina ja yksiselitteisesti ilmaistuna.

2.3. Prosessin kajahtelua

Kun kuuntelen seuraamani prosessin kajahtelua, kuuntelen näyttelijänorientaationi muuntumista havainnoista ja muistikuvista nomaditutkijan tarinalliseksi rihmastoksi. Gaston Bachelardin (2003, 42) mukaan kajahtelu (taideteosta vastaanotettaessa) ”kutsuu meitä oman olemassaolomme syventämiseen”, koetun omaksi ottamiseen, kokemukselle antautumiseen.

Suvi Kinon-prosessin seuraaminen herättää kaikuja vuosilta, jolloin kuului teatterin vakituiseen henkilökuntaan, se muistuttaa halusta mennä mukaan toimintaan. Kiinnostava olisi myös sivujuonen rönsy, tarina sukulaistytön luku- ja katsomiskokemuksen herättämästä innostuksesta joka johti hänet haastattelemaan kirjailija Parkkista. Voisin matkata toista rönsyä *Suvin* herättämiin omiin lapsuusmuistoihini, aikuisten ympärilleni viritämään kirjallisuusviittausten ja kielipelien puutarhaan. Jatkan kuuntelua, rönsyt hiljenevät. Yksi kajahteleva tila jää, se valitsee minut ja sen valitsen. Palaan kuuntelemaan paikkaa, yhteisöä, kosketusta, miten se kajahtelee; miten liityin osalliseksi *Suvi Kinoksen* prosessiin.

Denis Guénoun luonnehtii näyttelijää: “[...]inahan näyttelijät tuntevat vetoa näyttämöä kohtaan; he haluavat astua sille, nousta sille, tuntee olevansa siellä läsnä ja toimivansa siellä.” (Guénoun 2007, 61) Uskon että jokainen näyttelijä tuntee kutsun näyttämölle ja kateuden tai kaipuun katsoessaan näyttämöä katsomosta, toisten valtaamana paikkana. Näyttelijät sanovat, että hyvän teatterin tunnistaa siitä että tekee mieli mennä mukaan; näyttelijä syytyy ja innostuu kun asiat ovat näyttämöllä kohdallaan. Kyllä, tunnistin itseni näyttelijäksi katsoessani *Suvi Kinosta*.

Harjoituksissa näyttelijän ja roolihenkilön toisiinsa kutoutumista oli nautinnollista seurata, samoin sitä miten näyttelijät, kukin eri tavoin ja omaan tahtiinsa, löysivät tiensä rooleihinsa. Toisten kuuntelemisen merkitys näyttämöllä korostui katsomosta nähtynä. Harjoituksen alla olleissa kohtauksissa oli usein jotain, joka näytti jäävän mykäksi, ilmaisemattomaksi. Tarkemmin katsoessa siellä oli aina joku, joka ratkoi yksin yhteistä tilannetta, ei kuunnellut toisia, ei ollut yhteydessä heihin. Se on luonnollista; on hetkiä jolloin näyttelijä muistelee tekstiä

¹³² Myös esityksen katsojamäärästä (kokonaiskatsojamäärä 12573, keskikatsojamäärä 359) voi päätellä, että se tavoitti yleisöä ainoastaan kohtuullisesti. Teatterin tiedottajan mukaan ongelma on tuttu etenkin ’tuntemattomammista’ lastennäytelmistä. ’Kaikkein konventionaalisimmillaan’ suomalainen teatteri on totutulla, yhden juonikuvion rakenteella etenevää, tunnetun kirjailijan teokseen perustuvaa realistisin keinoin tapahtuvaa näyttämökerrontaa, olipa kyseessä lastennäytelmä, komedia tai draama.

tai ohjaajan ohjetta, luo sidettä itsensä ja henkilöhahmon välille, kadottaa yhteyden toisiin yritteliäisyyttään tai unohtuu yksintekemiseen, keskittyy vain itseensä. Sellaisina hetkinä kuuntelemattomuus vaikutti silminnähden kohtaukseen ja kaikkien osallisten toimintaan; kohtaus ikään kuin juuttui aikomukseksi, se ei lähtenytkään elämään. Tekivätpä toiset mitä tahansa, tekojen voima uupui yhteistyön puuttumiseen.

Luulen kokeneeni saman mykkyuden myös itse osallisena, silloin näkemättä, käsittämättä; tahmeutena joka tartuttaa kaiken, leikin sammumisena tai muuntumisena ikäväksi suorittamiseksi, pikkutarkaksi ahkeroinniksi ja parhaimmillaan sinnikkääksi yhä uudestaan toisin kokeiluksi, josta sitten vyyhti yllättävästi, vaivattomasti tai vähä vähältä rupeaa purkautumaan.

Havaitsin, miten toisenlaiselta näyttämön todellisuus ulkopuolelta näyttää ja havaitsin ulkopuolisuuteni kollegojen yhteisestä maailmasta: heillä oli senkertainen todellisuutensa, jonka alueella he toimivat. Katsomosta saattoi nähdä vain sen, mikä jo suostui ilmenemään, paljon senhetkistä kehkeytymistä jäi salaisuudeksi. Myötäelin ja aavistin kutkuttavaa tunnetta suuntien löytymisestä, henkilöiden välisten jännitteiden ja sisäisten latausten kasvamisesta, yhä suurempien kokonaisuuksien muotoutumisesta, ohjaajan hyväksyvistä hiljenemisestä seuraamaan näyttämön tapahtumia.

Nautinnollisen toisten työskentelyn äärellä viipymisen läpi aloin muistaa kehossani näyttelijän päivittäisen, arkisen valmistautumisen näyttämölle, ja aloin muistaa myös onnistumisen paineen ja epäonnistumisen pelon; aloin tunnistaa sen epämääräisen luonteen, sen pinttymisen hissinoven avaamiseen eleeseen, pukuhuoneen peiliin, käytävien naarmuttuneeseen linoleumiin, jostain kaikuvaan ilottomaan nauruun.

Henkilökohtaisen vastuun lisäksi näyttelijä kantaa enemmän tai vähemmän tietoisesti osaa yhteisen toiminnan kokonaisvastuusta. Hän työskentelee teatteritalon, kyseisen tuotannon ja työryhmän ilmapiirin osana. Hän rakentaa roolityötä tehdessään myös suhdettaan ohjaajan taiteelliseen näkemykseen, ohjelmistopoliittisiin tavoitteisiin, kassavirtoihin ja kunnalliseen kulttuuritahtoon.

Samalla kun käsitin huolen ja vastuun osana näyttelijän työtä uudella tavalla, tunnistui tapa jolla sitä oli työssä totuttu ratkomaan: päivä kerrallaan, produktio kerrallaan, sinnikkäästi toimeen tullen, huolta vaimentaen. Myötäelämiseni teoksen ja näyttelijöiden puolesta: kohtaako esitys yleisönsä, tuleeko esiintyjäryhmä rakastetuksi? yhdistyi mielessäni henkilökunnan käytäväpuheissa toistuvaan yleisesti marinaksi ja urputukseksi kutsuttun puheeseen. Aiemmin sosiaaliseksi yhdessäoloksi mieltämäni, tavoitteettoman kuuloinen keskustelu, jollaisessa olin ollut monesti osallisena, näyttäytyi minulle nyt yrityksenä todella kertoa jotain. Seuraava esimerkki on karkea synteesi eri aikoina saman teatterin henkilökunnan tiloissa käydyistä keskusteluista.

PIENI KESKUSTELU LÄMPIÖSSÄ

On ensimmäisiä läpimenoja. Tauolla muutamat näyttelijät ja näyttämömiehet istuvat lämpiössä, tekevät tilanearviota.

- Tästä tulee kolmen tunnin juttu. Aika pitkä koko perheen näytelmäksi.
 - Siinä on puolet, no, ehkä kolmasosa liikaa.
 - Jos vähän liiotellaan.
 - XX:ssä oli sama tilanne, ohjaajat ei usko että on pakko lyhentää. Ne ei kuuntele vaikka siitä sanotaan joka kerran.
 - Ja monta kertaa on tullu palautetta. Kriitikot valittaa.
 - Kyllä me tän läpimenon jälkeen lyhennetään tätä.
 - Ollaan harjoiteltu kohtauskaupalla ylimääräistä. Ihan turhaan.
 - Täkäläinen yleisö ei tuu kattoon ylipitkiä esityksiä. Se on nähty. Vierailevat ei tajua sitä.
- Kaiuttimista kuuluu järjestäjän kehoitus: Läpimeno jatkuu Juhani-näyttämöllä.
- Lähetääs harjotteleen.

PIENI KESKUSTELU, OSA II

Keskustelussa on mukana kollegojen työtä seuraamaan tullut vierailija. Pääharjoitus on alkamassa. Seuraavina päivinä ovat ensimmäiset ennakkonäytännöt ja ensimmäiset yleisöt tulevat saliin. Työryhmä hioo teosta nyt miltei viimeistä kertaa ilman yleisöä. Ensi-iltaan on alle viikko.

- Jaksoit vielä tulla kattoon tätä.
- Joo, mikä ettei. Miten teillä menee?
- Alkaa se olla kasassa. Aika pitkä se on kyllä vieläkin.
- Teittekö lyhennyksiä?
- Milloin sä näit viimeksi? Joo, on sen jälkeen tehty, aika monta kohtausta on lyhennetty.
- Mutta yhtään ei oo otettu kokonaan pois.
- Kyllä me se tiedettiin.
- Se vaan että nytkin melkein kaikki jutut menee vajaille katsomoille.
- Iso puoli on aika iso ... sinnehän mahtuu yli kaheksansataa ...
- Enimmäkseen on ollu alle neljänsataa päätä siellä.
- Yleisö on kaikonnu.
- Eikä tää taida tuoda sitä ihan takasin.
- Toivotaan parasta, pelätään pahinta.
- Ilta illan jälkeen.
- Noni, kohta lähtee, pitää kattoo rekvisiitat paikalleen.
- Jep, lavalla kohta.

Näyttelijöiden ja näyttämömiesten keskustelut kajahtelevat tilassa, joka tekee meistä työtovereita, saman teatterin näyttelijöitä, saman näyttämön ja saman kaupungin teatterielämää kokeneita.¹³³ Kuulen heidän puheessaan sitoutuneisuuden teatterityöhön siinä ja sillä kertaa

133 1.8.2007 lähtien teatteria johtanut Maarit Pyökäri sanoo Helsingin Sanomien haastattelussa (Alftan 2006): "Erikoisvaikeaksi asian tekee, että Lahden teatteri on rakennettu nousukauden vuosina valtavaksi. Suuri näyttämö on mahdoton: 750 paikkaa Lahden kokoisessa kaupungissa! Eihän Lahdessa ole sellaista väestöpohjaa, millä se täytettäisiin. Katsojia pitää saada myös muualta." Pyökäri sanoo myös, että Lahden väestöpohja on kaksijakoinen, ja ohjelmistoa on vaikea rakentaa kun teatteria perinteisesti paljon kuluttava keskiluokka oikeastaan kaupungista puuttuu.

sekä pitkällä aikavälillä. Kuulen valmistautumisen ensi-iltaa ja arvioiteja kohti, hienovaraisen tunnustelun; puhe liikkuu ei-kenenkään maalla käytännöllisissä asioissa, teosta itseään ei sanallisteta, omaa roolityötä koskevia näkemyksiä, toiveita tai pelkoja ei tuoda esiin tässä tai muissakaan kuulemissani keskusteluissa. Kuitenkin puheena on vakava aihe: millainen yleisön kohtaamisesta tulee ja mitä siitä seuraa? Näyttelijöiden huoli esityksen onnistumisesta purkautuu puheeseen tekeillä olevan esityksen kestosta.

Näyttelijät sivuavat puheissaan tilannetta, jossa he nousevat ilta illan jälkeen näyttämölle todistamaan puolityhjää katsomoa, yleisön mielenkiinnon hiipumista. Näyttelijät ja kaikki, jotka tekevät esityksen yleisölle siinä, yleisön silmien edessä, vastaavat koko kehollaan näyttämön kutsuun, he altistuvat teatterin tapahtumalle. He joko tulevat rakastetuiksi tai sitten eivät, ilta illan jälkeen. Tulla ilta illan jälkeen (katsomosta puuttuvan) yleisön hylkäämäksi, vaikkapa yhden näytäntökauden ajan, voi käydä raskaaksi. Työ on silti tehtävä, leikki leikittävä; tavalla tai toisella on mentävä näyttämön maailmaan, sen julmaan, velvoittavaan, rakastettavaan ja vihattavaan syliin.

Toisaalta keskusteluissa koskettaa esityksen taiteellisessa kokonaisvastuussa kulloinkin olevalle ohjaajalle lankeava moninkertainen velvoite. Katsomot pitäisi täyttää, paikallinen yleisö pitäisi osata ottaa huomioon. Työn alla olleen teoksen sisäiseen dynamiikkaan keskustelijat vaikuttavat tyytyväisiltä, teosta ja sen ratkaisuja ei kyseenalaisteta muutoin kuin keston osalta. Ohjaajan ja näyttelijöiden yhteistyön punainen lanka haurastuu ulkoisten paineiden vuoksi. Huoli tihentyy lausumattomaan epäilyyn: Kuka sitä jaksaa katsoa, miten meitä jaksaa katsoa?

Entä *Suvi Kinosta* sivuava puhe, miten se kajahtelee minulle? Ohjaaja puhui jo sovituksen viimeistelyvaiheessa siitä, että teemoja olisi karsittava. Toisaalta hän sanoi myös, että 'puuttuu tavaraa'. Harjoitusten yhteydessä tavatessamme hän kertoi olevansa avoin ehdotuksille, mistä kokonaisuutta voisi lyhentää. Hän tunnisti ongelman. Se pysyi silti prosessissa mukana ja ratkaistiin vain osittain. Käytäväkeskusteluista jäi vaikutelma, etteivät näyttelijät ja näyttämömiehet olleet selvillä, kuinka sinnikkäästi ongelmaa ratkottiin.

Tuotannolliset tavoitteet vaikuttivat voimakkaasti *Suvi Kinoksen*kin taiteelliseen vaiheikkoon. Teatterilla oli ilmeinen ongelma, joka oli osoittautumassa pitkäaikaiseksi: ohjelmisto ei vetänyt tarpeeksi väkeä taloon.¹³⁴ Tällä kertaa odotukset kohdistuivat suomalaiseen komediaan, koko perheen näytelmään. Innostuneen vierailevan työryhmän aloitteesta käynnistynyt kunnianhimoinen projekti ei tahtonut mahtua raameihin, joihin se oli tarkoitettu.

Laitosteatteri on myös kunnallinen kulttuurilaitos, jonka tehtävät ja velvoitteet ja toisaalta työntekijöiden taiteellisille prosesseille asettamat tavoitteet pyrkivät toisinaan kohti erilaisia päämääriä. Usein näitä päämääriä ratkaistaan produktiokohtaisesti taiteellisessa prosessissa, ja usein tämä osa työstä pukeutuu sinnikkyyteen ja toiveikkuuteen, rakastuneen luottavaisuutta muistuttavaan toimeliaisuuteen joka ei tahdo kuunnella epäilyn lannistavaa ääntä.

134 17.6.2006 Helsingin Sanomissa teatterin johtajavaihdosta uutisoitiin: "Lahden nykyinen johtaja Kari Rentola halusi lähteä kesken kauden, koska katsojamäärät jäivät toistamiseen tavoitteesta. Rentola otti asian raskaasti, Pyökäriä eivät puuttuvat 20000 katsojaakaan hätkäytä." (Alftan 2006)

Nomadina tässä kohtaa: Käytävällä, pukuhuonekerroksiin nousevien portaiden juuressa, kalpeassa laitosvalossa, laitosvalkeudessa, risteyksessä näyttämö – kuppila – kerrokset – naulakot kuuntelen ja ajattelen: Olen valinnut kulkurin, kuuntelijan ja sivustaseuraajan osan, olen välissä, välillä, välimaastossa. Kuuntelen johdattelematta, yllyttämättä, myötäelän hiljaa ja vetäydyn takavasemmalle. Ammattikokemukseni vuoksi, lukemattomien käytävä- ja lämpiökeskustelujen vuoksi, toivon ja unelman vuoksi ja kaikista niistä huolimatta; merkityksettömän katkoksen vuoksi tuttu tilanne näyttäytyy minulle outona, kodikas puhe kuuluu toisin, hätkähtelen hereille.

Hätkähdän harjoituksissa sitä, miten puhe kulkee rampin yli, niin kuin se aina kulkee: Ohjaaja puhuu, näyttelijät kuuntelevat. Ohjaaja puhuu ja kaikki muut kuuntelevat. Näyttelijöiden ja muiden puhe takaisin on vastaamista esitettyyn kysymykseen tai kysymistä, pyyntöä: puhu lisää. Ei siinä ole mitään ihmeellistä ja outoa, ei mitään yllättävää ja uutta, ei mitään poikkeuksellista. Hätkähdän kuitenkin sitä, millaisena se minulle sivusta näyttäytyy: mannertenvälisenä kaukopuheluna.

Ihailen työryhmän toimintaa, sen taloudellisuutta ja tehokkuutta, miten nopeasti puheesta siirrytään takaisin toimintaan, miten keskittyntä työskentely on, miten juohevassa hengessä hengästyttävää työtahtia pidetään yllä. Ja sitten kajahtelun äkkipysähdys: toimintaako? Vai työntekoa, valmistamista, ehtimistä, tottelemista, kuuliaisuutta, johtamista, tylsymistä tehtäviin jotka seuraavat pienin variaatioin toistaan?

Hätkähtelenkö rakenteita, joiden perustana on työnjako, joka edellyttää luottamusta toinen toisensa ammattitaitoon, luottamusta teatteriin taiteenlajina, vaiko mekaanisia rakenteita, eristäviä aitoja? Työpaikkoja, työaikoja, työoloja työtä työtä, rutiinia suuren betoniluomuksen uumenissa?¹³⁵ Entä iloa? Yhteistä hengitystä? Leikkiä? Niitäkin, kätkeytyneenä keskittyneen ilmapiirin ja reviiirirajausten alle.

Parasta ja kauheinta omassa sivullisuudessani on olla risteyksessä, välimaastossa, josta näkyy hyvin se etuoikeus ja lahja, että saa tehdä teatteria ja näkyy sen kirous, ansa: oletkin koneiston osa etkä edes kovin arvokas, olet toteuttaja, nukke, toteutat näkymättömien lan-kojen nykimisen käskyjä, absurdia ideaa yhden neroudesta.¹³⁶

Näistä kajahteluista muodostuu solmu verkkoon, jonka kokonaisuus on *Suvi Kinos ja seitsemän enoa* -esityksen valmistuminen suurehkon kunnallisen teatterin suuren näyttämön ohjelmistoon. Solmukohdasta nousee kysymys, miten tarinat toimivat väylinä ja välineinä tämäntyyppisessä prosessissa. Miten ne rakentavat työryhmän yhteistä prosessia ja millaista prosessia ne rakentavat?

Kajahtelussa paljastuu kertoja- tutkijan painotuksin ja tulkinnoin teatterikonvention eräs

135 Rantanen (2006, 291) toteaa näyttelijöiden työstressiä koskevassa tutkimuksessaan, että ”näyttelijät kokevat työskentelevänsä jatkuvasti kellon ympäri” ja ettei näyttelijäkulttuurin luonteesta ole tutkittua tietoa, jolloin alan rakenteelliset muutokset vaikuttavat arvaamattomasti (297).

136 Kärjistykseni viittaa Heinrich von Kleistin (1991) kuuluisaan novelliin *Marionettiteatterista*. Kärjistyksellä haluan tuoda keskusteluun vakiintuneissa ympäristöissä tyypillisen ei-kenenkään-tarinan, annetuksi muuttuneen periaatteen, joka määrittää ryhmätyötä ja jonka kyseenalaistaminen ja jopa tunnistaminen osallisen asemassa on vaikeaa. Yhden nerous viittaa tässä Romantiikan taidekäsityksen vaikutukseen teatterimaailmassa, joka toimii kulkuri-tutkijan tulkitsevan katseen avaimena.

ongelmakimppu; miten vakiintuneet toiminnan muodot, jotka elävät kyseenalaistamattomina tarinoina, ohjaavat ja estävät toimintaa ja taiteellisen prosessin kehkeytymistä. Ongelmat kertovat jotain siitäkkin, miten niitä voidaan ratkaista; ne paljastavat ja nostavat tietoisuuteen, ne kyseenalaistavat ja kehottavat muotoilemaan uudelleen tarinaa joka toimintaa ohjaa.

Minulle sivusta osallisena, tarinoiden kuulijana ja tulkitsijana näyttelijöiden huoli teoksen kohtalosta ja oman työn kantavuudesta näyttytyy perusteltuna. Huolitarina on kuin jäävuoren huippu, se viestittää teatterin perustavasta ongelmasta: miten perustaa toiminta niin, että teoksen toteutumiselle, yhteydelle yleisöön syntyy todella tila ja mahdollisuus? Käytäväpuheet on totuttu kuulemaan marinana, joka on kaikille työyhteisön jäsenille tuttua ja yhdentekevää, mutta vasta tarinan kuuleminen mahdollistaa sen välittämän sisällön tavoittamisen.¹³⁷ Se puolestaan mahdollistaa toiminnan arvioinnin ja uudelleensuuntaamisen. Käytäväpuheet jäävät kiertämään labyrintissa, jos niitä ei oteta todesta; jos niiden puhujat eivät ota niitä todesta ja jos puheille ei löydy altistuvaa, aloitteellista kuulijaa.

Tekijöiden huolesta nousevat tarinat ovat väyliä, jotka paljastavat kommunikaation merkityksiä taiteellisessa prosessissa ja sen reuna-alueilla. Näyttää selvältä että niiden alituinen kuulematta jääminen ei edistä taiteen toteutumista; näyttää myös, ettei niitä voi sulkea taiteellisen toiminnan ulkopuolelle. Tarinallisesta kulmasta katsoen myös taiteen maailmassa eettinen aspekti on mukana alusta asti; osalliset ovat vastuussa yhteisestä toiminnastaan. Asennoituminen alttiiksi dialogiselle suhteelle voi merkittävästi mahdollistaa monien taiteellisen toiminnan esteiksi asettuvien ongelmien ratkaisua.

Kertomieni tarinoiden perusteella teatterityön ongelmakimppu näyttää moninaisemmalta kuin työyhteisössä usein ymmärretään; päivä kerrallaan ja tapauskohtaisesti ratkaistaviksi. Täysi osallisuus ja täysi vastuu yhteisestä toiminnasta edellyttää sellaisia väyliä ja välineitä, jotka vahvistaisivat toiminnan ja puheen yhteenliittämistä läpi koko työyhteisön. Tällaisten väylien ja välineiden luominen vahvistaisi koko yhteisön liittymistä yhteen.¹³⁸

137 Kuuleminen merkitsee dialogiseen asenteeseen pyrkimistä, esteinä olevien oletusten hajoamista ja kasvokkain asettumisen vastuuta, ks. s. 62–66.

138 Arendt (2002, 183–185) kirjoittaa, että puheesta tulee ”pelkkää puhetta”, kun ihmiset alkavat toimia vain omien päämääriensä hyväksi; vain lopputuloksella on väliä, toiminnasta tulee merkityksetöntä. Toiminnan ja puheen yhteenliittämällä on inhimillinen merkitys, se rakentaa suhteiden verkkoa, jossa kukin toimija näyttytyy yhteisen osana ja kertomalla paljastaa ja luo yhteistä toimintaa.

3. KOTI – SADUTUKSESTA ELOKUVAKSI

Tarkastelen *Koti*-esityksen prosessia aineistoni ja muistikuvieni avulla. Käsikirjoituksen ja lyhytelokuvan ohella käytössäni ovat olleet käsikirjoituksen materiaalina olleet alkuperäistarinat. Muistikuviani rikastavat myöhemmät keskustelut¹³⁹ työryhmän jäsenten kanssa. Aluksi kuvailen osallisen näkökulmasta, millainen esityksestä tuli.

3.1. Juhlat ruokalassa

Vuonna 2003 valmistettu *Koti* esitettiin kaksi kertaa Helsingin Diakonissalaitoksella lounasruokalassa. Yleisö istui pöydissä. Näyttämöä rajasivat palmuruukut ja muusikon soittimet sekä taustalla linjastotiskit. Näyttämö sijaitsi suuren, hallimaisen tilan keskialueella; keittiökoneet humisivat esiintyjien takana tyhjän tilan perällä. Ruokalan suurista ikkunoista tulvi päivä sisään.

Ensiesitys oli osa Hia-kodin avajaisjuhlaa, jossa pidettiin puheita ja esitettiin laulua pianon säestyksellä. Toinen esitys oli samassa paikassa. *Koti* kesti puoli tuntia. Myöhemmin valmistetussa elokuvassa kesto on ainoastaan vajaat kaksikymmentäviisi minuuttia.¹⁴⁰ Kuvauspaikkana käytettiin Diakonissalaitoksen Aurora-salia. Elokuva varten esiintyjät puvustettiin uudelleen. Esityksen valmistivat Kirsi Heimonen (tanssija), Jorma Tapio



Koti, ensiesitys 3. huhtikuuta 2003. Diakonissalaitos, lounasruokala. Kuvassa Kirsi Heimonen ja H-MK. Tango. Kuva: Hannele Kurkela.

139 Nämä keskustelut toteutuivat alkukesästä 2007. Heimosen kanssa tapasimme 29.6. ja Tapiolle lähetin sähköpostia, johon hän vastasi 26.6. Aineistokeruun pohjana oli joukko väljiä kysymyksiä, kuten "Millaisia asioita harjoituksista muistat?" Halusin kuulla ryhmän jäsenten omilla sanoilla kerrottuna, mikä oli heille merkityksellistä jälkeensä, ja halusin kuunnella heidän kertomanaan erityisesti heidän ammatillista suhdettaan työhönsä.

140 Elokuva kuvattiin tammikuussa 2004. Sen ensiesitys oli Helsingin Diakonissalaitoksella toukokuussa 2004.

(muusikko) ja H-M K (näyttelijä). Elokuvan tekijöinä olivat lisäksi Jean-Francois Boucher (kuvaaja), Mika Autre (ääni), Mari Bisi (puvut) ja Reetta Wikström (valaisu, leikkaus). Elokuvan ohjasi Kirsi Heimonen.

Koti-esityksestä ei voi puhua ottamatta huomioon sen yleisöä. Tämä produktio oli hyvin erityislaatuinen tilaustyö. Ensi-illan pääosassa oli yleisö, Hia-kodin asukkaat, joiden hoitokodin juhlaa vietettiin; yleisö joka oli antanut henkilökohtaisen panoksensa kertomalla muistojaan teoksen materiaaliksi. Ruokalan pöydät oli peitetty valkoisilla liinoilla ja ne oli katettu ja koristeltu. Keltaisia kevätkukkia oli maljakoissa. Piano seisoi keskilattialla hetken juhlistajana. Kutsuvieraat – asukkaat, heidän omaisensa ja hoitajansa sekä talon johtohenkilöitä – saapuivat juhlatamineissa ja asettuivat pöytiin.

Kun tuli meidän vuoromme, me kolme, muusikko, tanssija ja näyttelijä asetimme näyttämökuvan ja rekvisiitan ja otimme aloituspaikat. Muusikko soitti alkutahdit, esitys alkoi. Olimme suorassa kontaktissa yleisöön, kerroimme heille tarinaa, näyttelimme heille tilanteita, kutsuimme heitä eläytymään muistojen fragmentteihin. Innostumaan niistä. Näkemään uutena ennestään tutun, löytämään unohtuneet aistimukset ja tunteet, menneen maailman kaiut.

Esitystä voisi luonnehtia ”näytä ja kerro”- tai ”esitä ja kerro”-menetelmällä toteutetuksi eepiseksi teatteriksi, joka vetosi yleisöön suorudellaan ja eräänlaisella naivistisuudellaan. Toteutimme kertomisen ja esittämisen vuorottelua läpi esityksen, asennoiduimme esitykseen ehdotuksena ja kysymyksenä meiltä yleisölle: ’Näinkö se meni? Voisiko se olla näin?’

Esityksen voi nähdä myös eri ilmaisutapojen vuorotteluna: Muusikko sai impulssin näyttelijä-kertojalta ja alkoi improvisoida, mistä tanssija sai impulssin liikkeeseen tai toisinpäin; dialogi syntyi ja kehittyi kaikkien kolmen välillä. Tämä synnytti leikinomaisuuden jossa toisen eleestä syntyi matkimista, liioittelua, toistoa sekä leikkauksia ja variaatioita, joilla siirryttiin tilanteesta ja tunnelmasta toiseen. Se innosti myös rajojen ylityksiin: tanssija ja muusikko kertoivat ja näyttelivät, näyttelijä tanssi.

Meille oli tärkeää välittää teoksen tarinoiden sisältämät tunnessuhteet ja oma kokemuksemme niistä, halusimme tartuttaa katsojat muistojen herkistävällä vaikutuksella. Liikkeellä ja musiikilla oli merkittävä rooli. Kustakin tarinasta esitettiin sille harjoituksissa löytynyt perusele, sen tapahtumaan tai sen meissä herättämään vastakaikuun perustuva liikkeellinen olemus. Oli paritanssi, mäenlasku kelmalla, hyppy veteen, kokemus viipymisestä lapsuudenkodin vintillä, yritys muistaa kotikortteleiden ja katujen nimet ja sijainnit tilallisesti hahmottamalla, kuvaus vanhainkodista, valtamerilaiva myrskyssä, unelma taivaasta. Hiljaiset ja äänekkäät, keveät ja raskastunnelmaiset tuokiot vuorottelivat. Dialogi painottui toisinaan esiintyjien välille, jolloin tilanne muistutti esitystä, jossa yleisö seuraa ulkopuolisena katsojana näyttämön tapahtumia, toisinaan yksi kertoi suoraan yleisölle tarinaa samalla kun toiset pitäytyivät näyttämön todellisuudessa ja välillä koko esiintyjäryhmä suuntasi ilmaisunsa suoraan katsojille. Tämä vuorottelu oli harkittu valinta ja liittyi esityksen erityiseen yleisösuhteeseen: jokainen katsoja tiesi jo esityksen alussa, että muistot olivat todellisia ja liittyivät juhlan aiheeseen kertojiensa kautta ja että muistelijat, tarinoiden päähenkilöt, olivat läsnä yleisössä; se kerrottiin käsiohjelmassa ja Kirsi kertoi sen vielä yleisölle ennen kuin aloitimme.

Esityksen musiikki oli improvisointia huiluilla, kelloilla ja lyömäsoittimilla. Harjoituksissa



Kuvassa Kirsi Heimonen, H-M K ja Jorma Tapio. Toukolan kadut ja kaivo. Kuva: Hannele Kurkela.

olimme sopineet, miten mikin kohtaaminen alkaa ja kuka aloittaa, toisin sanoen käynnistyykö uusi muisto liikkeestä, puheesta vai musiikista. Samoin oli sovittu kuka päättää minkin jakson. Näin esiintyjillä oli aina kehys ja fragmentilla mittakaava, samoin oli selvää missä oli näyttämötapahtuman polttopiste. Laatiessani esitystä kuvailevaa kohtausluetteloa (ks. s. 180–181) pyrin kertomaan miten tämä toteutui kussakin kohtauksessa.

Esitysten jälkeen, samoin kuin elokuvan ensiesityksen jälkeen, yleisö ja esiintyjät tapasivat toisiaan esitystilassa. Tapaamisissa kävi selväksi, miten merkityksellinen katsomis- ja kuuntelukokemus *Koti*-esitys ja elokuva oli monille Diakonissalaitoksen yhteisön jäsenille, hoitajista asukkaisiin, talon johtohenkilöistä teoksen tekijöihin. Kokemuksen jakamisesta tuli osa esitystapahtumaa, niin kuin yhteisöön liittyvästä teoksesta oli esityshetkellä tullut kaikkia osallisia yhdistävä nimittäjä.

3.2. Miten *Koti*-esitys syntyi?

Aluksi oli vain ajatus liittää esitys avajaisyleisöön, Hia-kodin asukkaisiin, ja puhutella jollain tavalla heidän hoitajiaan ja omaisiaan, ja oli työryhmä, tanssija Kirsi Heimonen ja minä, näyttelijä sekä myöhemmin mukaan liittynyt muusikko Jorma Tapio. Kohta oli myös asukkaiden kertomia muistoja, joista tehtiin käsikirjoitus, ja oli kuuntelemiskokemus; kohtaaminen jossa taiteilijat olivat kuulijoina kun heidän tuleva yleisönsä kertoi heille. Prosessi huipentui esitykseen huhtikuussa 2003: Teos esitettiin avajaisyleisölle, johon kuuluivat myös ne ihmiset, joilta alkuperäiset tarinat olivat peräisin.

Koti-esityksen elämä ei tekijöiden yllätykseksi päättynyt tähän. Esityksen pohjalta kuvattiin

lyhytelokuva talvella 2004, ja *Koti*-elokuva palasi Diakonissalaitoksen väen katsottavaksi seuraavana syksynä.¹⁴¹ Yllätys johti toiseen: havaitsin pian esitysten mentyä, että niihin johtanut prosessi herätti alituisesti kysymyksiä; pikku työ, kaivattu hengähdystauko jatko-opinnoista käynnisti merkityksenantoprosessin, voimallisen reflektion johon tempauduin. Teos oli kehkeytynyt kuin itsestään, muistikuvani normaaleista harjoitus- ja käsikirjoitusvaiheiden tuskailuista, ponnisteluista tai muusta työtä raskauttavasta ovat olemattomat. Lopulta ymmärsin *Koti*-prosessin tunkeutuneen tutkimuksen osaksi tapauksena, joka voisi haastaa tekijänsä tutkimaan kokemusta vaiheikosta, jota muistellessa tulee hyvä mieli; jota ajatellessa lämpenee ja sulaa. Oletin senkaltaisen prosessin reflektion olevan miltei mahdotonta mutta päätin yrittää.

Alkuidea syntyi Diakonissalaitoksella; Hia-kodin avajaisiin piti saada esitys. Oli luontevaa tilata se laitoksella toimivalta tanssitaiteilijalta, Kirsi Heimoselta.¹⁴² Heimonen tuli tilausta pohdittuaan ja tutustuttuaan asukkaisiin siihen tulokseen, ettei pelkkä tanssi riitä, tähän tilaisuuteen tarvitaan myös puhetta. Perusteluna hänen mielessään alkoi vahvistua Hia-kodin asukkaiden läsnäolon merkitys avajaistilaisuudessa; juhliittaisiin uutta kotia, juhla järjestettäisiin asukkaille ja heidän omaisilleen sekä henkilökunnalle. Heimonen halusi korostaa tuota merkitystä; mukaan piti saada asukkaiden omia tarinoita.

Joulukuussa 2002 Kirsi Heimonen ehdotti minulle, että tulisin projektiin mukaan, ensin käsikirjoittajana ja sitten esiintyjänä. Ensireaktioni oli uteliaisuus; en tiennyt paljonkaan Diakonissalaitoksella harjoitettavasta taiteellisesta toiminnasta enkä sitäkään vähää Hia-kodista. Kirsi kertoi kodin perustamisen taustoja ja myös aiemmasta kohtaamisestaan kodin asukkaiden kanssa. Hän oli käynyt muusikon, Jorma Tapion kanssa tutustumassa asukkaisiin; he esiintyivät vanhusten väliaikaisessa hoitokodissa ja kohtaaminen oli painunut mieleen. Asukkaat olivat myös kertoneet heille vierailun aikana paljon tarinoita. Houkutuin työtarjouksesta ja ehdotin vanhusten saduttamista¹⁴³ käsikirjoituksen lähtökohdaksi. Kirsiä ei tarvinnut suostutella; hänen kiinnostuksensa uuteen kohtaamiseen oli jo olemassa.

Tammikuussa 2003 suuntasimme illan pimetessä Hia-kotiin. Edessä oli ensimmäinen sadutus ja minulla ensimmäinen tapaaminen asukkaiden ja henkilökunnan kanssa. Odotin jännittyneenä, millaisen vastaanoton saisimme ja suostuisiko kukaan vanhuksista jututettavaksi.

Pari tuntia myöhemmin totesimme Kirsin kanssa Hia-kodin kolmannen kerroksen käytävällä, että lopetamme siltä päivältä. Muistan pois kävellessämme vallinneen pakkasillan kirpeyden, katunäkymän rauhoittavan autiuden sekä oman hämmästyneen olotilani, jota en saanut purettua sanoiksi, tuskin edes uskoin vielä. Kävelimme Toisen Linjan mäkeä alas hiljaisuudessa, sitten kahvilaan purkamaan päivän antia. Jompikumpi avasi suunsa ja sanoi sen ensimmäisenä: ”He puhuivat meille. He kertoivat meille tarinoitaan.” Toinen meistä jatkoi: ”Onko tässä se materiaali? Onko meillä jo tarpeeksi?”

Kävimme läpi yhdessä ja erikseen muistiin kirjaamamme tarinat ja tilanteisiin liittyneet

141 Elokuva esitettiin myös alkuperäisen yhteytensä ulkopuolella, lyhytelokuvafestivaali Kettupäivillä Helsingissä 24.11.2004.

142 Heimonen on yhteisötanssiin erikostunut tanssija, koreografi ja pedagogi.

143 Tarinoiden keruun menetelmä; ks. esim. Karlsson 2003.

havainnot. Meitä oli koskettanut kunkin kertojan läsnäolo, suhde meihin, ventovieraisiin, luottamus jolla he vastasivat pyyntöömme saada kuulla tarina. Myös vanhusten suhde kertoimiinsa muistoihin, viipyminen muiston äärellä ja sanonnan kirkkaus, yksinkertaisuus olivat koskettaneet. Hämmästys sai vähitellen sanallisen muodon: ”Se on jo tässä, asukkaiden alkuperäinen puhe, heidän muistojaan eri elämänvaiheista. Ei tarvita toista materiaalin keruuta. Käsikirjoitustyö voi alkaa.” Olimme saaneet tarinoita vaalittaviksi ja työstettäväiksi. Samalla meille oli syntynyt velvoite viedä työ päätökseen, tehdä esitys heille, jotka olivat tarinat meille antaneet. Olimme tästä eteenpäin vastuussa tarinoiden matkasta.

Matkaan lähtö

Hannah Arendt luonnehtii ihmistä taipuvaiseksi aloitteelliseen toimintaan.

Toimiminen laajimmassa merkityksessään tarkoittaa aloitteen tekemistä, aloittamista [...], jonkin liikkeelle panemista [...]. Koska ihmiset syntymänsä nojalla ovat *initium* eli uusia tulokkaita ja vasta-alkajia, he ovat aloitteellisia, toimintaan taipuvaisia.

(Arendt 2002, 179)

Arendt pitää toiminnallisuutta ja sen seurauksia perustavana osana ihmisyyttä. Ihminen tekee aloitteita ja niistä seuraa toimintaa. Samalla kun tämä kyky liittää ihmiset toisiinsa, toimimaan yhdessä, se luo ja luonnehtii inhimillistä tapaa toteutua maailmassa. Arendt kuvaa vakuuttavasti, miten inhimillisen toiminnan luonne on sen ennakoimattomuudessa ja muutosvoimassa.

Alkamiselle on luonteenomaista se, että aloitetaan jotain sellaista uutta, mitä ei osata odottaa aiempien tapahtumien perusteella.

(Arendt 2002, 180)

Toiminta muuttaa toimivaa yhteisöä, mutta miten, se havaitaan jälkeinpäin. Jos toiminnan ulottuvuus puuttuu tai korvautuu työnteon ja valmistamisen aktiviteeteilla, yhteisö ennen pitkää tuhoutuu. Arendtin käsitteenä toiminta on inhimillisen kulttuurin perustava sosiaalinen ja poliittinen ilmiö.

Teatterissa toiminta on keskeistä.¹⁴⁴ Sen sijaan toiminnan arviointi jää usein tekemättä, kun kiirehditään työstä toiseen. Toiminnan käsitteen avulla on mahdollista porautua myös teaterityöskentelyn ytimiin ja katsoa ja kuvata sen ilmiöitä. Aristotelinen draaman malli (vrt. s. 79–80) käy työyhteisönkin roolien ja toiminnan hahmottamiseen; kun näytelmää jäsennetään aristotelisellä dramaturgialla, keskeistä on roolihenkilöiden toiminta, yhteisössä keskeistä on yhteisön jäsenten toiminta. Arendtilaisessa toiminnan tarkastelussa teatterin toimijat paljastuvat samaan tapaan, vaikka näkökulma hieman muuttuu; toiminnan tarkastelussa näkyvät esimerkiksi ne valinnat ja kohtaamiset, jotka muovaavat teosta; itse toiminta ilmiönä suostuu

144 Arendtin (2002, 190) mukaan teatteri on poliittisin taiteenlaji.

katsottavaksi. Toiminnan käsite avaa teatterin ryhmätyöluonteen kuvattavaksi; avautuu mahdollisuus toiminnan arvioinnille, tapahtuipa se sitten dramaturgian, filosofisen pohdinnan tai muun, käytännönläheisemmän lähestymistavan avulla. *Koti*-esityksen prosessin tarkastelussa pidän esillä näitä kahta tarinallista jäsenyyksen mallia, Arendtin ja Aristoteleen, unohtamatta tarkasteluni dialogista tausta-asennetta, jolle tässä tarkastelussa erityisesti annan tilaa kysymällä tämän produktion taiteellisen toiminnan eettisiä perusteita.

Toiminta ja puhe liittyvät toisiinsa läheisesti siksi, että todellisen ja nimenomaan inhimillisen toiminnan on myös sisällettävä vastaus kysymykseen ”Kuka sinä olet?” joka kysytään jokaiselta uudelta tulokkaalta. Se, kuka toimija on, paljastuu sekä hänen puheessaan että hänen teoissaan: puheen ja paljastumisen välinen suhde on kuitenkin läheisempi kuin toiminnan ja paljastumisen, niin kuin toiminnan ja aloittamisen suhde on läheisempi kuin puheen ja aloittamisen, vaikka toiminta useimmiten tapahtuu puheen muodossa. Ilman puheen seuraa toiminta joka tapauksessa menettäisi niin paljastavan luonteensa kuin tekijänsäkin: toimivien ihmisten tilalle tulisivat suorittavat robotit, joiden aikaansaannokset olisivat inhimilliseltä kannalta käsittämättömiä. Toiminta ilman puhetta ei enää ole toimintaa, koska tällöin toimijaa ei enää ole, ja toimija, tekojen tekijä, on olemassa vain, jos hän samalla on sanojen puhuja.

(Arendt 2002, 181)

Kun ryhdyimme Kirsi Heimosen kanssa lähestymään Hia-kodin asukkaita, olimme jo toiminnan tiellä. Ensimmäiset aloitteet oli heitetty ja niihin oli tartuttu, oli tehty ensimmäiset valinnat. Samalla oli käynnistetty jotain ennalta-arvaamatonta, ’alkusysäys’ oli käynnistänyt dramaattisen tapahtumasarjan.

Yksi valinta oli kokeilla sadutusmenetelmää materiaalin keruussa.¹⁴⁵ Olin aiemmin soveltanut sitä käytäntöön muutamissa eri yhteyksissä ja huomannut sen ansiot ainakin kahdenkeskisissä tarinatuokioissa, mutta tulisivatko menetelmän parhaat puolet uudenlaisessa tilanteessa avuksemme, oli arvausten varassa. Kirsille menetelmä oli uusi. Sadutus osoittautui toimivaksi. Jokainen kohtaaminen oli arvostava, työteliäs, rauhallinen, luottamuksellinen, ja jokainen kohtaaminen oli sitä omalla tavallaan. Puolen tunnin muistelu- ja muistiinkirjaamistuokio osoittautui kestäväksi materiaaliksi meille esiintyjille; tutustuimme ihmiseen ja fragmenttiin hänen muistoistaan, kuulimme puhetta, viivymme muistamisen keveyden ja työläyden äärellä. Vietimme aikaa kertojan nykyisessä kodissa, hänen huoneessaan, hänen henkilökohtaisten esineidensä äärellä. Jälkeenpäin muistimme kädet, eleet, katseet, pään kallistukset, hymyn pilkahdukset silmänurkissa. Samalla kun kirjasimme saduttamamme henkilön puheenparren sana sanalta, puheen intonaatio ehti solahtaa meihin. Aistit tekivät työtä. Lukiessamme kirjoittamaamme ääneen kertojan tarkistusta ja korjauksia varten ehdimme tavoittaa vilauksen hänen tarkkaavaisuudestaan, kuin kysymyksen: Kiinnostuitko?

¹⁴⁵ Sadutus, tarinoiden keruun menetelmä, joka kunnioittaa kertojan (sadutettavan) omaa tapaa ja valintaa kertoa tarinansa. Käyttämäämme voimauttavaa suuntausta on sovellettu pääasiassa lasten kanssa päiväkodeissa; ks. Karlsson 2003.

Kiinnostuitko minusta? Noista hetkistä jäi harras, paneutunut tuntu.

Oma ensimmäinen sadutuskokemukseni, joka oli tapahtunut lyhyellä menetelmää esitelleellä jaksolla Teatterikorkeakoulussa, oli menetelmän valinnan intuitiivisena taustana.¹⁴⁶ Se, että toinen kirjoittaa käsin muistiin todella kaiken sen, mitä sanon – ei korjaa, ei muuta eikä oikaise lausetta vaan kärsivällisesti kirjoittaa – saa aikaan muutoksen kertojassa. Että hän lukee kirjoittamansa minulle ja voin itse muuttaa tarinaa miten tahdon, vahvistaa muutoksen. Minuun sadutus vaikutti niin, että tulin toisen kohtaamisessa näkyvämmäksi, kuullummaksi jollain hyvin yksinkertaisella tavalla, joka oli helppo hyväksyä. Kirjoittamisen hitaus auttoi, hetkessä viipyminen merkitys korostui, kertomisen vapaus voitti kertomisen päämäärän, kuuntelijan (saduttajan) kuuntelu tuli minulle, kertojalle näkyväksi. Parhaimmillaan sadutus voi tuottaa arvokkaan kokemuksen, että kelpaa, riittää itsenään, sellaisena kuin on. Muistiin kirjoittaminen oli työlästä, hidasta, yksinkertaista toimintaa joka houkutti keskittymään toisen kuunteluun kaikin voimin, ja siksi arvokasta. Tällainen kokemus oli tukenani Hia-kodin vanhusten sadutuksessa.

Vanhusten kohtaamisessa oli kyse myös kunnioituksesta, ihmisarvosta, yksinäisyyden väistymisestä tuokioksi. Heidän muistonsa heräsivät eloon silmiemme edessä ja saimme todistaa arvokkuutta, itsetietoisuutta, joka syntyy eletystä historiasta. Kertojat tiesivät, että heidän kertomallaan oli arvo, jonka he ilmaisivat esimerkiksi näin: ”Silloin oli niin, nyt on toisin.” He viittasivat tietoon ja todistajan asemaan, joka voi olla vain kertojalla ja hänen sukupolvellaan. Toisinaan muisto tempasi kertojan mukaansa. Eräs vanhus innostui kertomaan yhä uudestaan, yhä tarkemmin samaa muistoa, se näytti vetävän häntä puoleensa vastustamattomalla voimalla. Silloin muisto oli arvokas juuri elävyytensä tähden, kuuntelijallekin miltei käsinkosketeltavasti läsnä, muiston tunnelataus tunnistettavissa ja tapahtuma myötäelettävissä. Jotkut Hia-kodin hoitajista yllättyivät, että juuri tämä vanhus oli suostunut puhumaan, hän kun ei toisinaan puhunut mitään päiväkausiin, eivätkä he milloinkaan olleet kuulleet hänen kertovan tarinoita. Paljon myöhemmin, esityksen valmistumisen jälkeen sain kuulla, että saduttamani vanhus oli pitkään ollut puhumaton ja hänen muistinsa oli hämärtynyt; silloin hänen kertomiensa yksityiskohtaisten tarinoiden arvo näyttäytyi minulle aivan uutena ja moninkertaisena.

Katarina Eskola (1997) pohtii kirjoituksessa *Varhain kuolleiden äitien muisto* yksityisen muiston jakamisen merkitystä:

Voin vilpittömästi tunnustaa, kuinka hämmästynyt olin, kun kirjallisuudentutkija Anna Makkonen arvostellessaan *Puolipisteen haave* -kirjani Kulttuurintutkimus-lehteen (1996) väitti, että äitini menetys oli vahvasti läsnä aineissani, vaikka en siitä suoraan kirjoittanutkaan. [...] Vaikka olin kesällä ja syksyllä 1995 aineita puhtaaksikirjoittaessani luullut tutustuneeni niihin todella hyvin, en ollut yhdistänyt aineiden eläintarinoita äitini kuolemaan!

(Eskola 1997)

¹⁴⁶ Teatterikorkeakoulu, tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos 2000. Teatteripedagogiikan koulutusohjelma, jonka lehtorina tuolloin toimin. Osallistuin opiskelijoiden kanssa Liisa Karlssonin pitämälle sadutusta esitelleelle jaksolle. Ks. myös Karlsson 1999.

Hän todistaa samassa kirjoituksessa myös, miten sai omia muistojaan takaisin toisten tunnistettua hänen omaelämäkerrallisissa tarinoissaan omakohtaisesti tuttua tai yleisesti tunnistettavaa, jota hän ei itse ollut havainnut kirjoittaessaan eikä lukiessaan omia kirjoituksiaan.¹⁴⁷ Saduttamani vanhuksen muistot alkoivat elää tavalla, joka muistuttaa Eskolan kuvausta kertomisen merkityksellistymisestä, ja samalla vanhuksen tarinat ovat esimerkki ilmiöstä, joka toistui *Koti*-esityksen vaiheissa.

Omakohtaisen kokemuksen perusteella olen myös valmis sanomaan, että toisen yksityinen voi avata toisessa ihmisessä olevan 'memory blockin'. Näin väittäessäni ajattelen sitä äitinsä varhain menettänyttä nuorta naista, joka luki minun julkaistusta päiväkirjastani oman tarinansa.

(Eskola 1997)

En tiennyt, että vanhusta, jonka luokse ensimmäiseksi hakeuduin, pidettiin puhumattomana. Minulla ei ollut aavistustakaan, että hänellä oli vaikeita muistihäiriöitä. Toki huomasin, että hän vaikutti ajatuksiinsa vajonneelta ja reagoi vähän ympäristön tapahtumiin, mutta reagoi kumminkin. Luulen, että ulkopuolisuuteni, se että tulin Diakonissalaitoksen ulkopuolelta, vähin ennako-odotuksin, edesauttoi kohtaamistamme, niin kuin onnelliset sattumukset voivat tehdä. Toisaalta sitä edisti myös avoin uteliaisuus, joka ajoi minut ryhtymään tähän työhön. Tein aloitteen menemällä hänen luokseen ja kysymällä, halusiko hän osallistua juhlaan valmistettavaan esitykseen kertomalla tarinan tai pari, jotka kirjoittaisin muistiin. Eskolan kuvaama muiston merkityksen löytyminen ja vahvistuminen tapahtui vanhuksen ja minun välillä oikeastaan jo kohtaamisessamme.

Hapuiltuaan ensimmäiset sanat huulilleen vanhus ikään kuin heräsi tai syytyi. Silmät alkoivat tuikkia, katse haki katsettani. Puhe ei ollut kovin joutuisaa, en useinkaan joutunut pyytämään häntä odottamaan että ehtisin kirjoittaa. Hän puhui ihmetellen, kysyen itseltään kysymyksiä ja todeten painokkaasti asioita. Hän tuntui selaavan mielessään vuosia, tapahtumia, paikkoja ja henkilöitä, hän tuntui huomaavan asioita kuin ensimmäistä kertaa. Paikat, tunnelmat, aistimukset viipyivät hänessä ja vahvistuivat viipyessään, odottaessaan pukeutumista sanoiksi. Koko tapaamisen ajan minulla oli vahva tunne, että hän sai meidän kohtaamisessamme omat, unohtuneet muistonsa takaisin, hän sai muistamisen merkityksen takaisin saatuaan mahdollisuuden kertoa. Olen ehdottoman varma että hän valikoi kertomansa, ja hän myös varmisti toistuvasti nopealla vilkaisulla että ymmärsin tarinan.

Yksi fragmentti vanhuksen kerronnassa oli ylitse muiden: hyppy sillalta veteen nelivuotiaana. Tarkistusvaiheessa, kun luin hänelle hänen omaa kertomustaan ääneen, hän alkoi kertoa samaa muistoa uudestaan hieman toisin sanoen, painottaen tarinan avainkohtia. Hän tuotti yhä lisää materiaalia ja lisäsi yksityiskohtia; lukemiseni näytti pakottavan hänet palaamaan muistoon uudestaan – siis palaamaan siihen todella, elämään sitä uudelleen ja uudelleen.

147 Vrt. tutkimuksen metodologiset sitoumukset, s. 55–56.

Kun Eskola kysyy, miksi yksityiset muistot kiinnostavat myös muita kuin asianosaisia, arvelen että osa totuutta piilee itse muistamista tapahtumassa, muiston aktivoitumisessa ja tulemisessa näkyväksi. Millaisena se näyttää (tällä kertaa), mitä näkyy, mikä jää hämärään? Tuottaako se mielihyvää, koskettaako se tarinansa vuoksi? Mikä jää mieleen? Mitä omista muistoista nousee mieleen toista kuunnellessa? Mitä sitten tapahtuu? Osallistuminen muistelemiseen voi tuottaa oivalluksia siinä missä tunnistettu tarinakin, kun omakohtaiseksi tai muuten merkitykselliseksi koettu aihe tunnistuu. Käsikirjoitukseen tuli tällainen kohtaus:

HYPPÄSIN VETEEN

(Kirsi ja H-M kävelevät rannalla ja vedessä. Vedenalainen maailma.)

H-M: Mustikkamaalla – Sen mä muistan että kun rannalla asuttiin mä menin sillalle ja hyppäsin veteen, halusin tietää millasta vesi on. Onneks oli äiti ja veli mukana. Äiti käski veljen pelastaa: Kirsi putos veteen!
Siellä mä vieläkin olisin. Veli oli vanhempi, oli kiva että se pelasti mut. Ihan tahallaan hyppäsin, kokeilin millasta vesi on.
Vesi oli märkää. Mä olin ihan märkä. Siinä sillalla, vesi vaan tippu minusta.

(Ravistelevat vettä, Kirsi tanssii ja ravistelee vettä itsestään.)

(liite 4: *Koti*, käsikirjoitus)

Aktiivinen, ilmaistu muistaminen on toimintaa. Toimintaa ei ole eristyksissä. (Arendt 2002, 190) Toiminta voi olla sekä sosiaalista, poliittista että eettistä. Toiminta on inhimillistä. Se välittää tapahtuman osallisille jotain ihmisestä, ehkä näyttää välähdyksen, ehkä johdattaa oivaltamaan; sitä voi kutsua vaikka tiedoksi tai todistukseksi tai tarinaksi ihmisestä. Muistaminen on luovaa toimintaa niin kuin kertominen, kuunteleminen, kohtaaminen. Kohtaaminen muuttaa ihmistä, myös omien muistojen kohtaaminen, ehkä aivan huomaamattoman vähän tai niin kuin kuvatussa sadutustuokiassa, näkyvästi. Esimerkkejä muutoksesta ovat myöhemmin kertoneet Hia-kodin hoitajat. Aktiivisen muistelun arvaamattomiin seurauksiin kuuluu, että se näytti muuttavan myös sitä yhteisöä, johon kohtaamisen jälkeenä syntyneet tarinat palasivat matkansa lopuksi esityksessä, elokuvassa ja katsomiskokemuksessa.

Miten kohtaamiset muovasivat teosta?

Hia-kodin sadutustuokiot aukesivat dialogisiksi tiloiksi. Niiden toisinnot tai variaatiot näkyivät myöhemmin *Koti*-esityksessä. Sadutuksen mahdollistamat kohtaamiset kehkeytyivät toiminnan ennakoimattomina seurauksina ja ohjasivat meidät dialogiin, olemaan kasvokkain Minä ja Sinä. Syntyi dialoginen suhde saduttajan ja sadutettavan välillä. (Vrt. Buber 1993; ks. s. 62–65)

Minä-Sinä on perustava suhde, todellisen kohtaamisen mahdollistava dialoginen tila.

Osalliset altistuvat keskinäiselle suhteelle, joka toteutuu heidän välillään kummarkaan määrittämättä toista, kummarkaan asettamatta ehtoja kohtaamiselle. Maaperää, jolla kohtaaminen tapahtuu, Martin Buber (1993, 34) nimittää välitilaksi korostaakseen suostumista luopumalla; osoittaakseen, että kohtaaminen on mahdollinen luopumalla omista asemista ja toisen asettamisesta objektin asemaan, antautumalla yhteiseen tilaan, väliin, välille. Näin Minä-Hän muuttuu muotoon Minä-Sinä, kahden subjektin tilaksi, ja näiden kahden välillä aktualisoituu kohtaaminen kasvokkain. Buberin (1993, 159–163) mukaan ihmisten tulee pyrkiä tätä olemisen tapaa kohti, vaikka pyrkimällä emme voikaan sitä saavuttaa; voimme vain suostua siihen, kun toinen kutsuu, voimme valmistautua tulemalla tietoisiksi mahdollisuudesta. Minä-Sinä -suhde on hetkellinen tila, johon ei voi jäädä pysyvästi vaan se muuntuu, palaa takaisin Minä-Se- tai Minä-Hän -suhteeksi; palaamme kasvokkain olemisesta, ehdoitta suostumisesta tarkasteluun, arviointiin; siitä mitä äsken tapahtui jää jälki. Niin kuin toimintaa, myös Minä-Sinä -suhdetta leimaa ennakoimattomuus. Dialogia ei voi tahtoa ja järjestää, siihen voi vain suostua. Dialogia ei voi kuvata tai tallentaa sellaisenaan, sen herkkä tapahtumatila muuntuu ohi mentyään, ja samalla sen keskeisin sisältö jää kuvauksen ulkopuolelle, sitä ei voi toistaa. Tässä prosessissa dialogista tallentui jälki, siitä jäi kerrottavaksi tarina.

”Tässä jutussa oli vaikuttavana tekijänä tarinoiden todenmukaisuus”, luonnehtii Jorma Tapio. (26.6.2007) Kohtaamisten jäljet kulkeutuivat tekijöissä läpi harjoitusprosessin ohjaten intuitiivisia valintoja. Elävän henkilön kertomus matkustaa meissä, ei vain paperilla jolle se tallennettiin. Eletty dialogi elää meissä, se on tallentunut meihin läsnäolomme väylää pitkin. Se elää ja muistuttaa. Se muistuttaa pakkasillasta ja vierailusta Hia-kodissa, erityisestä kohtaamisesta, tietyistä henkilöistä, ajasta, eleestä, jaetusta tuokiosta. Samalla kertomus elää omaa elämäänsä minuun, ruumiiseeni tarttuneena, juurtuneena toisen muistona, jonka sain kuin lahjan ja jota vaalin. Tätä ainutkertaista¹⁴⁸ tilannetta on syytä vaalia ja kiinnittää siihen erityistä huomiota siellä, missä se on uhanalainen. Minä-Se -suhde, jossa maailmaa tarkastellaan subjekti-objekti -suhteessa, välillisesti ja välineellisesti, on joka tapauksessa hallitseva, siihen havaintomme aina palaa. Kun dialoginen ulottuvuus häviää, häviää ihmisyydestä jotain perustavaa aivan samoin kuin toiminnan hävitessä maailmasta, johon jäävät enää valmistamisen ja työnteon ulottuvuudet.

Uudet asiat tapahtuvat aina vastoin kaikkia tilastollisia lakeja ja todennäköisyyksiä, joihin kaikissa jokapäiväisissä käytännön tilanteissa voidaan luottaa. Siksi uusi asia ilmestyy aina ihmeen kaltaisena. Se, että ihminen kykenee toimimaan, tarkoittaa, että häneltä voidaan odottaa ennalta-arvaamatonta, että hän pystyy tekemään jotakin äärettömän epätodennäköistä. Tämä taas on mahdollista vain, koska ihminen on ainutlaatuinen, koska jokaisessa syntymässä maailmaan tulee jotakin ainutlaatuisen uutta.

(Arendt 2002, 180)

¹⁴⁸ Buber (1993, 30) luonnehtii ja painottaa ainutkertaisuutta sanalla *Ausschliesslichkeit*, ”yksinomaisuuden mahti”.

Lahja vertautuu ihmeeseen. Hia-kodin työntekijöille dementoituneen asukkaan puhe oli ihmeen veroista toimintaa. Kuuntelijalle, joka sai häneltä kohtaamisessa tarinan, tarina oli lahja, joka oli ihmeen kaltainen elinvoimansa vuoksi. Elinvoimaisia olivat niin tarina kuin itse kohtaamisen jälkikin. Dialogissa paljastuu jotain ainutlaatuista ihmisestä ja hänen kyvystään toimintaan.

Kohti käsikirjoitusta

Sadutimme kumpikin, Kirsi ja minä, yksin yhtä Hia-kodin asukasta ja lisäksi yhtä asukasta yhdessä. Saimme siis kolmelta vanhukselta tarinoita. Seuraavaksi kirjoitimme tarinat puhtaaksi muuttamatta pilkkuakaan. Kävimme keskinäisiä keskusteluja jatkosta; oli tärkeää rakentaa käsikirjoitus eettisesti niin, ettei asukkaiden yksityisyyttä loukattaisi. Halusimme myös välttää vihjaavia henkilökuvia, näköispatsaita näyttämöllä, joissa korostuisi enemmän esiintyjän taito ja esikuvan tunnistusleikki kuin – niin, mikä olisi teoksen keskeinen sisältö? Puhuimme heistä, ihmisistä, joiden tarinoita ruumiillistaisimme näyttämöllä. Kyselimme toisiltamme: ”Oliko hän surullinen, vaikuttiko muisto hyvältä vai pahalta?” ”Sanoiko hän tuon leikillään vai oliko tosissaan?” ”Sanoiko hän juuri noin vai onko tuossa virhe?” ”Miksi hän kertoi niin monta vitsiä?” ja kymmeniä muita tarkentavia kysymyksiä. Vastaukset joita saimme toisiltamme, avasivat tekstin yhteyksiä näyttämöllä kehkeytyvän henkilön maailmaan, ja se tie tuntui oikealta. Kysymysten avulla teksti alkoi jälleen elää, esityksen sisältö pilkottaa tarinoiden sisältä. Samalla tulimme kertoneeksi toisillemme tärkeää taustamateriaalia, tulkintoja kohtaamisista, joiden jälkiä kannoimme muistissamme. Näyttelijä Yoshi Oida kuvaa työskentelyään ohjaaja Peter Brookin kanssa:

Tavallaan työ Peter Brookin produktioissa on minulle helppoa, koska hän syöttää näyttelijöille paljon materiaalia virittääkseen heidän mielikuvituksensa. Kaikki käy: valokuvat, musiikki, historia, raportit, kokemukset, jopa ruoka. Tämä informaatio auttaa alitajuntaa sulattamaan näytelmän maailman. Sitten kohtausten työstiminen alkaa, tutkimasi materiaali jollain lailla palaa ilman, että sitä tarvitsee ajatella. Sinusta tuntuu että sinä tiedät mitä on tekeillä, joten ei tarvitse ajatella miten kohtaus pitäisi esittää: sinä vain olet siinä. Sisälläsi on jotakin, ja siksi näyttelemisen tuntuu kuin improvisaatiolta. Tietysti seuraat tekstiä ja kunnioitat näyttämöohjeita, mutta samalla tunnet todella tietäväsi mitä tapahtuu.

(Oida & Marshall 2004, 106)

”Kaikki käy” näyttää merkitsevän sekä Oidan esimerkissä että *Koti*-tapauksessa erityistä taiteellisen toiminnan tapaa, toiminnallista leikkivää viipymistä materiaalin ääressä tai vielä tarkemmin sen keskellä, seassa. Silloin voi käydä niin että ”Sinusta tuntuu että sinä tiedät mitä on tekeillä, joten ei tarvitse [...]” Samalla kun meidän työryhmämme tiesi miten toimia näyttämöllä, tiesimme intuitiivisesti miten toimia näiden tarinoiden kanssa. Elävät henkilöt tarinoiden takana olivat jollain tapaa ohjaajiamme, toisaalta he edustivat mysteeriä, tyhjentymätöntä tuntematonta, elämää jota näyttämö aina kuvaa. He syöttivät meille materiaalia ja innostivat meitä samaan, materiaalin syöttämiseen toisillemme. Oida sanoo: “[...]”, joten ei tarvitse ajatella miten kohtaus pitäisi esittää [...]” Minä ajattelin *Kotia* tehtäessä, että vaikka

en tiennyt mitä oli tekeillä, sellaisinakaan hetkinä jolloin minulla oli ohjausvastuu¹⁴⁹, minun ei tarvinnut huolehtia lopputuloksesta.

Huomasin käsikirjoitusta tehdessäni, että kolmen ihmisen kertomista tarinoista syntyisi moniääninen kudelma. Henkilöitä tulisi olemaan useampia kuin kolme, emme tulisi esittämään esityksen läpi kulkevia ihmiskuvia vaan fragmentteja, kohtauksia elämästä, jolloin jokaisessa kohtauksessa henkilöt saisivat olla uusia. Tämä ratkaisu helpotti tunnistettavuusongelmaa, ja se antoi meille kaipaamaamme vapautta luoda näyttämölle kohtauksia ja henkilöitä, jotka eivät jäisi alisteisiksi esikuvilleen. Se vapautti myös katsomaan yhden ja saman henkilön muisteluita eri roolien kautta; tarinoista nousivat esiin muiden muassa kolmevuotias pikkupoika, merimies ja hoitokodissa asuva vanhus. Esiin tulivat myös konttoristi, ompelija ja itsellinen nainen. Tai muistoissaan eri tiloihin, paikkojen kuvauksiin uppoutuvia henkilöitä, paikkana milloin lapsuuden kotipiha, milloin Mustikkamaa tai hoitokodin parveke. Kunkin kertojan tarinoissa oli monta tarinaa ja fragmenteilla oli oma keskushenkilönsä kullakin. Saman kertojan minä-muotoisissa muistoissa vaihtuivat iät ja ympäristöt. Kun yhdistävä henkilö häilytettiin, haihtui myös identifioimisen taakka. Tarinat alkoivat elää omaa elämäänsä matkallaan kertomistilanteesta esitykseksi. Muistojen toiminnallinen perusta ohjasi meitä tutkiessamme näyttämöllä kokonaisuuden ja sen osien toteuttamismahdollisuuksia.

Koti kohtauksittain

Kun olin saanut käsikirjoituksen valmiiksi, menin Kirsin kanssa harjoitushuoneeseen. Luimme tekstin ääneen ja teimme kokeiluja. ”Sit ruvettiin improomaan, heti vaan käsiks”, sanoi Kirsi. (29.6. 2007) Syntyi ajatuksia musiikin osuudesta ja liikkeen ja puheen vuorottelusta.

Sanojen voima kannatteli suhdetta musaan ja liikkeeseen, rupesin tekemään koreografiaa suhteessa sanoihin, siitä mitä puhe herättää. Aiemmin olin epäillyt sanojen voimaa ...

(Heimonen 29.6.2007)

Kaiken kaikkiaan käsikirjoitus vaikutti toimivalta, mahdolliselta. Palasin koneen ääreen ja jaoin tekstin kohtauksiin. Nimesin kohtaukset yksinkertaisesti niiden tapahtumapaikan tai keskeisen tapahtuman mukaan. Kohtausluettelosta tuli tällainen:

1. Tango
2. Kirsi tanssii 'vauhdikasta elämää'
3. Kelkkamäki
4. Siirtymä muistosta toiseen, Toukolaan
5. Hyppäsin veteen

149 Työryhmän työtapana sisälsi spontaaneja näkökulman vaihtoja, jotka perustuivat työstettävän kohtauksen vaatimuksiin; joissain tilanteissa työtapana painottui teatteriin, jolloin aloitteentekijänä, ohjausvastuullisena toimin minä. Ohjausvastuu ei merkinnyt tässä prosessissa valta-asemaa, kokonaisvastuuta tai työn johtamista vaan koke-mustiedon soveltamista työryhmän yhteisiin päämääriin. Vastaavasti esim. näkökulman vaihtuessa liikkeelliseksi Kirsi koreografioi tilannetta; ohjausvastuu siirtyi toiselta toiselle.

6. Vintti
7. Toukolan kadut ja kaivo
8. Sisko meni väärän miehen kanssa
9. Myrsky
10. Taivas

Käsikirjoitus rakentui muistojen vaihtelusta; niiden dynamiikan vaihtelusta, oikukkaasta esiin pulpahtelusta, suhteen vaihtelusta. Lähtökohtaa edisti työryhmän kokoonpano: muusikko, tanssija, näyttelijä; käsikirjoitus rakentui myös ajatukselle rytmin vaihtelusta, hiljaisuuden ja äänen, liikkeen ja puheen vuorottelusta. Johtolankana oli sadutustuokioissa ilmennyt ennakoimattomuus, tapa jolla kertojat olivat tarinoineet, muistelutapahtuman arvaamattomuus joka loi intensiteettiä kuunteluun ja kerrontaan. Lavensin näytelmäkirjoittajan ja näyttelijän perinteisen työkysymyksen 'Mitä henkilö tekee / sanoo seuraavaksi?' muotoon 'Millainen henkilö ilmaantuu seuraavaksi, ja mitä hän tekee / sanoo?' Tässä työkysymyksessä oli jo esillä kokonaisuuden punainen lanka, sen fragmentaarisuus. Ensimmäisessä kohtauksessa 'Tango' soi tango, ja Kirsi ja minä tanssimme tangoa. Tanssin lomassa puhuu nainen, joka on elänyt itsellistä elämää, naimattomana. Hän kertoo yleisölle rakkaudestaan tanssimiseen ja korostaa, että

Tykkäsin siitä että sain itse viedä. Minua ei viedä.

(liite 4: *Koti*, käsikirjoitus)

Kohtaus päättyy naisen vaipeassa takaisin muistoihinsa. Seuraa 'Kirsi tanssii vauhdikasta elämää', sen jälkeen siirrytään 'Kelkkamäkeen', muistoon pikkupojan kaukaisesta lapsuudesta. Harjoituksissa ratkaisimme kohtauksesta toiseen siirtymisen näin: Samaan aikaan ensimmäisen naisen muiston hiipumisen kanssa Kirsi riisuu kengät ja alkaa tanssittaa toista kenkää ilman halki. Lopuksi kenkä muttuu kelkaksi ja johdattaa seuraavaan kohtaukseen, 'Kelkkamäkeen'. Musiikki vahvistaa kutakin tilannetta ja rytmittää siirtymiä. Alun tango muuttuu pyörteiseksi puhuriksi, joka vuorostaan muuttuu laskiaiskarnevalihumuksi pililleen ja räikkineen. Huilu vaihtuu rytmisoittimiin, tanssin nelijako sulautuu ryöpsähdyksiin, ryöpsähdykset vihellyksiin, vihellykset kiljahduksiin ja niin edelleen.

Mä laskin kelkalla mäkeä!

Olen syntynyt Viipurissa. Isällä oli putkiasennusfirma ja äiti oli talonmies.

Mä laskin kelkalla mäkeä, tuli kiire kun sotakoneet tuli. Kuorma-auton lavalla tuli kylmä, tulehtui korva, se leikattiin.

Olin kolmevuotias kun laskin kelkalla, se oli mukavaa. Heti kun sotakoneet tulee, sata konetta tuli, heti kellariin, äiti sanoi. Siellä oli kylmää. Palelin kylmässä, äiti toi vilttiä, tikkiä minulle peitoksi.

(liite 4: *Koti*, käsikirjoitus)

Muistossa kelkkamäestä ollaan ulkona. Teksti antaa melkoisesti informaatiota: lapsi (poika) on kolmevuotias, asutaan Viipurissa, kuulutaan työtätekevään luokkaan, on talvi, on sota. Mäen laskemisen riemusta siirrytään äkisti evakkotaipaleelle kuorma-auton lavalle ja takaisin mäkeen, ja sitten vielä takaperoisesti kellariin pommikoneita pakoon. Äiti, ilo, sotakoneet, kiire, kipu, kylmyys, joista kertojan toisto nostaa yhden ylitse muiden: ilon. Muisto mäenlaskusta on voimakkain ja siihen mekin tartuimme.

Käsikirjoituksen dialogi oli päätetty koota, jos mahdollista, kokonaan asukkaiden omista puheista. Se myös tehtiin, ja samalla tuli selväksi, että esityksen tyyli laji kehkeytyisi tämän ratkaisun pohjalta. Tyyli laji vaikutti myös se, että esityksen yleisönä olivat asukkaat, osa yleisöstä tunsu tarinoiden taustat ja henkilöt huomattavasti paremmin kuin esityksen tekijät tunsivat. Jo käsikirjoituksen rakennusvaiheesta tästä oltiin tietoisia ja harjoitusaikana se ohjasi työtä. Oli harkittu ratkaisu aloittaa tanssilavakohtauksella ja puhutella yleisöä nykyhetkessä, siirtyä siitä abstraktiin tanssikohtaukseen ja sen jälkeen lasten ilonpitoon kelkkamäessä, toiseen aikaan ja toisaalle. Tavoitteena oli kutsua yleisö ilman esipuheita suoraan tarinoiden arvaamattomana pulppuvaan maailmaan. Esittelemällä muutamassa minuutissa kolme eri paikkaa, aikaa, henkilöä ja tilannetta toivoimme irrottavamme esityksen myös sellaisesta realistisesta kerronnasta, joka houkuttelisi katsojaa psykologisointiin tai arvailuihin näyttämöhenkilöiden esikuvista. Koko esityksen ensimmäinen repliikki alkoi lauseilla:

Ja naimaton minä olen. Minä en millään lailla kaivannut miesseuraa. Mä kävin tanssikurssin.

(liite 4: *Koti*, käsikirjoitus)

Aloitettiin väittämällä ”minä olen tämä henkilö” nimenomaan siksi, että kaikki avajaisyleisössä tiesivät, että väite on totta vain näyttämöllä. Esiintyjien oli otettava aloite haltuun. Oli murrettava oma ja yleisön mahdollinen ennakkokuva ’vanhuksien muisteluista näyttämöllä’. Väitteemme oli: Muisto elää moninkertaisesti, se ei väljähdä, nahistuu, tyhjene tai haihdu ajan kuluessa vaan elää ja voimistuu; se voimistuu mikä on merkityksellistä – kokemus, tunne, osallisuus.

Ilmavuus

Työskentelyn ilmavuus, helppous ... – en visualisoinut tekstiä liikkeellä vaan tunnustelin millaista liikkeen laatua sanat herättivät minussa ... – vastuu, ei keiden tahansa vaan tuttuun ihmisten puhetta.

Oltiin yksinkertaisia, liike – puhe – rytmi – musa – leikkaukset, erot, rytmitys, ei vaan yhenlainen maalaus vaan monenlainen. ... uskaltaa olla tarpeeksi yksinkertainen, luottaa siihen että eletyn elämän teksti kantaa yleisölle.

(Heimonen 29.6.2007)

Harjoitukset lähtivät käyntiin. Olimme löytäneet ongelman jonka ratkaisemiseksi toimia; fiktiota oli rakennettava joka hetki, aloitteen siihen oli oltava näkyvissä eleenä näyttämöllä, yksinkertaisen eleen oli loihdittava kulloinkin tila-aika esiin, henkilön piti leikkautua nopeasti näkyviin ja tutuksi ja vaihtua yhtä vaivattomasti taas toiseksi. Joka muistolla tuntui olevan oma kielensä, oma sanontansa. Henkilöiden puhe erosi selvästi arkipuheesta, tekstiin syntyi suhde joka ruokki toimintaa; ja puhe sisälsi oikukkaan mielensä, muistamisen mielen. Sen oli annettava elää esityksessä yhtä oikullisena kuin se oli ilmennyt kertojien puheessa heidän antautuessaan muistojen kuljettaviksi.

Liikkeen laatu... – millasta tapaa olla teksti herätti, millasta H-M:n puhumana, alkuperäisten ihmisten hahmot kulki vierellä (vastuu iholla) – vastuu tuoda esiin heidän olemistaan.

(Heimonen 29.6.2007)

Oli selvää että emme kertoisi tarinoita vaan esittäisimme niitä, se valkeni jo alussa. Kysymyksiä ratkaistavaksi riitti silti. Miten näytellä yleisölle yleisöä itseään? Miten näytellä useita eri ikäisiä henkilöitä, leikata lennossa henkilöstä toiseen? Miten valita olennaiset asiat näyteltäviksi? Miten luoda tila ja aika?

Kelkkamäen ratkaisi musiikki, liike, ääni, kenkä ja lippalakki.

Sitten ajattelen yleensä kokonaisuutta että minkälaista jo on ja tarviiko vähän huumoria tai tollasta ja tollasta fiilistä. Ikään kuin palettiajattelua niinkun väreillä. [...] tässä jutussa tein pulkkamäen musiikin marakasseilla (ääni muistutti etäisesti vauhdissa suhisevaa pulkkaa ja se toi liikettä ja ilon kepeyttä siihen).

(Tapio 26.6.2007)

Vaalimme yhteispeliä näyttämöllä. Ruokalan ikkunoista tulvi päivänvaloa ja näyttämön taustana olivat linjastot ja baaritiski, yleisön ja esityksen välissä olivat pöydät, meidän oli luotava intensiteetti jolla voittaisimme tilan antaman vastuksen. Luontaisena hyödynsimme suuria ruukkupalmuja, ne rajasivat muuten hallimaista tilaa näyttämöksi. Näyttämön kuitenkin synnyttivät varsinaisesti esiintyjät. Muusikolla oli keskeinen paikkansa tilassa keskellä takana.



Kuvassa Jorma Tapio ja Kirsi Heimonen. Vauhdikasta elämää. Kuva: Hannele Kurkela.

Harjoittelimme paljon yhteisiä ajoituksia, toistemme kuuntelemista. Suhde tilaan oli rakennettava tarkaksi, suuntaaminen oli tärkeää. Tilasuhde ilmensi paitsi tapahtumapaikkaa myös henkilön mielentilaa; joihinkin tuokioihin suhde oli lakoninen, joihinkin harras, jotkin tilat olivat sen mukaisesti avoimia, kommunikoivia, liikkuvia ja toiset yksityisiä, viipyileviä, kuin hiljaisen hengityksen tai sydämenlyöntien kuuntelun kaltaisia. Osittain tilat syntyivät jo käsikirjoitustyössä, osittain ne virisivät harjoituksissa. Sellaiset tarinat, jotka oli kerrottu kuvaillen tai jutellen, oli mahdollista muuttaa kaksinpuheluiksi, ja niin myös tehtiin. Toiset tarinat vaativat haurautensa, intiimiytensä vuoksi yksityistä puhetta ja läsnäoloa tilassa.

Siel oli vinttitilaa.

Mä nukuin siellä sitten kun tulin siihen ikään, siel oli kivaa,

näin kapee näin pieni ikkuna,

mä kattelin ikkunasta jos siel kulkis joku, mut ei kulkenut.

Kyl mä olisin mahtunu siitä, aattelin että se on aika korkeella, siitä näky ne paloportaat.

En mä menny siitä. Mä makasin lattialla se oli korkee, siel oli toinen kerros, se oli korkealla. Kunnolla kun olin niin sain olla siellä.

(liite 4: *Koti*, käsikirjoitus)

Yksi syy kokonaisuuden helppoon kehkeytymiseen oli määrällisesti pienen materiaalin monipuolisuus – erilaisia puheita, erilaisia tarinoita oli riittävästi. Harjoittellessa jokin sisäänrakennettu pulssi johdatteli meitä; milloin yksi, milloin toinen sanoi: ”Tähän tarvitaan hiljaisuutta” tai ”Nyt vois tapahtua paljon ja yhtaikaa”. Halusimme esitykseen mukaan hetkiä, joina muisto herää, halusimme lihallistaa niitä kipinöinnin, syttymisen välähdyksiä joita olimme todistaneet ja itsekin kokeneet. Ajoitus ja yhteispeli mahdollistivat sen. Kuuntelun tuokiot, outouden hetket, jokin katse, salaisuuden syntyminen, näyn muuttuminen kesken kaiken, erilaiset ennakoimattomat muutokset henkilöiden suhteessa muistamaansa; tällaisten asioiden läpi pyrimme avaamaan muistamisen jatkuvaa tapahtumaa. Kun Kirsi tanssi, minä asetuin hiljaisuuteen. Kun minun henkilöni ponnisteli muistaakseen vuosikymmenten takaisen osoitteen, Kirsi ja Joppe härnäsivät ja hälisivät ympärillä. Kun kohtasimme kolmisin ’nykyhetkessä’, yksi oli poissaoleva, toinen terävä, kolmas koetti saada toisen huomion..

- H-M: Muistini on mennyt hirveästi. Mä itkin yhtenä aamuna kun en tajunnut mikä päivä on. Mutta nyt mä olen tottunut siihen. Kaikkeen tottuu.
- Kirsi: Minä olen aito helsinkiläinen.
- Joppe: Hoitajat ovat mitä ihanimpia.
- Kirsi: Lääkäri sanoi: Päivät toimitaan, yöt nukutaan.

(liite 4, *Koti*, käsikirjoitus)

Alun suora puhuttelu sisälsi myös valinnan, että esiinnyimme ilman roolinimiä, omilla nimillämme. Sillä oli ensisijainen merkitys meille itsellemme ja esiintyjänotteelle, vain yhdessä alkuperäistarinassa oli nimi, joka piti vaihtaa, ja se muutettiin Kirsiksi. Mutta ote näkyi ja tuntui, se haastoi yleisöä mukaan ja se haastoi meitä seuraaviin valintoihin. Sama henkilö, joka suree äskeisessä dialogissa muistiaan, sanoo myös:

- H-M: Olen yhdeksänkymmentävuotias. Luulin että olen jo yhdeksänkymmentähdeksän. Se korjattiin. Luulin että olen melkein sata!

(liite 4: *Koti*, käsikirjoitus)

Näyttelijän unelmarepliikki ja hyppy kuilun yli, haaste. Ei olisi tullut kysymykseen naamioitua eläytymiseen, naturalistiseen uskotteluun jossa näyttelijät sulkeutuvat näyttämön fiktiiviseen todellisuuteen ja heidän esitystään seurataan kuin salaa. Kuitenkin juuri henkilön suhde ikäänsä oli keskeinen, se oli haaste. Hain jonkin aikaa mahdollista tapaa näytellä tämä kohtaus. Ote ratkaisi toimintatavan. Ote, jonka valitsin, oli röyhkeä väite näyttämöllä: ’Minä olen tämä henkilö, uskokaa tai olkaa uskomatta. Minä olen tämä henkilö, mutta ei se tässä ole niin tärkeää. Vaikka olen neljäkymmenen, väitän olevani yhdeksänkymmenen, tässä ja nyt.’ Röyhkeys ei kuitenkaan merkinnyt liioiteltua näyttelemistä, pikemminkin päinvastoin, löysin tasapainoilun tilan minimaalisen näyttelemisen ja suuren tilan vaatimusten väliltä, suoran puhuttelun ja totuudellisuuden väliltä.



Kuvassa H-M K, Kädet. Sisko meni väärän miehen kanssa. Kuva: J. F. Boucher.

Vanhukset

Kun tapasin muusikko Jorma Tapion (Jopen) ensimmäisen kerran, kävimme kolmisin katsomassa paikkoja Diakonissalaitoksella ja sitten menimme talon uumenissa sijaitsevaan kahvilaan, jossa pidimme palaveria. Käsikirjoitus oli silloin vasta tekeillä. Keskustelimme esityksen ja tilaisuuden luonteesta, käytännön asioista. Samalla tutustuimme.¹⁵⁰ Vanhukset ja vanhuus esityksen aiheena askarrutti kovasti mieltäni, ja sanoin ääneen jotain pohdinnoistani. Päädyimme Jopen kanssa muistelemaan omia isovanhempiamme ja kertomaan heistä juttuja. En pysty palauttamaan puheista yksityiskohtia mieleen, mutta tunnelman muistan ja sen, että aihe tiivistyi pohdintaan siitä, mikä meidän läheisissä vanhuksissamme oli olennaista; ei heidän vanhuutensa, ei vanhuuteen tyypillisesti liitetyt kliseet kuten hitaus, hajamielisyys, lempeys; mutta heidän suhteensa omaan olemiseensa ja ympäristöönsä, kykynsä ilmaista olennaista eletyn läpi, jyrkkyyden ja tarkkuuden taito.

Tutut vanhukset osoittautuivat muistoissamme varsin persoonallisiksi ja monisärmäisiksi. Käsitimme, että olennaista olisi särmän tai asenteen tunnistaminen myös vieraan vanhuksen kohdalla. Niin Kirsi, Joppe kuin minäkin olimme yhtä mieltä, että olisi naurettavaa esittää tie-

150 Kirsi ja Joppe olivat työskennelleet yhdessä jo pitkään.

tävänsä miltä tuntuu olla yhdeksänkymmentävuotias ja olisi naurettavaa yrittää nelikymppisenä esittää yhdeksänkymppiselle, tai yleensä kenellekään tällaisessa yhteydessä, hänen ikäistään tai tarkemmin sanottuna hänen ikäänsä. Huomasimme, että tämän jutun tekeminen edellytti erityistä tarkkuutta ja nöyryyttä ja että ehkä vaikeinta olisi löytää toimiva, uskottava ilmaisu. Samalla avasimme jo tarinoiden auttavaa ovea; omat muistomme, omat tutut vanhuksemme tulivat oppaiksi toiminnan tiellä ja auttoivat meitä terävöittämään havaintojamme. Puhumattakaan siitä, miten he tutustuttivat työryhmää tehtäväänsä ja toisiinsa pullantuoksuissa Diakonissalaitoksen kahvilassa alkutalven kalpeana iltapäivänä. tarinat toimivat ja paljastavat toimivia rakenteita tässäkin prosessin kohdassa: tunnistamalla oman muiston jonka jaoin työkaverin kanssa tunnistin jotain erityistä, ensin tavanomaista ja yhdentekevää, joka muuttui ja havahdutti huomaamaan ja johdatti tunnistettuna edelleen uusille jäljille, niin kuin sadun haltia tai taianomainen merkki kutsuu ja näyttää tietä. Näyttämön maailma, se mahdollinen, imaginaarinen alkoi kehkeytyä kerätyn materiaalin, kohtaamisten ja tekijöiden omien muistojen ja oman eletyn kudelmana. Todelliset ja fiktiiviset ainekset sekoittuivat, toiminta ja puhe ruokkivat työn tekemistä, prosessi oli liikkeessä, aihe oli terve ja voi hyvin.

Millainen tarinoiden matkasta tuli?

Valmistunutta vaiheikkoa on joskus työläs tarkastella. Monet syyt voivat vaikuttaa siihen ettei osaa, malta, halua tai uskalla antautua reflektoimaan, mitä tuli tehdyksi. Silti tehty työ, kuljettu matka elää mielessä juttuina, muistoina, anekdootteina. Prosessin kehkeytyminen paljastuu siinä, miten tarinat matkaavat tekijöiden mukana prosessin läpi. tarinat johtolankoinani jäljitän sitä matkaa.

Apunani on tarinan rakenne, tarinallinen rakentuminen.¹⁵¹ Tarina auttaa jäsentämään prosessia. Tarinalliset rakenteet ovat kaikille tuttuja keksityistä kertomuksista ja elämän tapahtumasarjoista. Ajattelu tuottaa tarinoita, ymmärrys pukeutuu tarinan muotoon. Walter Benjamin on sanonut: ”Muisti on teatteri.”¹⁵² David Mamet kuvaa teatterinkatsojan tilannetta:

Valojen sammussa ja esiripun noustessa kaikkivoittava ajatus on: ’Kyseessä on näytelmä.’ ’Joku kertoo minulle tarinan.’ [...]

Ihmisen havaintokyvyn olemukseen kuuluu yhdistää toisiinsa liittymättömiä kuvia tarinaksi, koska haluamme, että maailmassa on jotakin järkeä.

(Mamet 2001, 70)

Taiteellisesta prosessista voi tulla tarinoiden avulla näkyviin monien tyypillisyyksien ja muiden elämän tarinoiden kanssa samankaltaisten rakentumisten lisäksi sellaista, mikä ei ole ennalta asetettavissa tai ohjattavissa, mutta on kuitenkin perustavasti taiteellista prosessia, inhimillistä toimintaa teatteritaiteessa. Kun kehkeytyminen on päättynyt, rakenne näkyy.

¹⁵¹ Myös Vilma Hänninen (2000, 19) jäljittää tutkimuksessaan perustaltaan aristotelista tarinan rakennetta.

¹⁵² *One Way Street* 2002. Eric Bass (ohj.) Sandglass Theater. Walter Benjaminin kirjoituksiin perustuva vierailuesitys Espoon kaupunginteatterissa.

Saadakseni rakenteen esiin olen tehnyt hahmotelman siitä, miltä *Koti*-esityksen taiteellinen prosessi näyttää kohtauksiksi jäsennettyinä.

KOTI-ESITYKSEN SYNTYVAIHEET KOHTAUSLUETTELONA

1. tilaus
 - Kirsi Heimoselta pyydetään esitystä Hia-kodin avajaisiin
2. kutsu
 - Kirsi kutsuu Helka-Marian mukaan suunnittelemaan esitystä
3. kohtaaminen
 - taiteilijat kohtaavat Hia-kodin asukkaat ja saavat heiltä tarinoita
4. tästä se lähtee
 - ihmetystä ja vakuuttumista kahvilassa
5. päätös
 - päätös perustaa esitys vanhusten tarinoille
6. maistelu
 - Kirsi ja Helka-Maria lukevat tarinoita ääneen ja kokeilevat joitain niissä kuvattuja toimintoja näyttämöllä
7. käsikirjoitus (sarja kohtauksia)
 - Helka-Maria tekee käsikirjoituksen tarinoiden pohjalta
8. testi
 - käsikirjoitus luetaan ulkopuolisille
9. työryhmä koolle
 - koko työryhmä, Kirsi, Helka-Maria ja Jorma Tapio tapaavat Diakonissalaitoksella, käyvät tutustumassa mahdollisiin esitystiloihin ja palaveeraavat kahvilassa
10. harjoitukset (sarja kohtauksia)
 - kolmen viikon aikana esitystä harjoitellaan eri tiloissa
11. ruokala (sarja kohtauksia)
 - viimeiset harjoituskerrat Diakonissalaitoksen ruokalassa, joka on varmistunut avajaisten ja esityksen pitopaikaksi
12. ensi-ilta
 - Hia-kodin avajaiset, joissa juhlapuhe, yksinlaulua ja esitys *Koti*
13. toinen esitys
 - suuren suosion vuoksi esitys uusitaan
14. taltiointi
 - Diakonissalaitos haluaa taltioida esityksen
15. elokuva
 - päätetään tehdä *Koti*-esityksestä lyhytelokuva
16. kuvakäsikirjoitus ja tuotanto (sarja kohtauksia)
 - Kirsi tekee elokuvan ohjaussuunnitelman ja järjestää tuotannon
17. Aurora-sali (sarja kohtauksia)
 - harjoitukset Aurora-salissa, joka on valittu elokuvan kuvauspaikaksi
18. belgialaista suklaata (sarja kohtauksia)
 - kuvaukset yhden viikonlopun aikana, kuvaajana belgialainen Jean-Francois Boucher ja suomalainen kuvausryhmä
19. elokuvan kutsuvierasnäytös
 - ravintola Herne & Nauriissa elokuvan ensiesitys kutsuvierasnäytöksenä

20. Kettupäivät

-elokuva nähdään Kettupäivät-lyhytelokuvakatselmuksessa Helsingissä

21. uudet suunnitelmat

-Kirsi käynnistää Helsingin Diakonissalaitoksen diakoniatoimessa uuden projektin, jossa hän ja Helka-Maria soveltavat Koti-produktion kokemuksia

Kohtausluettelon avulla voin hahmottaa prosessin esimerkiksi kolminäytöksisenä draamana. Silloin ensimmäinen näytös ulottuisi kohtauksesta 1 (tilaus) kohtaukseen 7 (käsikirjoitus):

1. tilaus
2. kutsu
3. kohtaaminen
4. tästä se lähtee
5. päätös
6. maistelu
7. käsikirjoitus

Toinen näytös sisältäisi kohtaukset 8–12 (testi – ensi-ilta):

8. testi
9. työryhmä koolle
10. harjoitukset
11. ruokala
12. ensi-ilta

Kolmas näytös sisältäisi kohtaukset 13–21 (toinen esitys – uudet suunnitelmat):

13. toinen esitys
14. esityksen ohjaus kameralle
15. elokuva
16. kuvakäsikirjoitus ja tuotanto
17. Aurora-sali
18. belgialaista suklaata
19. kutsuvierasnäytös
- (20. Kettupäivät
21. uudet suunnitelmat)

tai 13–19 (toinen esitys – elokuvan kutsuvierasnäytös) ja viimeiset kaksi kohtausta jäisivät tämän prosessin ulkopuolelle; halusin ne kuitenkin näkyviin osoittamaan, että toiminta ei pääty vaikka tarina päättyy.

Kohtausluettelo on syntynyt ryhmän toiminnan pohjalta. Toiminta käynnistää aina jotain ennakoimatonta; se takaa jatkumon. Kohtausluettelo paljastaa, millaisista aloitteista prosessi virisi. Keskeisen kriisin kaavaan perustuva kolminäytöksinen rakenne osoittaa prosessin keskeiset käänneet ja antaa mahdollisuuden tarkastella matkaa, jonka työryhmä kulki esitystä

tehdessään. Näkyy, miten ja milloin toiminta kehittyi ja muuttui; voidaan kysyä miksi, voidaan kysyä millaista toimintaa ryhmän toiminta kohtasi ja synnytti, siis miten ympäristö vastasi ryhmän aloitteeseen; voidaan ehdottaa vastauksia. Kohtauksia voi jäsentää yhä pienempiin yksiköihin tai nähdä ne ketjuna, maisemana, toiminnan kihelmöintinä. Oman ja toisten toiminnan kyseenalaistaminen mahdollistuu, voidaan osoittaa valintoja ja ihmetellä niitä. Jako antaa myös mahdollisuuden tunnistaa tyypillisyyksiä, toimivia tapoja ja niitä käytäntöjä, jotka olisivat voineet tulla tunnistetuiksi ja korvatuiksi paremmilla.

Kohtaus kolme (kohtaaminen) ensimmäisessä näytöksessä sisältää tapahtumasarjan käynnistäneen alkusysäyksen. Käsikirjoituksen valmistumista taas voi pitää merkittävänä käänteenä (kohtaus 7) ja sitä seurannutta toista näytöstä keskeisenä toimintana, jos keskeinen kriisi ajatellaan positiiviseksi muutosvoimaiseksi toiminnaksi. Toinen käänne osuu ensi-iltaan (kohtaus 12).

Kohtausjäsenitys paljastaa, että uusi alkusysäys, alku uusille suunnitelmille, sisältyy kohtaukseen 19 (kutsuvierasnäytös). Elokuvan kutsuvierasesityksessä ympyrä sulkeutui ja tekijät kohtasivat Hia-kodin työntekijöitä, hallinnon edustajia, teologeja ja esimiehiä, joita teos jollain tavalla kosketti heidän työnsä vuoksi. Keskusteluissa sinä iltana kävi ilmi, että tarinoiden voima ulottui myös henkilökuntaan; esityksen välittämistä vanhusten tarinoista jäi jälki, joka oli saanut heidät miettimään omaa työtään ja sen merkitystä, samoin kuin taiteen merkitystä yhteisössä. Tekijöille taas oli merkityksellistä kuulla heidän kokemuksestaan ja ajatuksistaan, samalla kun syntyi harvinainen kokemus ympyrän sulkeutumisesta; keskustelut antoivat palautetta tehdystä työstä.

Jokainen työryhmän jäsen tekisi erilaisen jäsenyyksen. Prosessin alku on kaikilla kolmella eri, tulimme eri kohdissa mukaan. Näkökulman vaihto tuottaisi toisenlaisen kohtausluettelolon. Jos prosessi olisi jättänyt jälkeensä kaiheartavia kysymyksiä, ratkaisemattomia ongelmia, kohtausluetteloa voisi rakentaa tietoisesti näiden kysymysten varaan. Tämä kohtausjäsenyykseni perustuu oivallukseen, että tekijänkokemukseni prosessista on dramaattinen, mutta siitä puuttuu kriisin negatiivinen tunnistus. Siksi päädyin ehdotukseen, että prosessin rakennetta voi jäsentää myös pitäen keskeistä kriisiä positiivisena muutosjaksona, käsitteenä jonka eksyttävyyttä on 'jotain ihan muuta', tuntematonta. Tuntematon on alkuperäistarinoiden salaisuudessa, niiden voimassa kantaa aloitteellisuutta taiteellisen prosessin läpi.

Mikä tahansa jäsenitys auttaa tarkastelun alkuun; aristoteliseen dramaturgiaan pohjautuvassa hahmotuksessa on etuna sen toiminnallinen perusta, se nostaa inhimillisen toiminnan dramaattisena näkyviin ja polttopisteeseen. Se kutsuu toimijoita katsomaan omia jälkiään. Kohtausluettelo paljastaa näin monia mahdollisuuksia tarkastella prosessia; saatuani jäsenyyksen valmiiksi saatan vaihtaa syntyneen tapahtumasarjan päähenkilöksi kehkeytyvän teoksen tai kenet tahansa prosessin toimijoista tai yksittäisen kerrotun tarinan. Voin edetä aristotelisestä arendtlaiseen jäljitykseen ja liittää sen osaksi laajempaa kokonaisuutta. Joka valinnan myötä paljastuu jokin tarinallinen reitti prosessin läpi; teoksen matka on syntymätömän syntymä, kuin puun kasvaminen maan uumenissa odottaneesta siemenestä.

Koti-esityksen syntyminen oli minulle kokemuksena ennen muuta vaivaton vaiheikko, ja reflektion tuottamien tarinoiden avulla kysyn yhä uudestaan, miten se muotoutui sellaiseksi.

Ammattikokemukseni turvin palaan esityksen syntyvaiheisiin tietäen ettei niitä voi toistaa, helpon prosessin mallia ei löydy tulevia töitä varten, jokainen työ on aloitettava alusta sen ehdoilla. On silti arvokasta katsoa miten kaikki oikein kävi, ehkäpä tunnistaa tämänkertaisen kokemuksen avulla prosesseissa toistuvia toimivia rakenteita entistä herkemmin ja auttaa tulevia töitä solmukohdissa eteenpäin paremmin. Voin viipyä paremmin epävarmuudessa, keskeneräisyydessä, tietämättömyydessä ja antautua paremmin prosessin kiperyydelle tai sujuvuudelle. Toiminnan päätyttyä ja teoksen valmistuttua tiedän sellaista mitä en olisi voinut tunnistaa keskeneräisestä.

Taiteellisen työn tavoitteellisuus ja taiteellisen prosessin edellyttämä ei-tietäminen (ks. Jokinen 1997, 95–98; Saarnivaara 2002, 4–6;) ovat joskus ristiriidassa keskenään ja aiheuttavat kärsimättömyyttä. Päätyneen toiminnan jäsentäminen nostaa sanatonta tietoa näkyväksi ja luo uutta tietoa. Ei-tietäminen ja toiminnan luonne tarkentuu; suhde ristiriitoihin ja kärsimättömyyteen voi muuttua. Voin esimerkiksi löytää ratkaisuja nykypäivän ryhmäprosesseja polttelevaan kysymykseen, kuinka vastustaa työtilanteessa kiirettä ja kiireen tuntua, tai voin löytää perusteluja, joiden varaan kiireettömyyteen pyrkivän työtavan voisi rakentaa. ”On tilanteita, joissa ei yksinkertaisesti kannata tehdä mitään”, toteaa Anna Rotkirch (2007) kolumnissaan pohtiessaan kaikkien, siis myös negatiivisten mielentilojen tarpeellisuutta. Samaan tapaan *Koti*-prosessi kutsui minut pohtimaan taiteellisen toiminnan laatuja ja niiden merkitystä suhteessa senkertaiseen aiheeseen ja näyttämöön. Prosessimme oli lyhyt, siinä mielessä se oli nopea. Me tekijät varjelimme intuitiivisesti herkkää materiaalia karkealta kosketukselta, paineelta ja liialta jalostamiselta; vasta jälkeenpäin tajusin kuinka helposti prosessi olisi voinut vinoutua tai särkyä toiminnan tuoksinassa. Jatkan sen jäljittämistä, miten *Koti* toteutui.

– I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason –
(Keats 2001, 492)

Tarkoitan... negatiivista kykyä, sitä että ihminen pystyy olemaan epävarma, hapuileva, epäilevä, havittelematta ärsyttävästi syitä ja tosiasioita.
(Keats sit. Carpelan 1981, 35)

Levon, apatian, negatiivisen voiman, kautta vapautuu käytännössä hajanaisesta ja yh-dentekevästä Björlingin omien sanojen mukaan. Avonaisuus muuttuu näin kokoavaksi, Keatsin kyky, lepo epäilyssä, vapauden mahdollisuudeksi.
(Carpelan 1981, 35)

Hän odottaa runoa kuin puu lehtiään – odotus sinänsä on jo tavallaan runontekoa.
(Carpelan 1981, 36)

3.3. Uskomisen merkityksestä

Taiteellisen työn vaiheissa oma vakuuttuneisuus vaihtelee. Kysyminen ja kyseenalaistaminen auttavat arvioimaan, mitä on tehtävä seuraavaksi ja mihin keskittyen. Käsikirjoituksen syntyminen helppouden hämmentämänä testasin kirjoitusta lukemalla sitä ääneen joillekin aiheita tuntemattomille ihmisille. Tapahtui sama kuin työryhmän jäsenille aiemmin: tarinat kiinnostivat ja herättivät kuulijoissa spontaaneja lisäkysymyksiä. Oli uskottava, että tarinat kantoivat, niissä on 'sitä jotain'.

Improvisoimme harjoituksissa tilanteita; herätimme tarinoiden maailman näyttämöllä eloon sellaisena kuin se voisi olla meille, esiintyjille, mahdollinen ja tuttu. Työskentely oli intuitiivista, spontaania, puhuttiin vähän. Meitä kannatteli sadutuksen jälki. Jompikumpi, Kirsi tai minä, viittasi silloin tällöin johonkin mieleenjääneeseen yksityiskohtaan. Toisinaan selvensimme tulkintojamme tarinoista sen avulla, mitä muuta muistimme tuolloin tapahtuneen ja puhutun. Työmme eteni näin kertojien antamasta käsikirjoitukseen siirtyneestä raakamateriaalista kohti fiktiivistä teosta, draamallista tapahtumasarjaa. Niissä harjoituksissa, joihin muusikko Joppe osallistui, ensikohtaamista tarinoiden kanssa sanallistettiin enemmän, koska hän ei ollut mukana tarinoiden keruussa. Meillä kaikilla oli vahva usko siihen, mitä teimme. Uskomisen ja luottamisen on ollut tämän työn kehkeytymisessä olennaisessa osassa.

Usko ei aina ole vakuuttuneisuutta. Vakuuttuneisuudesta syntyy helposti petollinen varmuus, kuvitelma onnistumisen reseptistä. Taiteellisessa työssä epävarmuus, keskeneräisessä viipyminen joskus kiduttavastikin, on olennaista. Usko ja uskomisen kuvaavat toiminnan edellyttämää luottavaista epävarmuutta paremmin kuin vakuuttuneisuus; jopa niin, että työn vaiheissa tulee hetkiä joina on vain uskottava. Voi vain uskoa ja toivoa, että asiat selkiytyvät, asettuvat, löytävät keskinäiset suhteensa; voi vain uskoa toiminnan kätkettyyn mielekkyyteen. Se ohjaa työskentelyä perinpohjaisuuteen ja 'helppojen' ratkaisujen välttämiseen. Uskon menettäminen taas johtaa lupaavankin prosessin kuihtumiseen, näivettymiseen, ja vähin toivein alkaneen työn se voi pyyhkiä pois kokonaan. Keskeneräisessä ei voi viipyä, jos luottamus asioiden järjestymiseen katoaa.

Koti-produktion harjoitusolosuhteet olivat haastavat. Käsikirjoituksen valmistamiseen esitykseksi oli aikaa kolmisen viikkoa. Ryhmässä oli kolme freelance-taiteilijaa¹⁵³; yhteisiä harjoitussessioita oli rajallisesti. Aikaa ei ollut lamaanuttavaan kyseenalaistamiseen, ei liioin tuumailuun, ryhtymiseen, pätkäilyyn, haihatteluun. "Vastuu – pelko – entä jos eivät hyväksy", muistaa Kirsi silti ajatelleensa matkan aikana. (Heimonen 29.6. 2007) Oli toimittava ja tehtävä työtä, ja molempiin oli aikaa riittävästi. Kyseenalaistaminen pukeutui ehdotusten muotoon, samaan tapaan kuin improvisaation perustekniikassa, jossa kanssänäyttelijän eh-

153 Vaikka Kirsi oli osa-aikaisena työntekijänä Helsingin Diakonissalaitoksella ja olin itse aloittanut tammikuussa 2003 assistentin virassa Teatterikorkeakoulussa, työryhmän kokoontumisia ja toimintaa määrittivät tyypilliset freelancereiden olosuhteet: erilaiset sitoumukset muihin työtehtäviin ja -ryhmiin, raha- ja aikapula sekä toisaalta halu tehdä sitä työtä, jota oli oltiin tekemässä; halu paneutua, keskittyä, sukeltaa ja saada valmiiksi.

dotuksiin pyritään aina vastaamaan 'joo, ja...' sen sijaan että tyrmättäisiin hänen aloitteensa vastaamalla 'joo, mutta...'. (Johnstone 1996, 93–100)

Olosuhteita loi myös yhteisö, jossa työtämme teimme, ja yhteisön jäsenen panos ryhmässämme. Ryhmän koollekutsujan, Kirsi Heimosen vuosien kokemus yhteisöllisestä taiteellisesta toiminnasta¹⁵⁴ loi perustan. Kirsi oli toiminut tanssitaiteilijana Helsingin Diakonissalaitoksen diakoniatoimessa pitkään. Hänen asiantuntemuksensa rakensi osaltaan työtämme erilaisin esimerkein ja tarinoin. Kirsin tarinat todistivat yhteisötaiteen merkityksestä, sen voimauttavasta, eheyttävästä vaikutuksesta osallisiin. Hän kertoi miten ja millaista yhteisötaidetta oli jo tehty Diakonissalaitoksen eri toimipisteissä, ja hänen omakohtaiset esiintyjänkokemuksensa auttoivat mieltämään tekeillä ollutta työtämme tähän jatkumoon.

Produktiossa saattoi toimia hyvässä uskossa, joka yhä vahvistui työn valmistuessa; silloin kuvaan tuli Diakonissalaitoksen yhteisön taiteen arvostus konkreettisesti: osallistuminen esitykseen yleisönä, kannustus ja palaute jota saimme suoraan ja välillisesti eri työntekijäryhmiltä, heidän tarinansa siitä miten meidän työemme liittyi heidän työhönsä. Taustalla oli yhteisön tuki projektille sen tilaajana ja taiteen kutsujana. Esityksen herättämää keskustelua myös aktiivisesti jatkettiin monissa yhteyksissä. Jatkoa toiminnallemme seurasi, kun esityksen pohjalta tilattiin elokuva – ei arkistoitava taltiointi vaan katsottavaksi ja levitettäväksi tarkoitettu teos. Mukaan kutsutun taiteilijan näkökulmastani yhteisön luottamus taiteen voimaan ja ymmärrys sen mahdollisuuksista osana ihmiselämää oli huomattava.

Mikä 'se jokin'?

Miekkailun opiskelija oli harjoittelemassa, kun hänen opettajansa tuli ja sanoi: "Olet aika hyvä, mutta jotenkin se ei riitä. Jotain puuttuu."

Oppilas mietti ankarasti mestarin sanoja, mutta ei voinut tajuta mitä ne merkitsivät. Paria päivää myöhemmin hän lähestyi mestaria ja sanoi: "En keksi mitä puuttuu. Näköjään miekan taidossa on jokin suuri salaisuus jota minä en kykene käsittämään."

Sen sanottuaan oppilas päätti, ettei ollut enää mitään mieltä murehtia miekan käyttöä. Hän karisti ajatukset aseestaan ja vain seiso ja katseli opettajaansa. Kun Japanissa kohtaat suuren mestarin, hän näyttää tavallisesti hyvin suurelta kun itse tunnet itsesi kovin pieneksi. Mutta yhtäkkiä nuori mies tunsikin oman ruumiinsa valtavan suureksi, kun taas opettaja näytti kutistuvan. Sillä hetkellä mestari hymyili ja sanoi: "No nyt se löytyi! Olet tajunnut taistelun salaisuuden."

Se voi tapahtua vain kun "heität miekkasi pois".

(Oida & Marshall 2004, 119)

¹⁵⁴ Yhteisötanssi: Toiminnan tarkoituksena on lisätä kaikkien ihmisten mahdollisuutta tanssia ja se kattaa periaatteessa kaikki tanssin lajit ja yhteiskunnalliset yhteisöt. Yhteisötanssi on läheisessä yhteydessä ammattimaiseen tanssimaailmaan – vetäjä on yleensä tanssin ammattilainen – mutta sen tavoitteet ovat osin erilaiset. Tarkemmin: Heimonen & Kaiku 1999. Yhteisötaide t. osallistava taide: Samoin kuin yhteisötanssissa, ammattitaiteilijan innostama prosessi, johon koko yhteisö osallistuu. Mahdollinen esitys nähdään osana prosessia, ei tärkeimpänä päämääränä. Usein voimaantumisen tai muun muutoksen mahdollisuus, usko yhteiskunnallisen vaikuttamisen mahdollisuuteen ohjaa toimintaa. Tarkemmin esim. Kantonen 2005.

”Siinä / hänessä on sitä jotain!” Näin halutaan ilmaista, että esitys on tehnyt vaikutuksen, tuottanut elämyksen, puhutellut, synnyttänyt ehkä ihailua ja kiitollisuutta kokijassa. Myös kuulee todettavan, että ”jotain siitä / hänestä puuttuu”. Tekijät viljelevät tämäntapaista kommentointia arvioidessaan toisten työtä, mutta omastakin työstä voidaan mainita: ”En tiedä mikä on vialla, mutta jotain tästä puuttuu.”¹⁵⁵ Samalla tällaiselle puheelle haetaan tukea, tarkistetaan ympäristön samannäköisyyttä, sillä se on hämmentävää, se viittaa näkymättömään tai sanattomaan, ilmiöön jota ei voi harjoitella systemaattisesti, vaikutelmaan jota ei voi järkeillä tai laskelmoiden aiheuttaa. Tekijän ja katsojan käytössä sanonta saa joka tapauksessa eri merkitykset; kun katsojan kommentti sisältää ihailua tai pettymystä, tekijän kommentti kertoo arvostuksesta tai taiteenalan perimmäisten kysymysten pohdinnasta, yrityksestä arvioida, mikä tekee esityksestä hyvän.

Taiteen ikuinen alkuperä on tämä: hahmo kohtaa ihmisen ja tahtoo tulla teokseksi hänen kauttaan. Se ei ole olio hänen sielustaan, vaan ilmestys, joka tulee sielun luokse ja saa siitä vaikuttavan voimansa. On kysymys ihmisen olennaisesta teosta; jos hän saattaa sen päätökseen, jos hän sanoo olemuksellaan perussanan ilmestyvälle hahmolle, silloin vaikuttava voima virtaa, teos syntyy.

(Buber 1993, 33)

Buber kuvaa voimakasta yhteyden tapahtumaa, jonka aavistus voi liittyä taiteilijan kokemukseen. Käsittääkseni ’sillä jollakin’ valmiissa teoksessa ja tällä yhteydenkokemuksella on tekemistä toistensa kanssa: Molemmissa viitataan kokemuksen kokonaisuuteen, joka on kehollinen, aistiva, oivaltava, elämyksellinen, muttei mitään niistä irrotettuna yhteydestä kokonaisuuteen. Valmiissa teoksessa ’se jokin’ on aistittavissa, mutta keskeneräisen äärellä taiteilijan ei ehkä pitäisikään olla tietoinen tämän ulottuvuuden läsnä- tai poissaolosta.

C’est d’une manière mystérieuse, énigmatique, mystique, que l’oeuvre d’art véritable naît “de l’artiste”. Détachée de lui, elle prend une vie autonome, devient une personnalité, un sujet indépendant, animé d’un souffle spirituel, qui mène également une vie matérielle réelle – *un être*.

(Kandinsky 1989, 197)

On mystistä, arvoituksellista, salaisuus, millä tavalla todellinen taideteos syntyy ”taiteilijasta”. Irrottautuneena hänestä se alkaa elää autonomista elämää, tulee persoonaksi, itsenäiseksi subjektiksi, eläväksi innoitukseksi, jolla todella on aineellinen elämä – *oliona*.

(H-MK/suom.)

¹⁵⁵ Näyttelijän puheena tällainen lausahdus harvoin merkitsee jonkin esineen tai teon puuttumista. Se voisi tarkoittaa vaikkapa tunnetta siitä, että ilmaisu on väkinäistä; asia on oikein mutta täsmällisyydessä on toivomisen varaa.

[Mestari] Okura sanoi että ihmisruumis on 'tanssivan ruumiin veri'. Ilman sitä näyttämö on kuollut. Kun esiintyjä astuu lavalle, tila alkaa elää; tanssiva ruumis alkaa tanssia. Tavallaan se joka tanssii ei ole näyttelijä vaan näyttämö hänen liikkeittensä kautta. Tehtäväsi näyttelijänä ei ole esittää, miten hyvin esiinnyt vaan pikemmin esiintymisesi kautta tehdä mahdolliseksi, että näyttämö herää eloon. [...] Näyttämö sisältää kaikki mahdollisuudet. Näyttelijän tehtävä on herättää ne henkiin.

(Yoshi Oida/ Oida & Marshall 2004, 18)

Vaikkei ottaisi kirjaimellisesti Buberin, Kandinskyn tai Oidan kuvauksia, niissä voi tunnistaa jotain taiteen kokemuksesta. Kukin heistä jatkaa pohdintaa suuntaansa; siinä missä Kandinskylla mysteerin merkitys taiteen synnyssä korostuu, Oida palauttaa pohdinnan näyttelijään ja hänen tehtävänsä. Kumpikin painottaa, että vasta "irrottautuneena hänestä" tai "esiintymisesi kautta" teos tai näyttämö alkaa elää. Seuraan esimerkkiä; näyttämötaiteen kiinnostava erityisyys on siinä, että näyttelijä on sekä oma instrumenttinsa että tuotoksensa. Taide syntyy näyttämölle näyttelijästä.¹⁵⁶ Hän tuo toiminnan tullessaan. "Näyttelijän tehtävä on herättää näyttämön mahdollisuudet henkiin." Mutta onko näyttelijällä mahdollisuus ottaa etäisyyttä, astua askel taaksepäin arvioidakseen työtään ja jos on, niin miten hän sen tekee. Vai onko ohjaaja tai joku muu – toinen – näyttelijän erottamaton kumppani ja osa häntä hänen työssään? Voiko toimintaa (joka tapahtuu toisten kanssa) ja työntekoa (jota voi harjoittaa myös eristyksissä) edes erottaa toisistaan teatteritaiteessa? Näyttelijäntyön erityinen haaste näyttää joka tapauksessa olevan siinä, miten hän asettaa instrumenttinsa ja tuotoksensa näyttämön palvelukseen.

Viimeistään Konstantin Stanislavskista alkaen näyttämön teoreetikot ovat törmänneet suuriin vaikeuksiin yrityksissään vakavasti kuvata 'hyvää näyttelemistä' tai 'hyvää teatteria'. (Stanislavski 1970) Muilta taiteenaloilta tulevat vastaavat luonnehdinnat törmäävät samaan ilmiöön: taideteoksen ja siihen liittyvien prosessien sanallinen kuvaaminen on vaikeaa. Niitä kuvataan silti, vaikeus myös kiehtoo tai suorastaan vaatii yhä uusia yrityksiä. Taideteoksen kokemiseen liittyy aivan ilmeisesti merkittävää tietoa, jota ei haluta ohittaa – sitä ei voida ohittaa? Tietoa halutaan vaalia varjelemalla sitä, vaikenemallakin, mutta yhä uudelleen myös kuvaamalla sitä sanoin. Tutkijoita ja teoreetikkoja kiinnostaa taiteen merkitys, sen välittämät arvot, sen vaikutus ihmiseen, se mitä taide kertoo ihmisestä. Taiteilijoita itseään kiinnostaa oman työn perusteiden selvittäminen, jonkin lähtökohtaisen arvon tai merkityksen julkisannominen, työn reflektointi, kehittäminen ja aikaansaannosten arviointi. Monia kiinnostaa oman prosessin kuvaaminen, luomisprosessin kokemukseen palaaminen, selittämättömän tunnistaminen.

156 Kohdistan huomion tässä näyttelijään tietoisena siitä että hän luo harvoin yksin mitään, jo näyttämön olemassaolo on usein jonkun toisen aikaansaannosta.

Kirjoituksessa *3 sokeaa miestä (ja 1 näkevä)* Leena Krohn kertoo sokeasta miehestä, jolle esineet ja kasvit puhuivat, ”joka näki koko kehollaan”.

Kun Jacques [Lusseyran] kulki maantietä, jota reunustivat puut, hän pystyi osoittamaan jokaista puuta, vaikka ne kasvoivat epätasaisin välimatkoin. Hän tiesi myös, oliko puu korkea vai pensasmaisesti kasvava. Tämä kyky ei kuitenkaan ilmaantunut itsestään, vaan se oli rasittavan harjoittelun palkinto. Se edellytti toisenlaista sieluntilaa kuin mihin hän oli näkevänsä tottunut, toisenlaista suhdetta ympäristöön. ”Minun oli annettava puiden lähestyä itseäni enkä saanut päästää mitään väliimme –”, hän huomauttaa.

(Krohn 2003, 24)

Kuvaus perustuu Jacques Lusseyranin elämäkertaan. Krohn pohtii, asuuko kehossamme tiedostamaton viisautta, jonka olemassaolo meidän tulisi myöntää, johon meidän tulisi uskoa, että pääsisimme sitä lähemmäs. Arkisesti voimme ehkä aavistaa sellaista aivan erityisinä, poikkeuksellisinä hetkinä – enteet, uskomukset ja varoitukset elävät suullisessa perinteessä – mutta vakavasti sellaisia asioita ei juurikaan tohdita pohtia, mystikoksi leimautumisen pelosta. Nuorena sokeutunut ranskalainen Jacques Lusseyran on pohtinut elämäkertateoksessaan, miten näkö suo ihmiselle tiettyjä etuja, mutta samalla monia muita jää tuntemattomiksi. Hän kertoo tutustumisestaan sokeutumisen ansiosta ’äänien lahjaan, maailman värähtelyyn’. Esineet alkoivat puhua hänelle.

Onnettomuuteni oli syössyt minut suoraan asioitten humisevaan sydämeen, joka ei koskaan lakannut lyömästä.

(Krohn 2003, 23)

Myös Buber (1993, 29–30; s. 64) kuvaa hienossa puu-vertauksessaan tällaisen yhteyden mahdollisuutta. Buberin kirjoitus lähestyy tiedostamatonta viisautta teoreettisesti. Silti kuvauksesta välittyvä elävä, tietämisenkaltainen kokemus ja sitä kautta todistus toisenlaisen läsnäolon mahdollisuudesta, kuten Lusseyranin kuvauksesta näkeväälle. Taide inhimillisenä elämänalueena ja toimintana hipoo juuri näitä uskomuksille ja kuvittelulle alttiita alueita, vähintään koskettaen niiden rajoja. Taiteilijan taitoa on herkistyä ja herkistää aistit ja mielikuvitus, mutta myös avata näkymiä, jotka ohjaavat viisauden lähteille. Siksi on keskeistä, millaista suhdetta, millaista keskustelua inhimillinen kulttuuri rakentaa outoon ja selittämättömään, ja miten se suhtautuu sanattomiksi jääviin tunteisiin ja kurotuksiin niiden kielentämiseksi.

Tammikuussa 2005, vajaa kuukausi Aasian katastrofin¹⁵⁷ jälkeen uutispaljoutta seuloessa tulevat vastaan uutiset villieläinten selviytymisestä ja alkuperäiskansojen pelastautumisesta, taidosta lukea luonnon merkkejä, ja nämä asiat sivuavat mieleissäni toisiaan.

157 Päiväkirjamerkintä viittaa 26.12.2004 Aasiassa tapahtuneeseen tsunami-onnettomuuteen.

1900-luvun edistysusko ja läntisen maailman yhä talousvetoisemmaksi kääntynyt kulttuuri ovat hukkaamaisillaan tietoa, joka ihmiskunnalla ehkä oli jo ja jonka vaalimisessa suullisella perinteellä olisi keskeinen osansa. Toisaalta inhimillinen käsityskyky on rajoittunutta, sen ulottumattomiin sisällemme ja ympärillemme jää mittaamattomasti. Niin kuin taideteoksesta voidaan todeta, että siinä on selittämätöntä, lienee mahdollista todeta muulloinkin. Ihmiset viestivät yhä herkistymisestä tuntemattomalle kaikilla elämän alueilla. Miksei suullista perinnettä, elävää kertomusta, otettaisi vakavasti? Kerroohan se selvästi ainakin kokemuksen outoudesta, tuntemattoman läheisyydestä.

(H-MK/ päiväkirja, tammikuu 2005)

Inhimillinen kokemus on pohjimmiltaan sanatonta. Myöskään taiteen ääressä koettua ei voi tyhjentävästi kuvata tai selittää. Hämmennys 'siitä jostakin' puhuttaessa on ymmärrettävää; puhuja viittaa siihen, mistä ei voi puhua. On vahinko, jos hämmennys laajenee koskemaan koko vaikeasti tavoitettavaa aihetta ja puhe tyrehtyy. Arendt (2002, 181) toteaa, että puhe ja toiminta liittyvät perustavasti yhteen. Puhe paljastaa toiminnan. Juuri julki sanominen antaa jaetulle kokemukselle mahdollisuuden, se pitää avoinna mahdollisuuden, että 'sitä jotakin' on. Vaikeneminen voi johtaa outouden ilmiön kieltämiseen, sen katoamiseen havainnoitamme ja kokemuksistamme. Vaikeneminen voi johtaa uskon menetykseen ja toiminnan tyrehtymiseen.

'Sen jonkin' näyttäytyminen puheessa osoittaa, miten läheisesti uskomisen ja yhteyden kokemiselle herkistyminen kuuluvat inhimilliseen kokemukseen. Uskomisesta ja herkistymisestä puhuminen on samalla puhetta sanallisen maailman rajallisuudesta ja osoittaa, että kokemuksellisen tiedon välittäminen kielen avulla kohtaa välttämättä rajansa. Paradoksaalisesti taiteessa käsitellään usein juuri tämänkaltaisia aiheita, taide on inhimillisen kokemuksen havainnointia, välittämistä ja kuvausta, kielen ja käsittämisen rajalla; taiteilija on rajojen koettelija tehtävänänsä osoittaa, ylittää ja siirtää rajoja. Kokemuksellisen tiedon kielentäminen, kokemuksen kertominen edes itselle ymmärrettävästi on rajoista ensimmäinen; se voi tapahtua vain osittain. Taiteilijalle tämä raja voi olla haaste, jota kohti hän rynnistää kerran toisensa jälkeen tunnistaakseen maailmasta enemmän, ymmärtääkseen omaa työtään, päästäkseen tulkinnassaan syvemmälle, kommunikoidakseen ympäristönsä kanssa paremmin. Monen taiteilijan seurassa viihtyy häiritsevä kysymys: "miten siihen tulee se jokin?" tai tuskastunut "miten tunnistan että olen oikealla tiellä?". Teatterissa kysymys on usein muodossa "miten sen saisi toimimaan?". Onnistuminen puetaan sanoiksi: "No nyt se toimii!"

Outi Nyttäjä on sanonut opettaessaan dramaturgeja: "Aihe on terve kun se tulee luo."¹⁵⁸ Tämä sittemmin lentäväksi vakiintunut lause tahtoo ymmärtää kirjoittajan hapuilua hänen etsiessään aihetta, epäillessään juttunsa kantavuutta, sen kiinnostavuutta. Lause opastaa kirjoittajaa luottamaan käynnistyvään prosessiin. Se vihjaa, että aihe voi näyttäytyä yllättävissä paikoissa joista sitä ei tietoisesti olisi arvannut etsiä, ja että se putkahtaa mieleen ja näyttää

158 Dramaturgi Tove Idström siteerasi Nyttäjää luennossaan Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön järjestämässä taideyliopistojen jatko-opiskelijoille tarkoitettussa kesäkoulussa elokuussa 2002.

elävän omaa elämäänsä, kertovan itseään kirjailijalle, olevan mukana kuin varjo, ilmaantuvan hänen eteensä kuin poimittaviksi kypsät marjat. Lause myös epäsuorasti huomauttaa, että jos näin ei tapahdu, aiheen parissa ei kannata jatkaa, se ei ole 'terve'. Tämä on vain yksi esimerkki teatterintekijöiden suullisesta perinteestä. Aihe on terve kun se tulee luo. Ilmiselvästi puheen taakse, rivien väliin on piilotettu viesti: "Saat uskoa." Taiteilijalla on lupa uskoa, hänen on välttämättä uskottava (itseensä, työhönsä, intuitioonsa – listaa voi jatkaa pitkään), muuten hän ei kykene työhönsä, hänen toimintakykynsä hiipuu. Ja vielä: Ei riitä että hän uskoo, koko hänen yhteisönsä on uskottava.

Diakonissalaitoksella taiteeseemme uskottiin ja sitä tuettiin. Hämmennyin. Miksikö? Siksi, että se teki hyvää. Siksi, että olin pikemmin valmistautunut perustelevaan ja puolustamaan tekemisiäni, vierailinhan yhteisössä, jonka perustehtävä on hoitotyössä, ei taiteen tuottamisessa. Hämmennyin siksi, että se muistutti minua taiteen perustavasta merkityksestä ihmisyydelle ja vielä siksi että se auttoi toimimaan ja tekemään työmme näkyväksi.

Harjoittamisen taito

Hia-prokkista niin kuin kaikkia puhe-musiikki -prokkiksia lähdin miettimään ekaks varmaan intuition pohjalta – että minkälaisessa fiilis-sointi -maailmassa pyöritään. Soitinvalikoimassa piti ottaa huomioon se että itse roudaa ne (!) eli ei liian painavaa ja mielellään sellaisia joiden kanssa voi liikkua ja soittaa samaan aikaan. Myös se että on puhetta samaan aikaan sanelee sen että mieluummin eritaajuisia soittimia (matalampia tai korkeampia) kuin puhe. Siksi valitsin bassoklarinetin ja huilut sekä perkussiosoitimet joilla sai taas energiaa ja väriä sinne.

(Tapio 26.6.2007)

Jokainen harjoitus Diakonissalaitoksen ruokalassa alkoi suunnilleen samoin. Lounasajan jälkeen tila oli vapaana, joten harjoitukset pidettiin iltapäivisin. Ensiksi sovimme muutamalla sanalla, miten harjoiteltaisiin ja mistä kohtauksesta aloitettaisiin. Alkulämmittelyyn käytimme yleensä viisitoista – kaksikymmentä minuuttia. Kukin viritti instrumenttiaan; jokainen lämmitteli itsekseen mutta silti samassa tilassa. Sen jälkeen joku meistä otti hetkeksi ohjaajan roolin. Silloin kun se oli minä, ehdotin esimerkiksi: "Lähdetään ensimmäisestä kohtauksesta ja katsotaan, miten musiikki ja puhe vuorottelevat. Viimeksi huomattiin, ettei tässä tilassa kannata puhua huilun päälle. Huonokuuloiset ei saa mitään selvää." Kirsi saattoi sanoa: "Katsotaan miten ne tangon askeleet meni. Montako tahtia ennen kuin mennään vastakkain." Kun askeleet oli muisteltu musiikin kanssa, mentiin alkuasemiin. Joppe sanoi: "Odottakaa kun mä soitan intron. Lähtekää vähän myöhemmin liikkeelle."

Kun kohtauksen alkuun oli päästy, se keskeytyi vain johonkin tarkentamisen tarpeessa olevaan kohtaan: "Askeleet sekoaa, uudestaan!" "Odota kun mä sanon loppuun, käänny takaisin kohti Kirsiä, sit voi musa lähteä." "Tuleeko vielä yks tangonpätkä tähän?" Kohtaus keskeytyi, mutta toiminta jatkui. Vastaus puheeseen oli yleensä toiminnallinen. Harjoituksen kulkua sanallistettiin enemmän vasta tietyn rupeaman jälkeen; kun oli tarvetta pysähtyä, viipyä siinä mitä oli tehty. Miltei joka harjoituksessa kahlasimme koko käsikirjoituksen

läpi, koska se oli niin lyhyt. Ennen läpimenoa oli aika kerrata esitysmailman ja esittämis-tilanteen¹⁵⁹ periaatteet ja tarkentaa niitä. Muistan esimerkiksi toistaneeni yhteistä tavoitetta pyrkiä uudestaan ja uudestaan suoraan kontaktiin yleisön kanssa; että draamallinen esitys piti palauttaa yhä uudelleen takaisin avoimeen tilanteeseen jossa 'me' näytämme ja esitämme 'teille' ja kysymme haluatteko nähdä.

On kaksi puolta: näkyvä ja näkymätön. Kun työstät materiaalia, voit nähdä siinä vain 'materiaalin'. Tai voit yrittää työstää sitä kuin sillä olisi toinenkin tarkoitus tai ulottuvuus, ikään kuin aineellisen muodon ohella ja takana olisi vielä jotakin.

(Oida & Marshall 2004, 23)

Reflektion myötä minulle on kirkastunut, miten sadutuksen jälki kantoi työtämme: siitä alkoi jaetun todellisuuden kehkeytyminen. Taiteellinen vaiheikkomme eli harvinaisissa luottamuksen olosuhteissa. Saatoimme suhtautua teoksen maailman ymmärretyksi tulemiseen luottavaisesti. Nähdyksi ja kuulluksi tulemisen kokemus oli ollut sadutuksessa molemminpuolinen, esityksen aihe oli yleisölle tuttu; meidän tehtäväksemme tuli varjella tätä näkymätöntä, kuljettaa se ehjänä perille.

Ehjänä perille kuljettaminen sisältää koko sen sanattoman prosessin, jonka aikana ruokalasta tuli näyttämö, kengästä kelkka, Kirsistä 'aito helsinkiläinen', sopraanosaksofonista myrsky Atlantilla, minusta yhdeksänkymmentävuotias. Se sisältää sen prosessin jossa meistä tuli ryhmä, joka aisti hengityksen tarkkuudella ajoituksen, vilkaisematta aavisti toisen hymynkaareen, yhtäaikaaisesti vei yhden tarinan päätökseen ja aloitti toisen. Meidän kriisimme muistutti siirtymäriittiä. Oida sanoo: "Kauhu, kuten mielikuvitus, voi muuttaa ruumistasi." (Oida & Marshall 2004, 96) Ennakoimattoman toiminnan seuraukset voivat olla mielikuvitukselliset.

Usein näyttelijöiden harjoitusvaiheen keskittyminen häiriintyy, jos liian varhain ruvetaan puhumaan tulevasta esitystapahtumasta tai ohjaamaan näyttelijöitä kohti valmista esitystä, sitä miltä sen 'sitten pitäisi näyttää'. Silloin esitysmailman rakentumiseen tulee häiriö ja se voi jäädä epämääräiseksi. *Koti*-prosessissa kävi päinvastoin. Siitä tuli holistinen teos, siinä eri ulottuvuudet ja olosuhteet toimivat yhdessä, lähtökohtiensa ja päämääriensä vuoksi. Työskentelimme mielikuvituksen voimalla luodaksemme tilan kehkeytyvälle teokselle; tilan sisällemme, välillemme ja ympärillemme. Ajalliset olosuhteet, esityspaikka, tilaus, yleisö ja käsikirjoitus loivat keskittymiselle rajat, joita kolme taiteellista lähestymistapaa ohjasivat.

Ryhmässä oltiin tasa-arvosia, kaikki tuli kuulluksi, eteni yhdessä, kenenkään kontrolloimatta ja hallitsematta, tekstit avarana perustana, riittävänä ... – sanottiin että "ei harjotella viimeistä piirtoa myöten, kaikkea saa tapahtua" ... – kaikki kunnioitti toistensa ammattitaitoa, kaikille tuli oma alue.

(Heimonen 29.6.2007)

159 Arlanderin (1998, 60) mukaan esitysmailma merkitsee kulloisenkin esityksen sisäistä maailmaa tai todellisuutta, esittämistilanne esitystapahtumaa.

Voisi ajatella, että uloin keskittymisen kehä (konteksti) muodostui esityksen täsmällisesti määritetystä asemasta osana Hia-kodin juhlaa, sen sisäpuolella oleva kehä käsitti esiintyjän kumppanit ja heidän toimintansa ja sisin piiri oli kunkin oma työskentelyyhteisen päämäärän hyväksi.¹⁶⁰ Taiteellisessa työskentelyssämme liikuimme kaikilla kehillä vuorotellen. Usein siirsimme yhteisellä, intuitiivisella päätöksellä fokuksen yhtaikaisesti omaan tekemiseen, omasta toiseen, toisesta ulos kohti ulointa kehää ja takaisin. Tällä kuvauksella haluan kertoa siitä harjoittamisen intensiteetistä, jolla työskentely tapahtui. Mikään yksityiskohta tai valinta ei syntynyt irrallaan esitykselle määräytyneestä paikasta, eikä alistaisena sille. Työtavan voi nimetä myös improvisaatioksi, joskin vapaata improvisaatiota toimintamme oli vain hetkittäin, silloin kun päästimme irti käsikirjoituksen, tulevan esityksen ja ennakkokäsitystemme asettamista tavoitteista.¹⁶¹ Seuraavaksi puen muistikuvani eräästä harjoituksesta tarinan muotoon.

TAPAHTUMISEN HUMINASSA

Keittäjä kolistelee kattiloita keittiössä. Koneet hurisevat. Keittiöapulainen pyyhkii rätilillä linjaston teräspinnat kiiltäviksi. ”Nyt saatte harjoitella rauhassa”, hän sanoo, ”Me ei enää häiritä.” Hänen vaaleaan työtakkiin verhoutunut selkensä loittonee ja häviää keittiön uumeniin, sen huminaan. Vedän harjoitushameen päälleni ja jalkaan paksut sukat. Kirsi on jo aloittanut suhinansa ja puhinansa, hän kurottelee käsiään, minäkin alan lämmitellä, hengitän syvään sisään, puhallan ulos. Ovi käy, Joppe tulee soitinkoteloineen. Harjoittelemme viimeistä kohtausta, Taivasta. Tämän kanssa olen hutera, vilkaisen toisia, ei mitään erityistä, kokeillaan sitten, musiikki aloittaa tai oikeastaan muutamat kellon helähdykset, yksittäiset keveänkevyet äänet. Ne tuntuvat kehossa, lämpö tulvi, tunne läikähtää, olomuotoni muuttuu, aistin saman Kirsissä, seisomme hyvin lähekkäin. Sanon ”Taivaassa on” ja Kirsi toistaa: ”Taivaassa on.” ”Sikareita”. ”Sikareita.” ”Miljoona kiloa ruokaa”. Hengitys. Hengitystä myötäilevä liike. Hengitys pyöristyy, muhevoituu. Hengitys huokaa, nautinnollisesti, kuuluvasti, puhaltaa ulos. Yhtäkkiä huilu tulee siihen, se pistää kieppumaan, vastustan ja kevennän kehon halua lähteä pyörimään, siitä tulee laajentuva tunne, olemme kattojen tasalla yläilmoissa, nautinto leviää lämpönä jäseniä pitkin ulos, ulos, liikkeen tuntu, elossa olemisen tuntu. Viimeiset sanat puhun päälaki Kirsin päälakea vasten, Joppe kieputtaa huilusta sävelpat-saita, irtoamme omille akseillemme pyörimään, leijun pois, pyöriminen pyöräyttää. Kirsi valtaa lattian ja ilman, huilu hengittää, tanssija hengittää, vie viimeistä tarinaa loppuun, kuljettaa ehjänä perille. Hetken kuvittelen miten muiston voima tempaa vanhuksen lapsuuteen, toisen tanssikurssille, kolmannen taivaalliselle savuttelutauolle yläkerran parvekkeelle, miten koetun tuntu antaa vapauden irtautua tai viipyä siinä missä on. Välähdyksenomaisesti tiedän, että juuri se on yhteisen teoksemme sanoma.

160 Vrt. Anneli Saveljeff (2007) kirjoittaa mm. kohtaamisen haasteista teatterissa Teatteri- ja media-alan työntekijöiden Meteli-lehdessä.

161 Improvisaation nimeä kantavat mitä moninaisimmat harjoitustavat. Pitäydyn perinteisessä käsityksessä, että improvisointia tapahtuu, kun ei noudateta ennalta tehtyä suunnitelmaa, vaan annetaan tilanteen ohjata ja yllättää. Lähtökohtana teatteri-improssa on usein alkutilanne, musiikissa esimerkiksi jokin teema, tanssissa liikkumisen halun herättävä havainto, jonka joku aloittaa ja johon toiset vastaavat vapaasti. Improvisaatiossa altistuminen hetkessä syntyville aloitteille korostuu, ja kykenemättömyys päästää irti omista ideoista estää koko ryhmän työtä. Ks. esim. Johnstone 1996, 74–109.

Taivas-kohtauksen pohjana oli asukkaan kuvaus tupakkatauosta, josta hänen fantastinen kertojuutensa loi jotain enemmän. Olin kahden vaiheilla, asettuisiko tämä palanen käsikirjoituksen osaksi, mutta päätin kokeilla, voisiko sen kirjoittaa runon muotoon.¹⁶²

TAIVAS

H-M: Taivaassa on
Kirsi: Taivaassa on
H-M: Taivaassa on toista miljardia kiloa ruokaa.
Kirsi: Sikareita
H-M: Sikareita on paljon.

Kirsi: Se on keltaista
H-M: Usvaa
Se on keltaista
usvaa
ja vaaleankeltaista
usvaa
ja sitä kun hengittää
Kirsi: ja sitä kun hengittää
pääsee taivaaseen
H-M: ja sitä kun hengittää pääsee ikuisuuteen
Se on taivaassa
On hissi
se on rakennuksen kyljessä
huonojalkainen tai pyörätuolilainen
pääsee sinne
Siellä ylhäällä
Kirsi: on taivas
H-M: Taivas aukeni.

(liite 4: *Koti*, käsikirjoitus)

HARJOITTAMINEN on työskentelyä näkymätöntä väylää pitkin. HARJOITTELEMINEEN on jonkin harjoittelemista. Näin miellän näiden työskentelyä kuvaavien termien erot ja ymmärrän harjoittamisen sisältävän MEDITATIIVISEN ULOTTUVUUDEN, jonka vuoksi on merkityksellistä erottaa nämä kaksi asiaa toisistaan. Harjoittaminen on altistumista dialogiselle mahdollisuudelle. Myös harjoittelemisessa voi asennoitua dialogia kohti; silloin se saattaa muuttua harjoittamiseksi.

¹⁶² Tämä on ainoa tarinoista, johon lisättiin tekstiä; lisäykset ovat toistoja, yhtään uutta sanaa alkuperäistarinan ulkopuolelta ei ole lisätty.

Kun levollinen sielu mietiskelee ja uneksii, on kuin siinä asuva mittaamattomuus odotaisi mittaamattomuuden kuvia. Henki näkee objekteja ja näkee niitä yhä uudestaan. Sielu löytää objektista mittaamattomuuden pesän. Seuraamalla Baudelairea¹⁶³ uneksintaan, jonka pelkästään ranskan sana *vaste* avaa hänen sielussaan, saamme tästä monia todisteita. ”Avaraa” tai ”laajaa” tarkoittava *vaste* on yksi Baudelairen omimpia sanoja; hänelle se ilmentää kaikkein luonnollisimmin intiimin tilan mittaamattomuutta.

(Bachelard 2003, 392–393)

Liitän Bachelardin huomion intiimin tilan mittaamattomuudesta (Baudelairella) harjoittamisen meditatiiviseen ulottuvuuteen. Harjoitukseen keskittyminen on tällöin keveää ja viipyvää, valpasta ja levollista ja se avartaa jatkuessaan harjoittamisen tilaa pysyen herkkänä ja täyttyen hengityksestä ja sitä seuraavasta mistä tahansa liikkeestä. Se on parhaimmillaan luonnollinen tila, jossa toimija voi kokea paljouden ja helppouden intiimin, pakottamattoman leikin.

Käänteentekevä työ läheisyytensä, tarinoiden vuoksi – lahjan saaminen ja antaminen tulkintana takaisin lahjana.

(Heimonen 29.6.2007)

Kyseenalaistaen: Järki vai tunteet?

Näytelmäkirjailijana ja hyvin kirjoitetun tekstin ystävänä tiedän, että hyvä näytelmä ei tarvitse näyttelijän tukea, itse siassa siis psykologisten pohjavireiden kertomista, ja että huono näytelmä ei niistä hyödy.

(Mamet 1999, 19)

Näyttelemineen on aika yksinkertaista hommaa, se on konkreettista käsityötä. Siinä ajatellaan ja sanotaan ne ajatukset. Se on hyvin konkreettista ja mitä yksinkertaisemmaksi ja puhtaammaksi sen saa, sitä parempaa se on. Sitä on turha mystifioida. Se on arkipäiväistä. Henki päälle ja taivahalle.

(Eila Roine/ P. Koski & O. Lahtinen 2004, 265)

David Mamet on yksi niistä teatterikirjoittajista, jotka ovat tuskastuneet puheeseen näyttämön todellisuudesta ja fiktiivisten henkilöiden elämästä näyttämöllä. Hän toteaa provo-soivasti, ettei näyttelijän tarvitse luoda elämää näyttämölle, hänen tulee toteuttaa kirjailijan tarkoittama tehtävä mahdollisimman hyvin, kuten puhua roolinsa repliikit yksinkertaisesti ja selkeästi. Käänteisesti hän toteaa, ”ettei hyvä näytelmä tarvitse näyttelijän tukea” (1999, 19). Mamet on ollut viime vuosina teatterilaisille kestopuheenaihe. Hän luutti teatterikirjoituksen, -opetuksen ja -ajattelun hämäriä nurkkia ja osoittaa, kuinka monimutkaisia ja epäselviä rakennelmia saadaan aikaan, kun yritetään löytää varma resepti sellaiselle, mitä ei

163 Ranskalainen symbolistirunoilija Charles Baudelaire, 1821–1867.

tyhjentävästi voi selittää. Hänen hyökkäystensä ensisijainen kohde onkin 'metodi', sellainen opinkappaleeksi muodostunut näyttelemisen oppi, jota opetetaan ja arvostetaan koko läntisessä maailmassa, mutta jonka levinneisyys takaa sen alkuperän ja tavoitteen hämärtyamisen, toisinaan irvikuvaksi asti. Mametin provosoiva kirjoitus on otettu enimmäkseen ilahtuneesti vastaan. Kritiikki synnyttää teatterimaailmassa puhetta ja toimintaa, sillä on siis ilmeisen oikea osoite.

Stanislavski otti 1800-luvun lopulla askeleet, joihin nykyinen psykologisen roolinrakentamisen malli perustuu, mutta hän ei mitenkään voi olla vastuussa siitä kirjosta, joka ulottuu suomalaisesta harrastajateatterista Hollywoodin tähtitehtaaseen, saippuasarjoista kansallisille näyttämöille ja ilmaisutaidon kursseista akatemioihin.¹⁶⁴ Kaikilla näillä areenoilla tekijät ovat tietoisia Stanislavskin näyttelemisen metodista tai ovat omaksuneet sen aineksia osin tietämättään – kaikilla näyttämöillä 'metodi' toimii toisinaan näyttämötaiteen eduksi, mutta useinkin myös sitä vastaan. Mamet suomii juuri tätä ideologian tavoin levinnyttä käsitystä ja menetelmää 'oikeasta näyttelemisestä', vaikka hän kohdistaaakin kritiikkinsä kärjen oppisään ja toisaalta näyttelemisen opiskelun turhuuteen sinänsä.

"Tunnemuisti", "aistimuisti" ja Metodin opinkappaleet aina Stanislavskin trilogiasta lähtien ja se mukaan lukien ovat puppua. Tämä metodi ei toimi. Sitä ei voi toteuttaa käytännössä. Sen teoria, rakenne ja oletettu toimeenpano on turhaa.

(Mamet 1999, 19)

Mamet kirjoittaa kuin looginen pragmaatikko. Hän vaatii teatterintekijöiltä järkevää, konstailematonta toimintaa ja kehottaa näyttelijöitä unohtamaan henkilön 'fiktiivisen elämän' ja 'tunne-elämän' esiin manaamisen. Mametin mielestä teatterin tekemiseen ei liity mitään mystistä, se on toteuttamista, fyysistä työtä. Puhe henkilön sisäisestä elämästä ja näyttämön todellisuudesta ovat höpinää ja hölynpölyä. Mametin kirjoituksesta syntyy vaikutelma, että näytelmän kirjoittamisen prosessi on jotain muuta kuin teatterityötä; kirjailijan työ on ensin ja alkuperäistä suhteessa näyttämöön, joka tulee sitten ja (vain) toteuttaa.¹⁶⁵ Kuitenkin näytelmä kirjoitetaan näyttämöä varten.

Toiminnan ja puheen perussisältö ja yleinen merkitys voivat monin tavoin tiivistyä taideteoksissa, jotka ylistävät tekoa tai saavutusta ja näyttävät muodonmuutoksen ja tiivistymisen kautta jonkin epätavallisen tarinan täyden merkityksen. Toiminnan ja puheen erityinen paljastava luonne, toimijan ja puhujan epäsuora ilmeneminen, on kuitenkin niin lujasti sidoksissa toimimisen ja puhumisen elävään virtaan, että se voidaan esittää tai "esineellistää" vain eräänlaisen toistamisen, jäljittelyn kautta. Kreikkassa jäljittelystä käytettiin sanaa *mimesis*, ja Aristoteleen mukaan se vallitsee kaikissa

164 Stanislavskin näyttelijäntyötä käsittelevät teokset ovat edelleen näyttelijäkoulutuksen oppimateriaalia ympäri maailmaa; ks. myös Benedetti 1993; Kurtén & Mäkelä 1993.

165 Tästä aukeaa monia tarinallisia suuntia, esim. hierarkisen teatterityön purkaminen tekijöiden sisäiseksi tarinoksi (mihin tekijä pyrkii, miten hän siihen pyrkii, millaiseen oppiin ja taidekäsitteeseen oma taito perustuu, millaiset ilmiöt estävät tavoitteen toteutumista jne.) ja risteyskohtien ja tekijöiden yhteisten tarinoiden jäljittäminen.

taiteissa, mutta on ominaista oikeastaan vain draamalle, [...] Jäljittelevä ominaisuus ei kuitenkaan synny pelkästään näyttelijän työstä, vaan, kuten Aristoteleskin aivan oikein toteaa, myös näytelmän tekemisestä ja kirjoittamisesta, vaikka draama alkaa todella elää vasta, kun se esitetään teatterissa.

(Arendt 2002, 189–190)

Nykyteatterin monimuotoisuuden keskellä on mahdotonta nähdä teatterin tehtävää pelkästään kirjailijan teoksen toteuttajana. Harvinaista ei ole sellainen työskentely, jossa kirjailija kirjoittaa näyttelijöiden tuottaman materiaalin näytelmän muotoon, puhumattakaan monista muista yhteistyön variaatioista ja tehtävien uusista jaoista.¹⁶⁶ Näytelmät eivät myöskään aina ole kirjailijoiden jäljiltä niin antoisia, että niistä syntyisi kirjoitetun näytelmän ensisijaisuutta kunnioittavalla toteutuksella kelpo esitys. Ja miksi ylipäätään kutistaa teatterintekijöiden toiminta ja näyttämö alisteiseksi sanataiteilijan auktoriteetille? Teatteri synnyttää jatkuvasti toiminnan tasoja ja mahdollisuuksia, se on sen luonne. Mamet on näytelmäkirjailija, elokuvantekijä ja ohjaaja, ja hänen näkökulmansa teatteriin perustuu ymmärrettävästi näihin lähtökohtiin. Hänen virkistävä pragmaattisuutensa voikin parhaimmillaan tuottaa oivalluksen näyttämötyön päämäärien muistuttamisesta mieleen, ja palauttaa tekijöiden keskusteluun tutun mutta tarpeellisen kulman: onko näyttämö minua vai olenko minä näyttämöä varten?¹⁶⁷

Koti-prosessia on katsottava toisin kuin konventionaalista teatterityötä. Paitsi ulkoiset olosuhteet, myös harjoittelu tapahtui toisin. Ammattitaito, jota tekijät käyttivät työskennellessään, ei pysytellyt konventionaalisissa rajoissa; tanssija, muusikko ja näyttelijä kantoivat yhdessä vastuun kokonaisuudesta ja se tapahtui toimien ja puhuen harjoittellessa, harvoin harjoitusten ulkopuolella. Oman taidon asettuminen osaksi taiteellista vaiheikkoa juuri tälle teokselle ominaisilla tavoilla kehkeytyi dialogisesta asennoitumisesta ryhmäprosessiin.

Koti-vaiheikkoa reflektoidessani havaitsen sekä Mametin arvostamaa, ongelmanratkaisuun pyrkivää työskentelyä että sellaista ainutkertaista toimintaa, joka perinteisestä näkökulmasta jäisi tunnistamatta. Ennen kaikkea kysymys siitä, mikä on teos – tai missä tai miten teos on tai milloin se on – ratkaisee miltä *Koti*-vaiheikko näyttää; taiteelta vai joltain ihan muulta. Jos perinteistä tulkintaa seuraten katsottaisiin, millainen kirjoitettu teos *Kodista* tuli tai millainen draama sen aineksista olisi voinut tulla, eksyttäisiin prosessin jäljiltä. Jos taiteilijoiden työtä

166 Monet nuoren polven draamatikot ja teatterintekijät sekä mm. Pirkko Saisio ja Ritva Siikalan luotsaama Cassandra ry ovat toteuttaneet tällaisia projekteja. Laitosteattereista ainakin Kajaanin kaupunginteatteri, Suomen Kansallisteatteri ja Lappeenrannan Kaupunginteatteri ovat tuottaneet ko. projekteja. Pitemmälle uusien muotojen toteuttamisessa on mennyt esim. helsinkiläinen Todellisuuden tutkimuskeskus.

167 Mamet (2001) viittaa Stanislavskiin myös elokuvataiteen opiskelijoille kohdistamassaan kirjoituksessa *Elokuvan ohjaamisesta* (esim. s. 44). Siinä ilmenee jälleen Mametin pragmaattinen suhde näyttämö- ja elokuvataiteeseen mutta myös kunnioittava suhde Stanislavskiin. Siinä missä 'Metodi' on näyttelijöille puhuttaessa hölynpölyä, jokin siihen kuuluva viisaus, kuten "Stanislavskin "itsensä tuomariksi" kutsuma sisäinen kyky" on käyttökelpoinen elokuvaohjaajia ja käsikirjoittajia opetettaessa. Se merkitsee työn ja valmistamisen ensisijaisuutta ja kritiikin kohdistamista laiskuuteen, helppojen ratkaisujen etsimiseen ja näyttämön ja teoksen vaatimusten hämärtymiseen. Mametin kiinnostuksen kohteena on paras mahdollinen lopputulos. Vrt. Ollikaisen (1989, 105–106, 160) mukaan Jouko Turkan ajatukset Stanislavskista ovat samansuuntaisia.

kutsuttaisiin 'soveltavaksi' ja teatteri, tanssi ja musiikki nähtäisiin 'välineellisinä' suhteessa toisiinsa ja tilauksen toteuttamiseen, esimerkiksi osana hoitotyötä, väistettäisiin olennaisen katsomista ja hukattaisiin asian ydin.¹⁶⁸

Esipuheessaan kirjoitukseensa *Elokuvan ohjaamisesta* Mamet (2001, 12) kirjoittaa: "Tovs-tonogov sanoo, että jos ymmärtää, mitä kohtaaus merkitsee ja tuo näyttämölle sen, täyttää tehtävänsä sekä kirjoittajaa että katsojaa kohtaan" ja kertoo tämän toteamuksen auttaneen häntä suuresti urallaan. Kokemukseni perusteella työryhmämme toiminta pohjautui samantapaiseen lähtökohtaan. Ero perinteiseen työskentelyyn on teoksen ja näyttämön perustassa¹⁶⁹ sekä siinä, että työskentelymme oli kollektiivisesti ja kokemuksellisesti ohjautuvaa; sen perusta oli yhteisöllisen prosessin mahdollisuuksien tapahtumatilassa rationaalisen suunnitelman käytännöllisen toteutuksen sijaan. Ymmärryksen oletettiin muotoutuvan toiminnassa. Myös Mamet (2001, 75) tunnistaa, tosin yksilöllisenä, "taianomaisuuden", sen miten "[v]eistäjä lumoutuu puun syistä ja tarkastelee niitä huolellisesti, ja puunpalanen kertoo, miten se pitää veistää."

3.4. Yhdessä ihmettelystä tietämiseen

Kullakin taiteenalalla on oma runoutensa.

(Krohn, 2005)

Koti-esityksen syntyvaiheita leimaa toiminta ja ihmetys. Työ kehkeytyi pitkälti intuition ohjauksessa. Carpelanin (1981) ajatus runon avonaisuudesta ja Keatsin (2001, 492) kuvaus 'levosta epäilyssä' (negative capability) niin kuin Carpelan sen avaa, kuvaavat hyvin tällaista työtapaa, jossa ei turvauduta analyttiseen työskentelyyn. Näyttämön ja toiminnan runouden käsitteet (ks. s. 137, 138) palauttavat yhä ajattelemaan sitä, miten ja milloin 'siihen tulee se jokin', miten se alkaa toimia esityksenä ja taideteoksena, miten prosessi täyttyy esitykseksi. Ajatus runoudesta antaa mahdollisuuden kysyä milloin ja millaisilla ehdoilla prosessi voi kypsyä taideteokseksi.

Työskenneltäessä avonaisesti ymmärrys esitykseen johtaneiden valintojen perusteista selviää tekijöille vasta jälkeenpäin. Itse työskentelystä sen sijaan ollaan hyvin tietoisia, sen vaaliminen, tilan antaminen avonaiselle on keskeistä.¹⁷⁰ *Koti* -esityksen työryhmällä oli monia

168 Teatterimaailmassa on pääsääntöisesti kategorisoitu uudet, yhteisölliset teatterintekemisen tavat ja niistä syntyvät esitykset soveltaviksi. Tämä sisältää ajatuksen teatterista pysyvänä muotona, jota sitten sovelletaan eri tarpeisiin. Vrt. teatteri jonkin toisen toiminnan tai päämäärän välineenä; kuten oppimisen välineenä, tiedotuksen välineenä ym. Ks. myös Saarnivaara 2002, 11–14, 132; hybridit tilat, transgressio ja kiellon kumoaminen. Käsittääkseni uudet muodot ovat, kuten *Koti*-tapauksessa, aina teatterin uusia ilmenemisen tapoja. Ks. myös Nummi (2006, 266–267): Kokeellinen vai tutkiva?

169 *Koti*-prosessissa yleisö oli myös 'kirjoittaja' ja yhteisöllisen vaiheikon eräs tekijä.

170 Tältä kannalta katsoen Mameetin edustama työtapa on päinvastainen kuin *Koti*-työryhmän: Pragmaattisesti työskenneltäessä avonaisuus on yksilön prosessin piirre, työn johtaja pyrkii rajaamaan yhteisen tilan avonaisuuden tarkasti ja yleensä hyvin kapeaksi. Samalla kontrolloidaan mahdollisuuksien ja sattumien vaikutusta.

tällaisen työskentelyn tilaa edistäviä tapoja. Sovittiin tietenkin, mitä ja milloin harjoiteltiin. Kukin toi omia tapojaan yhteiseen aloitukseen; viriteltiin instrumentteja – muusikko omiaan, tanssija ja näyttelijä omiaan. Tartuttiin toisten antamiin impulsseihin, viritettiin toisten kuuntelua. Ehdotus ja siihen tarttuminen, kokeilujen kautta valitseminen, leikinkaltainen työskentely oli harjoituksille ominaista. Ehdotukset olivat toiminnallisia, harvoin pelkästään sanallisesti esitettyjä – äänivinjetti, käden heilautus, katse saattoi kutsua toisen leikkiin. Omien mielikuvien ja assosiaatioiden kantavuus ruumiillistettiin, näyteltiin toiselle, toista kohti. Syntyi toimintaa ja uusia ehdotuksia. Sitten toistettiin ja liitettiin toimivia osia jatku-
moon, testattiin sitä mitä oli löydetty. Jokaisessa harjoituksessa toistettiin lopuksi se sarja kohtauksia, joka oli siihen mennessä syntynyt. Ajallisesti harjoittelimme korkeintaan kaksi tuntia kerrallaan. Sen lisäksi jokainen kehitti omaa osuuttaan itsenäisesti.¹⁷¹

Aluksi tekstiä läpikäydessä tulee ns. karkeat ensimmäiset musapaikat selville. Semmonen hienojako tulee sitten treenien ja kokeilujen myötä – myös muiden ryhmäläisten ehdotuksista / toiveista ehkä.

(Tapio 26.6.2007)

Harjoitukset sisälsivät aina myös toistoja tuotetun materiaalin vakiinnuttamiseksi, mutta *Koti*-esityksen vaiheikossa oli erityistä se, että tietoisesti pyrittiin avonaisuuden säilyttämiseen, tiettyyn improvisatoriseen otteeseen esityksessä. ”Sanottiin että ’ei harjotella viimeistä piirtoa myöten, kaikkea saa tapahtua’.” (Heimonen 29.6.2007) Tavoitteeksi muodostui tasapainoilu viimeistelemättömän mutta kirkkaan, yleisön suuntaan avoimesti kommunikoivan ja kuitenkin valmiiksi työstetyn esityksen laadun aikaansaamisessa. Tällainen tila näyttämöllä on esitystilanteena paljas, se edellyttää saumatonta yhteyttä esiintyjän ja esityksen välillä. On uskallettava kohdata yleisö etäännyttämättä, suojautumatta ’toisella todellisuudella’, jollaisen perinteinen roolityö tai täydellinen keskittyminen pelkästään näyttämötapahtumaan ja omaan suoritukseen voi tarjota. *Koti*-esityksen paljautta korosti tilan paljaus; esiintyjillä ei ollut korokkeen, verhojen, valaistuksen tai lavastuksen turvaa. Esiintymistila siis rohkaisi meitä paljauteen.

Se vastuu: ei keiden tahansa vaan tuttujen ihmisten puhetta.

Vastuu – pelko – entä jos eivät hyväksy, ensi-ilta oli kova paikka.

(Heimonen 29.6.2007)

Tilannetta voi kuvata myös näin: Avonaisuuden periaatetta laajennetaan lopulta koskemaan koko esitystapahtumaa, kaikkea sitä mitä katsomon ja näyttämön seinien sisälle mahtuu ja millaisia impulsseja oma keho ja kanssaesiintyjä kulloinkin antaa. Esityksen tarina, sen pu-

¹⁷¹ Kirsi kertoi miten harjoitteli elämänsä ensimmäistä kertaa repliikkejä. Hän kehitti harjoituksen: ”Vuorosa-
nojen opettelu: kävellen lapuilta, osatut toiseen taskuun...” (Heimonen 29.6.2007). Hän siis käveli ulkona ja hänen takintaskuissaan oli repliikit lapuilla. Kun jokin niistä oli opittu, se siirtyi taskusta toiseen.

nainen lanka virtaa tapahtumahetken ja esiintyjän läpi, ja esiintyjä sallii sen tapahtua. Tämä on tietenkin mahdollista tyylilajista riippumatta ja esimerkiksi Oidan 'näkyvätön näyttelijä', hänen näyttelijäihanteensa, toimii tähän tapaan. *Koti*-esityksen taiteellista prosessia voi luonnehtia 'avonaiseksi', 'levoksi epävarmuudessa', 'keskeneräisessä viipymiseksi' ja kaikkea tätä se oli juuri valitun tyylilajin vuoksi. Avonaisuus tuli prosessiin heti alussa.¹⁷² Prosessia kuvaavasta kohtausluettelosta (s.195–196) voi aavistaa, että ensimmäiseen ehdotukseen on vastattu myöntävästi ja niin on sitten jatkettu. Ilman sellaista matkaanlähtöä on vaikea kuvitella prosessin kehkeytymistä tämäntapaiseksi. Tämä vaiheikko on ennen kaikkea yhteistyön kuva; kuva siitä miten ja millaisilla edellytyksillä pienestä tilaustyöstä tuli osallisille merkittävä kokemus.

¹⁷² Kirsi kuvaili työskentelyä sanoilla 'ilmavuus' ja 'helppous' ja puhui liikkeen tunnustelemisesta sekä uskalluksesta yksinkertaisuuteen (Heimonen 29.6.2007).

Välinäytös: partaalla

Lapsuus, villipuro. Usein katselin virtaavia puita
Joki punoi niitä alati juoksevaksi kankaaksi.

Tahdoin aina mennä kankaan toiselle puolen.
Nyt tiedän, ettei oikeaa ja nureaa todella ole.

(Manner 1980, 439, ote)

Tutkimustapausteni maasto on ollut vaihteleva. Myös tapa, jolla se on järjestynyt, on ollut oikukas: Avain matkakokemusten aukikerimiseen on löytynyt kohtaamisissa ja kajahteluissa. Reflektio on ollut kulkemista maisemassa (ja sisäisessä maisemassa), välillä kiipeämistä ja rämpimistä, joskus kahlaamista; tapahtumisen ydin kuoriutuu ja kypsyy laatunsa mukaan. Samalla merkityksellistyy itse matkallaolo.

Näin nähty maailma on luullakseni ennen muuta elinvoimaisen naivismin, runouden erään perusedellytyksen tyysija (...): ”Miehestä, joka ei mitään tiedä, on vuori pelkkä vuori, vesi pelkkää vettä ja puu pelkkä puu. Mutta kun hänen ymmärryksensä on kypsynyt, on vuori jälleen vuori, vesi jälleen vettä ja puu jälleen puu.” Lopullisen näkemyksen naiivisuuden erottaa ensimmäisestä lapsenomaisesta asennoitumisesta kenties elinikäinen pyrkimys; se selviää äkillisesti avoimena silmänräpäyksenä, ja sen turmeltumaton juuri ulottuu syvälle lapsenomaisuuteen, jonka niin usein jätämme taaksemme tai unohdamme tultuamme täysikasvuiseksi, järkeviksi ja asiallisiksi.

(Carpelan 1981, 39)

Tunnen että tutkimuksen työläät, hitaat, ensyklopediset ja virtaavat taipaleet haluavat luoda keskinäiset suhteensa uudelleen. Ne järjestävät itseään ja toisiaan, jättävät minut sivuun, eivät tarvitse koko ajan tulkitsijaa kasvattaessaan varsia toisiaan kohti; antavat kulkurin kulkea, huimauksen humauttaa ja näkymien palata ja kätkeytyä, tarinoiden syntyä ja puhutella, puhuttelun aueta ja raueta.

Tästä kohtaa minusta näyttää, ettei ’oikeaa ja nureaa todella ole’, että kuvaamani erilaiset prosessit eivät olekaan kovin erilaisia, eivät sillä tavalla erilaisia kuin on tapana sanoa, arvioida, ja katson niitä tästä kohtaa vaellusta kaikessa rauhassa. Näen, että tarinat prosesseista, myös minun kertomani tarinat mutta etenkin toisaalla, asumuksessa (vrt. s. 12–22) kerrotut ovat kovin erilaisia keskenään. Erot ovat tarinoissa ja toiminnassa. Erot ovat tulkinnoissa. Erot merkitsevät erottautumista ja siinäkin on eroja.

Ihmisten välisessä suhteessahan ei ole kyse siitä, että minua ja toista ajateltaisiin yhdessä, vaan siitä, että ollaan vastatusten. Todellinen yhteenliittyminen tai todellinen yhteys ei ole synteessin yhteyttä vaan kasvokkain olemisen yhteyttä.

(Levinas 1996, 69–70)

Palaan maiseman ääreen tunteakseni sen sellaisena kuin se on, nähdäkseni sen valossa ja varjossa, ymmärtääkseni siinä jotain tuttua ja jotain vierasta.

III

TEATTERIN JA TARINAN RAJOILLA

Tässä osassa kokoan tutkimukseni langat yhteen ja esitän johtopäätökset, joihin olen taiteellisen työn tutkimisen myötä tullut. Aluksi esittelen tapaustutkimukseni neljännen esimerkin ja perustelen miten se liittyy työni johtopäätöksiin. Sen jälkeen hahmottelen teatterin, ja taiteilijan oman työn, tutkimisen mahdollisuuksia ja tarinallisuuteen perustuvan maailmasuhteen avaamia väyliä. Lopuksi päättelen, millaisia seurauksia tutkimusprosessista on omalle toiminnalleni teatterimaailmassa ja millaisia lisäkysymyksiä tutkimuksesta nousee.

1. TUTKIMUSMATKA: UNI RIIPPUKEINUSSA

Radiofonisen teoksen¹⁷³ *Uni riippukeinussa* syntyvaiheet kietoutuivat tutkimusprosessiini ennakoimattomilla tavoilla. Sen taiteellisessa vaiheikossa toteutui aavistelemani mahdollisuus liikkua tutkivalla asenteella taiteelliseen toimintaan ja takaisin tutkimukseen; ulottaa hermeneuttinen silmukka vuoroin toiseen ja vuoroin toiseen. Prosessista tuli siis myös matka taiteelliseen tutkimiseen. Kuvaan nyt miten teos syntyi ja millaisia ilmiöitä taiteelliseen prosessiin liittyi. Aineistoni koostuu materiaalina käytetyistä maastoäänityksistä, käsikirjoituksesta (liite 5) ja sen lähteistä sekä valmiista radio-ohjelmasta. Apunani on myös muistini, siihen tapaan kuin Paul Auster (2005, 125) luonnehtii muistia tilaksi, jossa jokin asia tapahtuu toisen kerran. Teen tulkintoja, joiden tarkoituksena ei ole teoksen selittäminen. Pyrkimyksenäni on katsoa prosessia, viipyä sen äärellä ja siinä itsessään, sen muistamisen tilassa, ja tarinallisen otteen avulla tunnistaa siitä enemmän ja toisin kuin työn ollessa kesken. Näin nähtyä puran ja kehin tarinoiksi ja solmin kertomukseksi. Se on eräs kertomus siitä, miten tarinallinen ote toimii väylänä ja välineenä: miten se paljastaa ja luo tarinoita.

1.1. Uni riippukeinussa – huimaavia liikkeitä mielessä

Lyhyt historia

Haparoidessani tämän tutkimusmatkan alkuaskelia eräs radiotyö oli tuoreena mielessäni. Olin saanut alkuvuonna 2001 valmiiksi radioteoksen *Kätkeyty ja kirkas – matkoja muistin vuodenaajoissa* (Kinnunen 2001), joka oli ensimmäinen kokonaan oma käsikirjoitukseni radioon. Koin voimakkaasti tullessi jonkin uuden ääreen toiminnassani ja ajattelussani; prosessi tuotti positiivisen hämmennyksen tunteen, jonka vaikutuspiirissä aloitin myös tutkimukseni ensimmäisen taiteellisen prosessin, *Sadetarinoiden* valmistelun.

Uni riippukeinussa -teoksen syntytavassa on jotain samankaltaista kuin tuon esikoistyön vaiheissa: Molemmat kasvoivat jonkin varjosta, vaivihkaa. Molemmat syntyivät äänimateriaalista joka oli jo äänitetty maailman turuilla vailla selvää tarkoitusta, vähän niin kuin otetaan valokuvia myöhemmin katsottavaksi. Molemmat myös tutkivat havaintoa maailmasta, havaitsemisen kokemusta ja tapaa; ensimmäinen muistia, toinen huimausta. Molemmat kehivät aihettaan kurottamalla erinäisiin tarinallisiin suuntiin. Mutta esikoistyö alkoi sattumanvaraisesti ja sukelsi sen jälkeen syvälle henkilökohtaisiin muistoihin ja uniin.

Uni riippukeinussa syntyi tutkimuksen varjossa. Sen aihe, HUIMAUS, kuoriutui teoksen ai-

¹⁷³ Radiofoninen teos yhdistelee eri kerronnan lajeja ja akustisia mahdollisuuksia, radiofeature. Ks. myös www.yleradio1.fi/ateljee.

heeksi tutkimisprosessista. (Ks. s. 77, 150) Myös teoksen prosessin vaiheet ajoittuvat tutkimus-
kirjoituksen vaiheiden alle ja lomaan, se on symbioottinen teos, jolla on emona tutkimustyö.

Tavoitteet ja niiden kutsu

Huimaako koivua
kun sen latvatukka tuivertuu tuulessa?

Huimaus oli avautunut minulle tutkimusta kirjoittaessani kokemuksena, joka syntyi oman
työn katsomisesta, muistamisesta ja arvioimisesta. Sen juuri oli pitkällisessä epätoivossa ja
ikäyvystymisessä aineiston äärellä, joka ei suostunut minulle; en löytänyt lähestymistapaa,
joka olisi tuntunut hyvältä ja totuudelliselta. Vasta kun tyhjenin selityksistä ja vain odotin,
”kaikkea ymmärrystä uhmaavan kokemuksen hetkellä” (Auster 2005, 121), löytyi sana sille,
mitä ilman en voinut lähteä reflektion tielle. Huimaus oli tutkimuksen ja meditoivan läsnäolon
lapsi; se avasi väylän ja vapautti epätoivosta.

Missä on koivulle horisontti,
latvan tasallako?

Huimauksen tilasta sanoin, tarinoin, assosiaatioin, ajoituksin ja äänin tuli radioteoksen
johtolanka. Tein käsikirjoitusta tilanteessa, jonka koin kerrottavissa olevan ja sanattoman
reunaksi. Menin reunalle, kurotin yli: olin proosan ja runon, ymmärretyn ja käsittämättömän,
selvän ja tuntemattoman, leikin ja totisen toden rajalla; siellä missä taiteellinen toiminta
asuu. Käsitin tulleeeni tutkimustyössä kohtaan, jossa vain taiteilijuuteni voi opastaa minua
eteenpäin. Veto kurotukseen oli voimakas ja tuntu maankamarasta rohkaisi viipymään tasa-
painoilun tilassa. Huimaus avautui ja avasi merkityksiään: sellaisetkin suunnat, jotka olivat
näyttäytyneet tutkiessa merkityksettöminä, palasivat ja valaisivat nyt; ne aukaisivat huimaavia
reittejä pyörteisiin maailmoihin ja painajaisten poluille.

Vai lähempänä tyveä?
Vai sen koko pituudessa, korkeuksiin kohoavassa rungossa, solukoissa...
...lehtivihreässä... mahlasuonissa... pelkkää luotisuoraa.

(liite 5: *Uni riippukeinussa*, käsikirjoitus)

Käsikirjoitukseen lähdössä virityin meditoivaan tilaan. Tehtäväni oli nyt ihmetellä maailmaa
ja huimauksen kokemusta: Viivyn keskellä ”asioiden humisevaa sydäntä” (Krohn 2003, 23),
joka ei lakannut humisemasta, ajattelin huimauksen kokemustani ja aloin nähdä horisontin,
korkeuksiin kohoavat puut ja aavistaa maankamaran kerrokset. Viivyin, sillä tiesin että se,
mikä oli muuttunut käsitteeksi toisaalla, olisi alkuperäistä ja konkreettista toisaalla. Odotin
huimauksen läsnäolon paljastuvan minulle moninaisuudessaan.

Koska tämä prosessi oli suurimmaksi osaksi kuten tutkimus, oma polkuni, ja toisten kanssa

jaetut hetket harvinaisia, siinä painottui meditaatio; odotuksena ilman odotusta, kehotietoisuutena, ”pelkistymisenä olemaan sanomatta mitään”. (Auster 2005, 121) Se oli välttämättömyyden pakkoa, joka oli samaan aikaan merkityksetöntä; sillä oli merkitystä vain minulle, minun oli välttämättä tunnistettava kaikki mahdolliset huimauksen lajit, erotettava joukosta omani ja eron avulla kirkastettava siihen kietoutunut salaisuus, puolustettava tarinallista voimaa.

Esitys: 51’37” huimaavia mielenliikkeitä

Seisot asemalla, odotat juna. Laituri tungeksii ihmisiä. Lauantai-ilta. Näin paljon ihmisiä lauantai-iltana matkustaa tästä kaupungista muihin kaupunkeihin. Juna tulee, jarruttaa, väkijoukko sulloutuu tiiviinä massana vaunujen oville, sinä ajaudut mukana, varot selkääsi painavan matkalaukun kanssa, työnnyt vaunun portaisiin, joku auttaa, nostaa laukun junaan. Pidät siitä kiinni samalla kun jo lennät halki ilman, junan eteisessä vanha mies kiskoo laukkuasi, sinä toiseen suuntaan, vedät, katseenne kohtaavat.

(liite 5: *Uni riippukeinussa*, käsikirjoitus)

Teos sisältää Kafka-vaiikutteisen, tosipohjaisen kertomuksen ryöstön kohteeksi joutumisesta; tämä kerrotaan sinä-puhuttelumuodossa, kuulijan reviiirille tunkeillen. Sitä kehystää alku- ja loppuosa, joka liikkuu luontohavaintoihin perustuvissa tila-aika -avaruuksissa irroten assosiativisiin suuntiin, kuten anekdootteihin huimauksen diagnostiikasta, kirjallisiin sitaatteihin ja myyttisiin, animistisiin luontokuvitelmiin. Äänimaailma rakentuu musiikista ja maastoäänityksistä sekä äänten manipuloinneista ja yhdistelmistä.

Pihapiirin samaani on kuusi.
Sen kohtalona on levitellä mekkoaan tuulessa,
tuuditella pikku pesiä kätöksissään
ja johdattaa tänne salamoita,
tiedonantoja ylisestä maailmasta,
polttaa karrelle räjähtävät näyt.

(liite 5: *Uni riippukeinussa*, käsikirjoitus)

Dramaturginen johtolanka seuraa kahdenlaista huimauksen periaatetta: pyörryttävää (kiertävää) ja heikottavaa (kaatavaa). Pyörryttävä huimaus on liikettä kehällä, pyörteistä ja keveää. Heikottava huimaus on luonteeltaan tasapainosta pois, kohti syvyksiä suistavaa, se on raskasta, kauhistuttavaa. Näihin liittyvät vastavoimaksi hallinnan ja vapaaehtoisuuden ulottuvuudet, jotka tekevät huimaus-aavistuksen nautittavaksi ja tuovat tilaan ja liikkeeseen positiivisen jännitteen. Kaikki tapahtuu äänten maailmassa, joka on peräisin Madeiran rinteiltä, Venetsian kanaaleilta ja Hanian kujilta.¹⁷⁴ Äänet on muokattu osittain tunnistamat-

174 Äänitykset H-MK Venetsia 2004–05, Kreetta 2005, Madeira 2006.

tomiksi tai vääristyneiksi; niissä korostuvat kierteet, syöksyt, kaiut, keinunnat. Ne vellovat ja houkuttavat puheen ja musiikin alla.

Mukaan valikoituneissa musiikeissa kuuluu sävelpyörre, rytmin keinahtelu, puhelaulun mantra, sointi tilassa – avaruudellisuus. Niiden tehtävänä on aistimusten virittäminen. Puhe, kaksi naisääntä ja yksi miesääni, kutsuu erilaisiin huimauksen tiloihin ja kokemuksiin. Sen tarkoituksena on näiden tilojen tunnistukseen johdattaminen, mutta myös eksyttäminen, labyrinttikertominen. Keskiosan kertomuksen idea on lähtöisin Kunderalta (1987, 105–122), joka luonnehtii Kafkan kertomuksia virkakoneistojen labyrinteista huimaaviksi ahdistavuu-
tensa vuoksi.

Alun ja lopun äänidramaturgia houkuttelee avoimesti huimaukseen ja toisiin ulottuvuuksiin, keskiosan äänelliset elementit toimivat vaivihkaa. Samoin alun ja lopun kerronta on avoimen assosiativista ja oikullista, mielikuvitusta kevyesti kutittelevaa, kun taas keskiosan kertomus tyyliittelee lähellä realismia, kertojanäänet pyrkivät lakonisuuteen. Juna ei silti ole juna, oven narahdus ei oven narahdus ja tsekkiä puhuva virkailija ääntää outoa kieltä.

Teoksen kertojanääninä ovat Susanna Haavisto, H-MK ja Tuukka Vasama. Äänisuunnittelusta vastaa Pekka Lappi. Käsikirjoitus ja ohjaus ovat omiani, lukuunottamatta lyhyitä lainauksia Austerilta (2005) ja Kunderalta (1987). *Uni riippukeinussa* esitettiin Yle Radio Yhdessä tammikuussa 2007 kaksi kertaa ja se on Radioateljeen tuotantoa.

Lehtiarvioissa teoksesta sanottiin muun muassa:

Heittäytymistä tuntemattomaan voi verrata huimaavaan tunteeseen, jossa ajan ja paikan taju katoaa. [...] Ihmisen aisteja kiihottavaa vapaaehtoista huimaustilaa verrataan kuunnelmassa mielen benji-hyppyyn, kun puolestaan iloisia sävyjä keräilevä huuma tarjoaa nostetta.

(Seitz 2007)

[...]Radiofeature huimauksesta hetkittäin huimaa myös kuuntelukokemuksena, suorastaan fyysisesti, jos sen äänimaailmaa tarkoin kuuntelee.

(Ripatti 2007)

1.2. Kun aihe tulee luo

Teoksen vaiheet olivat kevyitä, prosessia hallitsi ilmavuus, välitilassa arjen ulottumattomissa liikkuminen. Syntyikö se siitä, että tutkiminen oli johdattanut minut ”heittämään miekkani pois”, olin luopunut yrityksestä selittää? (Oida & Marshall 2004, 119) Vai antoiko aihe tilaisuuden vallattomuuteen, houkutti hymyyn totisessa paikassa? Ehkä se syntyi yhtenä tuulisena päivänä koivua katsoessa. Tehtävään keskittymistä on vaikea kuvailla muuten kuin katsomalla syvälle muistiin pieneen pisteeseen, johon olin asettunut ongelman kanssa, keskelle maailman huminaa. Keskelle pihamaata, kesää, mykkyyttä, hellettä, luottamusta; odotusta. Seuraa kaksi tarinaa siitä, miten päädyin siihen pisteeseen.

PARAS YSTÄVÄ

Toiset aiheet eivät kuihdu millään. Huimauksesta oli tullut minulle sellainen. Se oli avannut näkymän, joka oli vapauttanut ja avittanut minua reflektion tiellä. Se oli paras ystäväni. Tuntui, että liikuin sen kanssa turvallisesti. Joku kysyi, tarkoittinko sillä avuttomuudentunnetta, pelkoa. En käsittänyt. Eihän huimaus ole sellaista, ajattelin. Huimaus on heittäytymistä, kevenemisen nautintoa, se on ... wau! Sitten käsitin. Huh. Mitä kaikkea en ole tullut ajatelleeksi siitä mitä se jonkun toisen mielestä on? Kauhistuin: Joku voi ymmärtää minun huimaukseni väärin! Joku ajattelee korkeanpaikankammoa, paniikkia, itsemurhaa! Väärin, vikisin. Sehän on kuin väärentäisi, varastaisi, käännittäisi ystäväni viholliseksi! Tyyntynytäni tajusin ettei mitään artikulointia ollut, ei mitään tapaa kertoa asia niin kuin se on, asiallisesti ottaen huimaukseni oli oma kokemukseni ja toisten ulottumattomissa. Siinä paikassa siitä tuli minulle hyvin kallisarvoinen ja rakas. Otin sitä kädestä ja johdatin sen pois artikulointien maailmasta, sinne, missä voi eksyä ja etsiä, kun ensin riisuu ja kadottaa kaikki käsityksensä, ja lopulta voi löytää vainun.

MOKOMA RIESA

Ryöstetyksi joutuminen ei ole mukavaa. Toisaalta jos selviää ilman kolhuja ja siedettävintä taloudellisin seurauksin, ikävät kommellukset unohtaa mieluiten nopeasti. Tämä tapaus ei ollut sitä laatua. Sillä oli itsepäinen, itsetietoinen luonne, oma tahto. Se vetosi sekä tilannetajuuni että johonkin hermostolliseen kipupisteeseeni. Se aloitti sen lähettämällä kaksi kloppia kimppuuni metroasemalla, ryöstön jo tapahduttua toisaalla tunteja aiemmin. Klopit lamsivat pitkin tyhjää laituria (iltamyöhällä, paljon kukaan ei ollut enää liikkeellä) pysähtyivät eteeni ja sanoivat jotain, jota en ymmärtänyt, en osaa tsekkiä. Käskin heidän käydä jonkun muun kimppuun koska minulta ei heruisi enää mitään. Myöhemmin tajusin heidän todennäköisesti kysyneen tietä.

Seuraavat tapauksen oireet ilmenivät yhteistyössä Prahän poliisitoimen kanssa ja ne olivat tavanomaisia. Mutta vielä samana päivänä hampaastani lohkesi pala, mikä voisi liittyä tai olla liittymättä melkein mihin tahansa, paitsi ettei hampaistani ollut aiemmin lohjennut siruakaan, se oli siis yllättävä veto, joka onnistui jo vakuuttamaan. Kuukauden kuluttua posti toi kirjatun kirjeen. Kirjeessä oli Tsekin tasavallan postin ja poliisin leimat, siinä sanottiin: jotain tsekiksi, siinä oli neljä sivua. Arvelin sen kuulustelupöytäkirjaksi, joka piti toimittaa vakuutusyhtiöön korvausta varten. Kuukautta myöhemmin vakuutusyhtiöstä kerrottiin, että koska korvausvaatimukseni oli kadonnut yhtiön sisäisessä postissa, minun olisi tultava konttoriin. Virkailija lupasi että tapaus käsitellään pikäkäsitelyssä, ja tililleni tupsahtikin kuukautta myöhemmin mitätön summa. Perustelu tuli postissa pari viikkoa myöhemmin: tapaus oli näytetty toteen vain osin, dokumentteja puuttui. Posti toi myös uuden luottokortin sekä uuden kirjeen vakuutusyhtiöstä: kolme sivua selostusta vakuutusyhtiön oikeuksista. Se, että vakuutus- ja luottokorttiyhtiön pikäkäsitelyssä myös perheemme oli hajotettu (tehän asutte eri osoitteessa (!?!)) kuin miehenni, ette voi saada uutta rinnakkaiskorttia) selvisi vasta seuraavana keväänä.

Nämä kaksi tarinaa ovat esimerkkejä siitä, miten aihe tulee luo (kun se on terve, ks. s. 197). Ensimmäisessä aihe on tarpeellinen kumppani, joka ojentaa auttavan kätensä. Se olisi kuitenkin ehkä saanut mennä ellei sitä koettelemaan olisi ilmaantunut tarinassa kuvattuja haastajia. Toisessa tapauksessa taas aihe ei näytä tarpeelliselta, mutta olosuhteet vahvistavat sitä. Sen

ympärille ja yhteyteen kertyy sattumia, sen ympäristöön leviää levottomuus, tapahtumisen tunne. Miten nämä kaksi löysivät toisensa, ryöstö ja huimaus?

Käsikirjoitusprosessissa liimana ja uskon vahvistajana toimi intuitio ja sattuma. Auster (2005) kirjoittaa teoksessaan *Yksinäisyyden äärellä* eksymisestä ja muistamisesta, Kundera (1987) *Romaanin taiteessa* kafkalaisten labyrinttien ja heikkouden huimauksesta. Hakeuduin, osin sattumalta, näiden teosten pariin, ja molemmat antoivat eväitä, liimasivat kuvia toisiinsa ja täydensivät niitä. Calvinon (1998) teoksen *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannele* vaikutuksen huomasin vasta valmiista työstä; vastakohtaparien täsmällinen – epämääräinen, kevyt – painava, nopea – hidasa, näkyvä – näkymätön ja moninainen – yksinkertainen työstäminen huipentui editointivaiheessa. Kaiken aikaa täsmentyi, että itse huimauskokemus, samoin kuin prosessi jossa toimin (meditoin), oli välitila, välillä, välissä.¹⁷⁵

Muistin myös ystäväni sairaskertomuksen vuosien takaa. ”Onko huimaukseenne kiertävää vai kaatavaa?” oli lääkäri halunnut tietää, kun tasapainonsa kadottanut potilas oli hoippunut vastaanotolle. Muistin kovissa vauhdeissa keinumisen lapsena puiston lautakeinussa, Madeiralla alta pakenevat tiet, levadat, merimatkan jälkeisen keinutuksen. Rakastuneisuuden kouraisevan tunteen, toisen katseeseen uppoamisen pyörteen, yksinkertaisen, syvän ilon. Lopulta, tutkimusmatkan tuloksena, sain nimen tutkimushuimaukselleni: paluun huimaus. Se löytyi Austerilta ja kuulosti täydelliseltä. Silti tunsin, luontokokemusten, muistin ja kirjallisuuden huminassa, että minun pitäisi yhä ravita ja kirkastaa aiheitani.

Nyt olin tietoinen kokemuksen välittämisen mahdottomuudesta; olin tietoinen oman kokemukseni merkityksettömyydestä toiselle. Meditaationi muuttui: miten ravistautua ulos, ajatella toista, sitä tuntematonta joka ehkä kuulee teoksen? Miten koskettaa jonkun tuntemattoman huimauksen tilaa, hipaista, havahduttaa? Tästä kehkeytyi teoksen rakenne. Aloin suuntautua kohti toista, pyrkiä siihen suuntaan mistä toivoin jonkun tulevan vastaan. Se vaikutti kehystarinan ja keskiosan asettumiseen paikoilleen ja se kirkasti niiden tyylillistä eroa. Huimaus luonnossa olisi metaforista, runollista¹⁷⁶: havisevaa, herkkää ja kiusoittelevaa, tai sitten juron kätkeytyvää, salaista. Ihmisten ja koneiden maailmassa, kaupunkimiljöössä huimaus olisi hyökkävää, tunkeilevaa, proosallista. Siksi kehystarinarakenteen lähestyminen kysymyksiin ja ehdotuksiin, kun keskiosan kertomus taas väittää, painostaa ja puhuttelee suoraan.

Näin toimin poikettuani tutkimisen polulta taiteelliseen työhön, tekemään käsikirjoitusta, joka oli kiinteässä suhteessa tutkimukseen ja kietoutui osaksi sitä. Miten toimintani erosi tutkimisesta? Erosiko se? Käsikirjoitus syntyi radioteosta varten, ja radioteos on radioteos, ei tutkimus. Mutta ero on minulle, tekijä-tutkijalle siinä, että kimmoke taiteelliseen prosessiin syntyi tarpeesta selvittää tiettyä asiaa; ero näyttäytyy oman toiminnan muuttumisena: se on

¹⁷⁵ Välitila, jossa tämä prosessi tapahtui, oli ainakin kolmenlainen: metaforan tasolla; huimaus tutkimusprosessin metaforana; välitila tutkimisen ja taiteellisen toiminnan välissä; ja tarinallinen (taiteellisen) toiminnan esteettömyyden tilana.

¹⁷⁶ Ajattelen runollisuutta kuten runouden maailmaa, havaitsemisen, toiminnan ja kertomisen tapana, en tyylikeinona. Vrt. Bachelard (2003, 396): poeettinen mietiskely; Manner (1980, 438): ”Proosa olkoon kovaa, se herättäköön levottomuutta. / Mutta runous on kaiku joka kuullaan, kun elämä on mykkää [...]”

erilaista kuin ennen. Ehkä pitäisikin sanoa, että taiteellinen toiminta oli tässä tapauksessa tutkimista ja että se tuli osaksi tutkimusta. Toimin taiteellisessa prosessissa tunnistaen tarinallisuuden verkkoa, jota olin tutkiessa kutonut näkyviin; hyödynsin tarinallisia rakenteita ja luotin niihin teoksen tekemisen vaiheissa.

Olen kirjoittanut päiväkirjaani kissankorkuisin kirjaimin kevättalvella 2003, oltuani jatko-opiskelijana vajaat kaksi vuotta:

alan ymmärtää että en mene samana tämän prosessin läpi

(H-MK / 14.3.03)

Kun myöhemmin löysin merkinnän, yllätyin että jo tuolloin olin ajatellut sitä miten tulisin muuttumaan tätä työtä tehdessäni. Tutkimusprosessin kestäessä minulle kävi yhä selvemmäksi, että niin kuin tutkimus koettelee tekijäänsä, myös tekijä koettelee tutkimusta ja tuo siihen oman maailmansa, ajattelun ja toiminnan, joka on hänelle ominainen. Sen vuoksi kehittelin erilaisia tapoja purkaa tutkimusta myös taiteelliseksi johtopäätöksiksi ja keskustelin asiasta ohjaajani kanssa. Sattumoisin asia ratkesi sitten niin, että kuin varkain jotain oli päässyt kehkeytymään; prosessi, joka kietoo taiteilija-tutkijan ja tutkimuksen erottamattomasti toisiinsa. Kuin varkain huimaus-metafora alkoi luoda ja paljastaa tarinallisen avaruuden mittaamattomuutta.

1.3. Rajalla

Mitä siis tapahtui? Olin tullut tutkimuksessa rajapinnalle, joka oli kuin yksiöinen järvenjää: alla kuumotti elävä todellisuus, jonne ei ollut pääsyä rikkomatta jäätä, paitsi mielikuvituksessa. Minulla ei ollut muuta keinoa kuin tutkia ja kuvata huimausta taiteen kautta. Merkittävää tälle oivallukselle oli, että välineenä ja väylänä oli tarinallisuus; aloite taiteelliseen prosessiin tuli tutkimalla tunnistetusta mahdollisuudesta toimia. Ohut kalvo tutkimisen ja taiteen tekemisen välillä ei saanut minua epäröimään. Näin rajapinnassa (tutkimuksellinen – taiteellinen) ja poikkeamisessa (taiteelliseen) mahdollisuuden kokea ja todistaa prosessien kietoutumista toisiinsa, ja näin siinä itseni, tapani olla maailmassa ja sen, miten tekijäntaitoni täydentäisi tutkimuskokonaisuuden.¹⁷⁷ *Uni riippukeinussa* -prosessissa tutkimusmatkan langat alkoivat solmiutua yhteen. Prosessista tuli tutkimusta myös siinä mielessä, että siitä tuli tutkimalla seuraamieni taiteellisen prosessin johtolankojen koettelua.

Käytännössä työskentely tapahtui meditoiden ja ympäristön kanssa kommunikoiden. Lähteiden käyttö virikkeenä ja aineistona ja omien mielikuvien ja tarinoiden työstäminen

¹⁷⁷ Vrt. Saarnivaara 2002, 134–135: totunnaisuudesta luopuminen; 136–138: labyrintti. Tutkimusprosessin aikana olin paremmin tutustunut sellaisiin puoliin omassa aloitteellisuudessani, jotka *Uni riippukeinussa* -vaiheikossa näyttäytyivät toisin kuin ennen. Esimerkiksi sameudeksi ja monimutkaisuudeksi (s. 89–91) nimeämäni piirteet toiminnassani näyttävät tässä edistäneen työtä, ts. kääntyneen huolettomuudeksi ja leikkiväksi suunnistamiseksi kehkeytyvässä teoksessa, tutkimuksessa ja niiden välillä. Vrt. myös s. 135: Reflektion silmukassa.

oli vaivatonta. Tunnustelin kokopäiväisesti tasapainon saavuttamisen, säilyttämisen ja menettämisen haurasta tilaa, työskentelin itseni keskellä ja ankkuroin itseni maailmaan. Aihe, huimaus, edisti keskittymistä. Mikä tahansa liikahdus havaintokentässä kelpasi: lehden puutoaminen puusta, lokin kirkaisu, jousella-ampumisen harjoittelu, muisto lapsuudesta. Kysyin joka kerran, miten huimaus on tuossa läsnä, kysyin niin kuin astutaan laiturilta veneeseen ja kysytään jalkapohjilla, miten veneen pohja antaa vastaan. Kaiken aikaa nimitin tekeillä ollutta työtä proosallisesti esseeksi. Varoin hurmioitumista ja harhautumista hybriksen tielle; otsikko rajasi työtäni.

Käsikirjoituksen valmistuttua kuuntelin ääninauhoja samaan tapaan, mutta nyt minulla oli kirjoitetut tarinat, joita vasten äänimaailmat kertoivat omia tarinoitaan ja mahdollisuuksiaan. Äänet virittyivät venyttämään kirjoitetun laitoja, ne yllyttivät laajentamaan, syventämään huimauksen tiloja, ne muistuttivat kokemuksen subjektiivisuudesta ja tunnistamisen satunnaisuudesta. Ääninauhoja kuunnellessani ymmärsin, millainen oli hiljaisuuden, pysähtymisen merkitys aiheelleni, ja millainen merkitys oli etäisyyksillä, niin fyysisinä ja akustisina välimatkoina kuin ajatuksissa, mielikuvituksessa.

Tein työtä koska minun oli pakko. Tein sitä itseäni varten. Prosessi oli virtaavan tapahtumisen silmukka, siitä puuttuivat juuttuminen ja varovaisuus. Se muistutti vahvan, luottavan rakastuneisuuden tilaa. Se aiheutti onnen tunteen asioiden koostumisesta valinnoissa jotka tapahtuivat kuin itsestään, se oli tila joka oli paikka, paikka johon menin joka aamu ja josta iltaisin palasin.

Riippukeininun tarinalliset ainekset

Millaisen tarinallisuuden varaan *riippukeinu* virittyi? Kudoin siihen valikoituja, tarkoin havaittuja tarinoita sekä yhden ehjän kertomuksen. Työstin teoksen tarinoita yksinkertaisella dramaturgisella periaatteella: havainnoi tarkasti ja tarkenna vielä. Kun olet ehdottoman varma mitä kuvaat, voit alkaa kertoa lisää.

Koska en havainnoinut ilmiötä, jota saatoin katsella matkan päästä, vaan kokemusta, huimausta ja sen variaatioita, havainnon tarkentaminen merkitsi usein tarkennusta omaan kehoon, jopa täsmälliseen paikkaan jossa havainto tuntui. Voin jälkeinpäin reflektiossa nimetä paikkoja, vaikka silloin en tiedostanut niitä. Paikannan koivun omaan pystysuuntaani, haikaran siiven pyyhkäisy asettuu viilloksi kyljestä vatsanpohjaan, lapsuusmuisto pyykkirannasta nostaa vedet silmiin; se paikantuu rintakehän maljan pohjalle, pallean liitoskohtaan, siellä se läikähtää. Samalla kun kirjoitin käsikirjoitusta, kirjoitin myös kehooni; reflektiossa luen kehon kirjoitusta, elän jälkeä.

Ryöstö-kertomuksen kohdalla reflektioon liittyi outo havainto. Aloin ihmetellä, miksi kykenin paikantamaan niin tarkoin jopa sekunnin murto-osan tuntemuksen, hetken jona mies oli katsonut minua junan eteisessä silmiin (tuntemus lävistää kehoni aivan navan alapuolella). Olin ymmälläni, miksi kaikki yksityiskohdat junasta, asemalta, metroasemalta, kadulta, hotellista, poliisiasemilta olivat jääneet kuin kaiverrattuina, valmiina lauseina mieleen. Toisin kuin huimauksen kokemuksen syntyessä, ryöstön sattuessa en ollut kirjoittamassa mitään, olin matkalla, elin elämäni; en ollut tietoinen kertomuksesta, jonka pitäisi päätyä radio-

ohjelmaan. Viivyttelin ryöstökertomuksen liepeillä. Tietoisuuteeni alkoi nousta aiempia, kaukaisia mutta merkittäviä muistikuvia havainnon terästymisen kokemuksesta.

JÄLKI

Olet juuri tullut ulos teatterista, joudut heinäkuiseen rankkasateeseen. Olet kesäfestivaalin ajaksi kävelykaduksi muutetulla pikkukaupungin autiolla pääkadulla, keskellä Suomea, keskellä viikkoa, työtä ja huvia, kollegojen tapaamisia ja esityksiä. Pikku poikasi on ukin ja mummin luona mökillä, satojen kilometrien päässä, olet asken, opetusession jälkeen, nähnyt ravistelevan, Frida Kahlon elämästä kertovan esityksen (*Frida Kahlo – jos voisit tanssia* 1996)¹⁷⁸, nyt on taukoa, myöhemmin menet auttamaan ystäväsi huomisen esityksen valosuunnittelussa. Koska sataa, ostat sateenvarjon lähimmästä kaupasta. Listaat mielessäsi, missä järjestyksessä soitat mökille ja milloin haukkaat välipalaa. Miltei törmäät puhelinautomaattiin, se on R-kioskin vieressä seinässä, päätät soittaa pojalle, hassu ajatus että hän kuulee sateen lotinan puhelimesta etkä sinäkään kastu, voit pitää sateenvarjoa toisella kädellä. Poikasi vastaakin puhelimeen, sydämesi läikähtää, hän kertoo venerannan hiekkaan rakentamastaan satamasta, jossa on kanavia joita pitkin laivat ... Viereen pysähtyy mies. Hänellä on paksu punainen niska. Hän mölisee. Sanoista ei saa selvää. Poikasi jatkaa kertomusta satamasta toisella puolellasi, toisella puolellasi huojuu paikallaan keski-ikäinen humalainen mies. Eikä lähde pois vaan korottaa ääntään. Alat pelätä että poikasi kuulee mölinän, teillä on yhteisiä ikäviä kokemuksia viinahuuruuksista ilmiöistä, soimaat itseäsi onnettomasta puhelimen valinnasta, kuuntelet satamanrakentamiselostusta, se jatkuu häiriintymättä, sanot hieman kovemmin: Voi kauhee tohon tuli joku vieras mies höpöttämään. Poika vastaa: Joojoo äiti siinä kanavassa jonka mä kaivoin ... Mies kääntyy hitaasti, katseenne kohtaavat sen verran että näet hänen kanninsa syvän ja pitkän laadun, hän hokee: ”Älä sää saatana sano mua vieraaks mieheks”, kerran toisensa jälkeen. Hän työntää oikean kätensä tuulipuvun takin taskuun, vetää sieltä revolverin ja osoittaa sillä puolen metrin etäisyydeltä alavatsaasi. ”Älä sää saatana sano mua” ja ”äiti, mä voin sitte näyttää sulle kun sä tulet tänne”. Katsot asetta, ajattelet että se on leikkiäpyssy, et katso miestä kasvoihin, tiedät ettei saa katsoa silmiin vihaista koiraa etkä tiedä onko se leikkiäpyssy. Miten erottaa leikkiäseen oikeasta, tämä on naurettavaa, haluat keksiä jotain nopeasti koska jos se ei ole leikkiäpyssy, poikasi on ensimmäinen joka hätäntyy kun kuula raatelee mahaasi. ”Joo, en mä sano yhtään mitään, mutta ymmärrätkö että mä puhun mun pienen pojan kanssa, se on mökillä ja mä olen täällä ja mulla on kauhea ikävä sitä.” Katsot asetta, miten se ikuisuuden kuluessa siirtyy takaisin tuulipuvun taskuun, kuulet ”Joo, mutta älä sää saatana sano mua vieraaks mieheks”, näet hahmon kääntyvän raskaasti pois päin, hievahtavan paikoiltaan ja lähtevän kävelemään pois keskellä rankkasateen autioittamaa festivaalikatua illalla kello puoli kuusi, kuulet lapsen puheen, mitään ei tapahtunut, sinua äkkiä väsyttää, huomaat olevasi nälkäinen, poikasi sanoo heihei, hänen äänessään käy tuulenvire, se tarttuu sinunkin ääneesi, suljet puhelimen. Jatkat matkaa ajatellen: mikä nöyryytys, mies uhkaa naista leikkiäpyssyllä, nainen lepertelee kuin sillä olisi huono omatunto, kuin syyllinen, missä on rohkeutesi, nainen. Unohdat koko asian ja haukkaat välipalaa.

¹⁷⁸ Esitys kuului Teatteri Jurkan ohjelmistoon. Claire Braz-Valentine (kirj.), Kaija Viinikainen (ohj.), Erja Manto ja Katriina Rinne (es.)

Tarinalle on myös jatkonsa, mutta se ei ole tässä yhteydessä tärkeää. Tarinan pohjana olevalla tapahtumalla oli valtava merkitys sille aktiviteetille, jolla tarinallisuus alkoi rakentaa maailmasuhdettani. Järkyttävä kokemus kaivertui minuun kirkkaampana kuin mikään ennen kokemani; ja se kaivertui nimenomaan sanallisena jälkenä. Tämä johtui shokkireaktiosta. (Ks. esim. Saari 2000, 42–52) Äärimmäisessä vaaratilanteessa, kun henkeni oli uhattuna, toimin niin kuin useimmat ihmiset toimivat, tajuntani valpastui ja sain käyttöön jättiläisen voimat löytääkseni ulospääsyn hengenvaarasta. Koko tajuisuuteni rekisteröi tiheällä pulssilla käynnissä ollutta tilannetta sekä ulko- että sisäpuolelta, kuin kuvakulmaa vaihtaen; raportoin kaikkea havaitsemaani ulkopuolelta nähtynä sisäpuolelle itselleni tapahtuman polttopisteeseen ja samaan aikaan sisäpuolelta ulkopuolelle itselleni joka arvioi, harkiten jokaista tekoani, varoen pienintäkin liikahdusta, valmistautuen ja onnistuen pelastautumaan. Näin syntynyt kertomus painui mieleeni ikiajoiksi. Myöhemmin, esimerkiksi NLP-harjoituksissa¹⁷⁹ huomasin tarkkuuden jolla kykenin sanallistamaan kokemukseni ja tapahtuneet asiat.

Tapahtuman järkytyksestä toivuttuani kokemuksen merkittävyys alkoi paljastua monin tavoin. Pystyin palauttamaan sen mieleeni ja käymään sen läpi kokemuksena yhä uudelleen. Pystyin pysäyttämään sen haluamaani kohtaan ja tarkentamaan lisää, kysymään esimerkiksi tunteitani tai kehoni asentoa koskevia lisäkysymyksiä ja vastaamaan niihin. Pystyin soveltamaan kokemusta myös opetuksessa ja taiteellisessa työssä. Mieleenpalauttaminen oli hyvin samankaltaista kuin näyttelijäntyö, roolin rakentamisesta sen toistamiseen.¹⁸⁰ Se oli kertakaikkiaan avannut tarinallisuuden maailman ja antanut työkalut käyttööni, vaikka en aluksi osannut nimetä sitä näin. Näillä välineillä olin työskennellyt myös kirjoittaessani ja ohjatessani *Uni riippukeinussa* -teoksen kertomusta kaffkalaisesta huimauksellisesta painajaisesta, ja vielä enemmän: näillä välineillä olin rekisteröinyt alkuperäisen tapahtuman, kaivertanut sen muistiin, paikantanut sen kehoon.

1.4. Refleksiivinen ote

Uni riippukeinussa -vaiheikko on esimerkki refleksiivisen otteen toteutumisesta taiteellisessa työssä ja tässä tutkimuksessa. Siinä toteutui meta-tason tavoite, pyrkimys toimia niin että asia, tutkimuksessa käytetty huimauksen käsite, tulisi selvitettyksi ja toive liittyy taiteellinen toiminta tutkimustoimintaan toteutuisi. Itse työtä, teoksen tekemistä, ei varsinaisesti ohjannut suunnitelmallisuus, se tapahtui refleksiiviselle toiminnalle mahdollistuneessa, kajahtelevassa (Bachelard 2003, 42–43) tilassa, joka ymmärrykseni mukaan edellyttää

179 NLP (Neuro-Linguistic Program), suomeksi neurolingvistinen ohjelmointi. NLP:ssa harjoitellaan mielikuvatehtävien ratkaisukeskeistä ajattelutapaa ja toimintamallia, joiden tavoitteena on auttaa ihmisiä kehittämään osaamistaan ja soveltamaan sitä eri tilanteissa.

180 Kieltä työvälineenä käyttävien kirjailijoiden ja kokemusta työvälineenä käyttävien näyttelijöiden suullisessa perinteessä on tavallista, että vastaavantapaiset merkityksenmuodostukset tulkitaan 'työnteoksi', josta usein tunnetaan syyllisyyttä ja joka tulkitaan kyynistymiseksi: "Kauheeta, mä vaan ajattelin siinä että tää täytyy painaa mieleen ja käyttää jossain." Ymmärtääkseni taiteilijan taidollinen harjaantuneisuus voi kyllä edistää tapahtumien erittelyä ja muistamista, mutta perustana oleva kokemus ei menetä inhimillisyyttään muovautuessaan sanoiksi.

(Bachelardin runoilijaan liittämää, esim. 396) poeettista mietiskelyä.

Arendtlaisittain refleksiivisyyden tilaa voi kuvata purkamalla yksintekemisen, oman polun illuusiota: Aloite prosessiin tuli kommunikaatiosta ympäristön kanssa. Toiminta toteutui kommunikaatiossa kirjallisten ja muiden lähteiden sekä erilaisten tapahtumaympäristöjen¹⁸¹ kanssa. Toiminta tapahtui sisäisen tarinani (Hänninen 2000, 50) ja ympäröivien tarinallisten ulottuvuuksien välisessä kommunikaatiossa. Näin katsoen yksintekeminen näyttää ohuelta yksinäisyyden kuorelta, jonka alle kätkeytyy lukuisia kumppaneita. Tähän piiloutuu myös harha; Arendtilla toiminta on yhdessä toimimista ja aloitteiden tuleminen koetelluksi yhteisössä on toiminnan perusta. Tässä mielessä siitä osuudesta, jossa muita ei ollut läsnä, on puhuttava työntekona ja valmistamisena, se ei ollut toimintaa. Refleksiivistä toimintahakuisuutta, joka johti myös todelliseen yhteiseen toimintaan, sen sijaan oli: Alkususäyksen jälkeen seurannutta meditoivan työskentelemisen vaihetta seurasi aloite kohti toisia. Pyysin joitakin ihmisiä lukemaan keskeneräistä käsikirjoitusta ja kommentoimaan sitä. Tuottajan kanssa neuvottelin teoksen esittäjistä. Kouriintuntuva hetki oli kutsua näyttelijät mukaan. Tulin äkkiä tietoiseksi prosessini yksityisyydestä¹⁸² siihen asti ja odotin kauhunsekaisin tuntein, miten he ottaisivat teokseni ja ehdotukseni vastaan. Olin vailla suojausta tuntemattoman edessä; heidän avullaan teoksesta tulisi jokin tuntematon esiin jo heidän ensireaktioissaan ja lopulta näyttelijänotteessaan, ja se siirtäisi meidät yhteiseen työvaiheeseen. Ohjelmanteossa studiossa jaoin materiaalini ja ajatukseni äänisuunnittelijan kanssa ja pyysin ja sain häneltä ehdotuksia ja näkemyksiä yhteisten valintojemme pohjaksi; meidän yhteistyöstämme tuli keskeinen osa toiminnan kokonaisuutta.

Jälkeenpäin tunnistan toimintatapani kiitollisuudesta: kiitollisuutena vastauksista ja osallistumisista joita sain heiltä, joiden puoleen käännyin työn vaiheissa, kiitollisuutena kumppanuudesta, havainnoista ja oivalluksista; kiitollisuutena yhteistyön onnistumisesta. Prosessin keinu virittyi väljässä mutta kannustavassa yhteisössä, yhdessä toimimisen ilmapiirissä. Eräs perusta sille oli akustinen näyttämö, tila joka kutsui teosta syntymään ja sen paikka, Radioateljeen tuotantoyksikkö Yleisradiossa.¹⁸³ Tila rajautui ja rakentui mielessäni aiempien radiotyökokemusteni ja aiemman yhteistyön pohjalta tyhjänä odottamaan. Sen haaste oli ohjelman toteuttaminen viidessä työpäivässä niin kuin on ollut tapana, ja se viritti valmistamaan mahdollisuudet viipyä niissä viidessä päivässä mahdollisimman hyvin.¹⁸⁴

181 Tapahtumaympäristöillä tarkoitan tässä niitä paikkoja, joissa tai joista kirjoitin ja joissa olin äänittänyt, kuten: kesämökin pihamaalla, saunan portailla, työpöydän ääressä, perheenjäsenten kanssa saman pöydän ääressä, kahvilassa vieraiden ihmisten joukossa, Brnon rautatieasemalla, junassa matkalla Prahaan, Prahan rautatie-, metro- ja poliisi-asemilla, lentokoneessa, hotellihuoneessa ja niin edelleen. Näissä paikoissa joko kirjoittaminen tai sen aihe tai molemmat tapahtuivat.

182 Yksityisyys oli jälkeenpäin ajatellen prosessin ja sen ainesten henkilökohtaisuutta joka paljastui minulle kääntyessäni kohti toisia. Ks. myös Buber 1993, 134–135. Buber kuvaa erilaisia yksinäisyyden laatuja ja toteaa, että myös yksin voi olla yhteydessä toiseen.

183 YLE, Radio 1, Radioteatteri / Radioateljee.

184 Ohjelmantekoon siunaantui kaivattua lisäaikaa, kun tekniset laitteet kieltäytyivät toimimasta. Näin nuo viisi työpäivää jakaantuivat usean viikon ajalle sen sijaan että koko työ olisi tehty yhden viikon aikana niin kuin tavallisesti.

1.5. Miten tuli kerrotuksi – näkymä tutkimukseen

Tutkimukseni on rakentunut subjektiivisesta kerronnasta, joka nousee tutkittavien tapauksen aineistosta, tutkijan reflektiostani ja muista lähteistä karttuneista kuvauksista ja luonnehdinnoista. Se on muodostunut toiminnan ja reflektion dialogina, jossa on piirteitä kollektiivisesti kehkeytyvästä merkityksenmuodostuksesta. (Ks. s. 55–57) Tämänäkötyyppisen tutkimuksen luotettavuus edellyttää kuvauksen läpinäkyvyyttä. Etheringtonin mukaan tarinallinen tieto voi olla vain osittaista; se on kulttuurin ja yhteisön rakentamaa ja se voi välttää subjektiivisen näkökulman eettiset ongelmat, kuten mielivaltaisen ja yksipuolisen aiheen kuvauksen ja alati annettuina ilmaantuvat tulkinnan mahdollisuudet. (Etherington 2005, 22, 27) Työni tarinallinen ote perustuu ensisijaisesti dramaturgiseen ja autoetnografiseen¹⁸⁵ sovellukseen. Sitä tukee Hännisen muotoilema ajatus tarinasta ”tajunnallisten merkitysten muodostelmana”. (Hänninen 2000, 127) Dramaturginen näkökulma on auttanut minua jäljittämään, tunnistamaan ja kertomaan sellaisia tarinallisia rakenteita, jotka ovat kiinnittäneet huomioni tutkimissani tapauksissa. Autoetnografisen näkökulman sovellukseni on ollut subjektiivisen tutkimistapani tuntosarvet, ympäristö ja totuus: omakohtaisesti koetusta olen voinut suunnistaa toisille jäljille ja omakohtaisesti koetun totuudellisuutta olen saattanut koetella. Omakohtaisuus on opettanut viipymään tutkimisen keskeneräisyydessä.

But what makes a fact a fact is not merely the act one sees or does, but the interconnections between who sees what when and how it gets reported by whom. “A fact is like a sack which won’t stand up when it is empty,” says Pirandello (1921/1952). “In order that it may stand up, one has to put into it the reason and sentiment which have caused it to exist.”

(Tierney 2000, 543)

Tarinallisen kiertokulun toteutumista tutkimuksessani voi luonnehtia näin: Se tapahtui toiminnan ja reflektion välillä, kokemuksen ja siitä kirjoittamisen välillä ja lopulta kirjoittamisen ja kirjoittamisen välillä. Teatterintekijän toimintani ja yritykset ymmärtää toimintaa, jossa olen ollut osallisena, ovat vuorotelleet ja suunnanneet kuvausta, reflektiota, tekijän intentiota. Tavalla tai toisella kaikki missä olen tutkimukseen kuluneina vuosina ollut osallisena, on muovannut tätä työtä, myös sellaiset projektit, jotka eivät suoraan liity tutkittavaan aineistoon sekä eletty elämä – viipyminen ja kiirehtiminen inhimillisessä elämänpiirissä. Ja niin on hyvä, teatteri on perustaltaan inhimillisen toiminnan muuntamista näyttämölle; elämä varustaa ja maustaa sen. Myös teatterin vastaanottaminen ja tutkiminen tulee mahdolliseksi ja merkitykselliseksi inhimillisen kokemuskulman läpi.

185 Sparkes 2002; Ellis 2004; ks. myös William G. Tierney (2000, 540–543): testimony.

PIENI TARINA

Tietämisen patikkamatkalla. Sain kumppaniksi viipymisen lahjan. Patikkamatkalla ohi (harhaanjohtavien) viittojen, läpi (eksyttävien) käytävien, rikkoutuneista hisseistä huolimatta, (onnekkaasti) ennen kuin puu kaatui; opin kävelemään. Kävelyssä keveys, voima ja nopeus ovat yhtä ja samaa kuin paino ja viipyminen, höyhenen tasapaino, sie-lun tila. (Ks. Calvino 1998, 63) Rytmi osana ympäristöä, syntymässä siitä, liittymässä siihen; kävely, kävellä, rinnan, ohitse, lomitse, vastaan, yli ja ali, kohti, päin. Silloin, hiljaa mutta vakaasti, keskeneräisyys soi.

Kysymys MITEN YHDISTÄÄ AJATTELU, TIETÄMINEN JA TAITEELLINEN TOIMINTA on kulkenut mukana nyt tähän asti, ja se näyttää muuttuneen. Tarinallisuus on avannut sille väyliä ja antanut välineitä. Kyseleminen ja matka jatkuu, virta vie ehkä monien sanojen jäl-keen hiljaisuuteen, takaisin toimintaan; puhe ja kirjoittaminen ohjaavat uusiin aloitteisiin, tietämään hiljaa ja tyhjenemään ja altistumaan sille, miten en tiedä. Reflektion silmukkani on aukeamassa kehimisestä vaellukseksi, poikkeamiksi tuntemattomille seuduille, jotka voivat myöhemmin näyttäytyä kokonaisen kertomuksen osina. Elämä lahjoittaa aineksia tarinoihin pyytämättä; elän valintojen keskellä. En ehkä voi valita maailmaa, jossa elän ja toimin, ja valinnan vastuu ja vapauskin ovat osaani peruuttamattomasti; vaikutan siihen, millaisilla valinnoilla ja miten liityn yhteiseen kudelman ja miten kuvittelen.

2. TARINAT TEATTERIN TAITEELLISESSA PROSESSISSA

Tutkimalla esimerkkitapauksiani *Sadetarinoita*, *Suvi Kinosta ja seitsemää enoa*, *Kotia* ja *Unta Riippukeinussa*, olen voinut nimetä monentyyppisiä taiteellisissa vaiheikoissa toimivia tarinoita. Selkeimmin tarinoiden hiljaisia vaikuttamistapoja kuvaavat *Sadetarinoiden* reflektiosta nousseet rakastuneisuuden, pelokkuuden, juuttumisen, etsimisen, luottamisen ja uskomi- sen tarinat. Niiden tunnistaminen on edistänyt taiteellisten vaiheikkojen reflektiotani ja vapauttanut katsomaan ja ihmettelemään tarinoiden toiminnan paikkoja ja ulottuvuuksia. *Suvi Kinoksen* kohdalla tutkimisen polku haarautui kahdelle erilaiselle tarinareitille: toisaalta intertekstuaalisen vaiheikon juoneen ja toisaalta teatterityön arjen joidenkin tarinallisten juonteiden tunnistukseen. *Koti*-prosessin tarinallisuutta voi nimittää kohtaamisessa tapah- tuneeksi hyökyaalloksi; tapauskuvauksen perusta on tarinallisuuden dialogisessa ilmenemi- sessä. *Uni Riippukeinussa* tapahtui aikaisempien nimeämisten, tunnistusten, tutkimisen ja kertomisen polkujen hedelmänä. Se kehkeytyi tarinalliseksi tunnistetussa maailmassa ja siinä tulivat kuvatuiksi tarinallisen avaruuden monet tasot, kuten reflektion liike ja muistaminen, havainnon merkityksellistymisen prosessi, tarinoiden keskinäiset suhteet, kertomuksen rakentuminen ja ei-tietävä, ihmettelevä läsnäolo keskeneräisen teoksen äärellä.¹⁸⁶

Näyttää siltä, että jäljittämällä tarinoita ja tarinallisuuden luonnetta voi löytää aina uuteen aukeavan polun, viuhkan tai ulapan: avoimuus tarinoille, niiden luonteille ja niiden toimintata- voille antaa mahdollisuuksia toimia niiden avulla lukemattomin tavoin. Taiteellisten prosessien tapahtumakimppuja voidaan katsoa, suunnitella, arvioida ja nimetä myös sosio-kulttuuristen tarinoiden, elämän, situaation, kertomusten ja sisäisten tarinoiden valossa. Tarinallisuus antaa mahdollisuuden sen näkemiseen, miten ihminen toteutuu suhteissa ja miten suhteet rakentuvat ja muovaavat yhteistä todellisuutta ja sen LUKEMISEEN (Bachelard 2003, 42–51), millaista tuo rakentuminen on. Jännite näyttäytyy vaikkapa valmistettavan teoksen, taustalla vaikuttavan kulttuurisen tarinavarannon ja kunkin tekijän sisäisen tarinan välillä.

Vilma Hännisen esittämä tarinallisen kiertokulun malli (2000, 19–23) paljastaa ja nimeää tari- nallisen maailmasuhteen kehkeytymistä. Siinä kuvataan sisäisen tarinan prosessi, joka muovautuu elävän elämän, situaation, sosiaalisen tarinavarannon ja kertomusten verkossa. Lähestymistapa perustuu käsitykseen inhimillisen maailmankuvan subjektiivisuudesta ja tarinallisuudesta ja "[...] yhtyy käsitykseen siitä, että kielellä on keskeinen merkitys sosiaalisen todellisuuden ja ihmisen itseymmärryksen muotoutumisessa. Samalla se kuitenkin pyrkii tarkastelemaan kie-

186 Tarkastelukulmasta riippuen esim. muistamisen ja tunnistamisen tarinat voivat olla osa subjektiivista sisäistä tarinaa tai ne voivat liittyä kollektiiviseen tarinaan, jos ne ovat yhdessä tuotettuja. Merkityksellistyminen liittyy kieleen ja siis usein kertomiseen, samoin kertomus, joka voi olla esim. esitys. Tarinan näyttäytyminen jonkin lajityypin edustajana riippuu usein tapauksesta ja suhteesta, jossa se ilmenee. Vrt. minun kerrottu muistoni perustuu sisäiseen tarinaani, mutta voi olla kuulijalle kertomus, siis myös esitys.

lollisia tarinoita osana reaalista elämää kokonaisuudessaan.” (Hänninen 2000, 14)

Tarinallisen maailmasuhteen tajuaminen ja lukeminen ohjaa lukijan läheiseen yhteyteen tapahtumisen kanssa. Tarinallisen kiertokulun dynaamisessa, kollektiivisessä rakenteessa virtaa minkään keskeyttämättä tarinan aineksia, ja yksilön identiteetti asettuu virtaavuuden erääksi linkiksi. Samalla hänen historiansa, valintansa ja mahdollisuutensa suhteutuvat ympäröivään todellisuuteen ja rakentavat ja paljastavat sitä. Hänen osallisuutensa merkityksellistyy tunnistuksessa ja osallisuudessa itsessään; lukemisen ja tapahtumisen virrassa. Ymmärrän soveltaneeni tällaista mallia tuottaessani autoetnografista materiaalia ja asemoidessani sitä ja sen kautta itseäni tutkimuksen osaksi. Esimerkiksi tutkimukseni pienet omakohtaiset tarinat kertovat taitekohdista, joissa olin tullut erityiseen elämän ja toiminnan tapahtumapaikkaan, jossa sosiaalinen tarinavaranto, situaatio ja oma tarinani kohtasivat paljastavalla, tihentyneellä, uuteen sysäävällä tavalla. Tarinallisesta maailmasuhteesta muodostuu tutkimukseni maisema ja ymmärrykseni horisontti.

Taidekäsitteenä tarinallisuus merkitsee jatkuvasti täydentyvää moniäänisyyttä, kertomusta joka kutoutuu tekijöiden ja ympäröivän kulttuurin tarinoista. Sitä rakentavat ja sitä koettelevat situationaaliset merkityksenannot. Ammattialani tutkijana puolustan tekijän ja toimijan oikeutta tietää omasta kokemuksesta ja sallia toiminnan kehkeytyminen kokemuksen myötä. Kokemukseni perusteella taiteellisessa toiminnassa syntyy tietoa ja ymmärrystä, ja taide myös kantaa ja välittää tietoa taiteen muodossa, taiteena. Situaatiossa, päättymättömän keskeneräisyyden tapahtumapaikassa inhimillisten elämäntilanteiden kokonaisuus muuttuu jatkuvasti toiminnan seurauksena ja sisäiset tarinat tulkitsevat sitä; teatterityössä tulkinnat kietoutuvat osaksi taiteellista prosessia. Jos käsittäisimme tiedon kuten aboriginaalien perinteessä (Sveiby & Skuthorpe 2006, xv), emme erottaisi tietoa ympäristöstä emmekä varsinkaan taiteesta. Voisimme sanoa, että tieto on kaikessa. Voisimme kokea ja käsittää, että tieto on myös taiteessa ja ottaisimme vakavasti kysymyksen, MITEN TIETO ON. Tieto taiteessa merkitsee myös TAI TEELLISTÄ TIETOA, sellaista tietämistä joka on taiteellisen prosessin ydintä; sen salaisuutta, kutsua nuotion ympärille: toimintaa joka mahdollistaa taiteen tulemisen ja läsnäolemisen sekä tiedon käsitteen muuttumisen ja muutoksen yksilön merkityksessä tiedon haltijana ja yhteisön osana.

2.1. Fragmentaarista dialogiseen

”Sulla on näyttelijän sielu”, sanoi kollegani [...]. Miten ymmärtäisin sen? Siten, että kysymys on näyttelijän ruumiista.

(Kallio 1999, 276)

[...] minusta on mukava käyttää työssä erityistä ”pukua”. Harjoitus ei ole arkielämän jatkoa; se on jotain erilaista. Puku havainnollistaa eron.

(Oida & Marshall 2004, 29)

[...] minulle alkoi tulla sanoja, heti herätessä tai iltaisin kun saattoi kuulla hiljaisuuden; tätä jatkui jonkin aikaa. Sanat vain nousivat minusta ja näyttivät olevan oikeassa, ne olivat rukouksia jos niin voi sanoa. Pidättelin niitä, puhuin ääneenkin ja asetuin niihin aina maatapannessani, kohtaamaan sitä tuntematonta, jonka uni ja alkava päivä toivat.

(Rilke 1997, 52)

Tarinallinen hajoaminen (fragmentoituminen) voi olla erikoistumista, täsmentymistä, eriaikaisuutta, hajaantumista, eroa, eriytymistä, vastakkainasetteluja. Se on myös jokaisen prosessin erottamaton osa ja ajattelun väline. Tarinallinen koostuminen ilmenee vastakohtien keskinäisen riippuvuuden tunnistamisena ja erikoistumisten liudentumisena yhdistäviin merkityksiin, jolloin syntyy uusia merkityksiä ja ilmiöitä. Vastakohtaparit elävät toisistaan ja toistensa avulla. Ne hahmottavat suurempaa kokonaisuutta. Epämääräisyyden luonnehtiminen voi onnistua häivyttämään epämääräisyyden ja täsmällisyyden välisen eron. (Calvino 1998, 65–66) Hajoaminen ja erittely sekä koostuminen ja liittyminen tarvitsevat toisiaan.

Tuntemattoman äkillinen esiin kohoaminen voi tuottaa vaikutuksenaan runollisen tunteen tai tunteen pyhästä. Sen seurauksena voi olla myös ahdistus tai hurmio ja ahdistuksen lisäksi tietenkin myös kauhu.

(Bataille 1998, 163)

Yksituumaisuus tai yksiäänisyys eivät ole tarinallisessa maisemassa enempää kuin yksi ääni muiden joukossa; moniäänisyys, monen äänen yhtäaikainen läsnäolo luo näkymän ja maailman, elävän todellisuuden.¹⁸⁷ Taiteilijan sisäisessä tarinassa koostuvat ja hajoavat ne merkitykset, joilla hän liittyy osaksi ympäristöä. Hänen ahdistuksensa, hurmionsa ja kauhunsa luo sitä vaiheikkoo, joka kysyy ja ihmettelee, leikkii ja valmistaa; altistuu kohti vastakohtaansa, toista ja altistaa tarinansa yhteisen tilan kajahtelulle.

Bachelard kirjoittaa, että "[...] poeettinen kuva on olemukseltaan *muunteleva*. Se ei ole käsitteen tavoin *perustava*." (2003, 36) Taiteellisessa prosessissa merkityksellisuuden luonne on prosessi, ikiliikkuja: tuntematon tulee tutuksi ja uusi tuntematon ilmaantuu, kertomus valmistuu ja uusi syntyy. Outo polku valaistuu ja johtaa seuraavalle taipaleelle. Aallonharjan takaa paljastuu rannaton ulappa tai kari. Niin kuin täsmällisyys johtaa epämääräiseen, sirpaloituminen vie kokonaisuuteen. Hajoaminen sisältää sekä vastakohtien kaikumisen toisilleen ja loitonemisen toisistaan että niiden kajahtelun toisiaan kohti, koostumisen kutsun. (Bachelard 2003, 42–43) Tarinat ja tarinallisuus ovat väline muuntelevan kuvan tavoittamiseksi ja konkretisoimiseksi.

187 Yksi- ja moniäänisyyden vaihtelu paljastui esimerkiksi *Sadetarinoiden* prosessissa; tämän vastakohtaparin avulla kuva siitä, missä mielessä prosessi jäi kokemukseni mukaan vajaaksi, täydentyy. Yksiääniseksi muuttuessaan yhteinen toiminta vaimentuu eikä täyteläisty valmistuessaan.

2.2. Tutkimusmatka: nomadisen toiminnan jäljillä

Olen kokenut hermeneuttisen otteen tutkimuksessani keskeytymättömäksi kehollis-tilalliseksi tapahtumiseksi. Katseen kääntäminen vain hiukankin on vaikuttanut koko subjektiiviseen todellisuuteen, niin kuin askelen ottaminen houkuttaa kehon liikkeeseen: kuulohavainto kutsuu toisia havaintoja, tekijä-tutkijan ymmärrys muovautuu havainnoiden kehkeytyvässä merkityksensyntyvaiheikossa. ”The meaning of a work is created in the history of its interpretations.” (Widdershoven 1993, 13) Olen tunnistanut virtaavuuden mahdollisuuden myös teatteritaiteen maailmasta: itse taiteellisesta prosessista, jossa teos syntyy toiminnan virrassa ja virtaa edelleen yleisön yhteyteen ja myös laajemmassa merkityksessä: teatteritaiteen nomadisessa olemuksessa, sen alituisessa aiheesta kiinnostumisesta ja suistumisesta uuteen vaiheikkoon, olemuksessa joka on läsnä myös teatteritaiteen uusiutumisen haasteissa ja pakossa.

Lainsuojattomina kiertäneiden teatteriseurueiden poliittinen, sosiaalinen ja taiteellinen toiminta on eurooppalaisen teatteriammatillisuuden eräs perusta ja historiallinen taustatarina, johon teatteritaide yhä muovaa suhdettaan. (Ks. esim. Wickham 1994, 97–157) Kutsu Euroopan hoveihin synnytti paradoksin, jonka jäljet elävät: kysymys, missä määrin taide voi elää riippumattomana kiihtyvän kulttuurisen globalisaation pyörteessä, ja millainen dialogi ympäröivän todellisuuden kanssa voi tulevaisuudessa olla teatteritaiteen säilymisen ja uusiutumisen edellytys, toisin sanoen ’kenen kädestä syödään’ ja ’ketä kumarretaan’, on ajankohtainen.

Suomalaisessa teatterikeskustelussa puhutaan kaupallisen ja taiteellisen teatterin välille kehittyneestä erosta, puhutaan taiteen ja viihteen erosta, yhä enemmän puhutaan solistisen ja kollektiivisen tekemisen eroista ja esittämisen, sen tyylien ja ei-esittämisen eroista, ja puhutaan pitäisikö niistä puhua, saati teoretisoida ylipäätään. Sitäkin enemmän väitellään yhteiskunnan vastuusta taiteen tukijana ja joka naisen, lapsen ja miehen oikeudesta taiteeseen.

Teatterikorkeakoulusta valmistuvat ohjaajat ja dramaturgit evästetään yllytyksellä: ”Muutakaa koko suomalainen teatterielämä”.¹⁸⁸ Puheelta puuttuu perusta, jos teatteria ei nähdä poliittisella, sosiaalisella ja taiteellisella näyttämöllä osana inhimillisyyden koko kuvaa, toimintana jolla on merkityksensä, tavoitteensa, arvonsa ja vastuunsa myös senkertaisen tapahtumisensa yli. Jos teatteriyhteisön kollektiivi on hajalla, puheelta puuttuu sisäinen jännite, se on mekaanista täsmällisyyttä vailla koostavaa voimaa. (Vrt. Calvino 1998, 64–65) Yhteisiksi arvoiksi eivät riitä hyvä-huono eikä tavoitteeksi solistinen onnistuminen. Dialogisen asenteen ja virtaavuuden edistämisen ensimmäinen edellytys on tuntemattomaan astuminen ja toisen kohtaamiseen suostuminen; toisen kohtaamiseen outona, tuntemattomana, kunnioitettavana. Uusien sukupolvien taiteilijavastuuta on ymmärtääkseni ohjattava yhteistyökyyvyn suuntaan.

Tekijä-tutkijan kulmastani teatteri hahmottuu toiminnallisen tietämisen paikaksi. Sa-

188 1.6. 2007 Teatteritaiteen laitoksen kevätjuhla. Muistinvaraisesti H-MK. Käsittääkseni tällainen kehoitus on pitkäaikainen perinne.

malla se on matka: toiminta merkitsee muutosta. Taiteellinen vaiheikko näyttäytyy matkoina halki vaiheiden joissa toteutuu ja kertyy¹⁸⁹ sitä mitä teatteritaiteeksi nimitetään. Tarinoiden verkosto taiteellisen prosessin alustana ja ympäristönä on johtanut kiinnostukseni yksittäisistä prosesseista niiden taakse laajempaan kokonaisuuteen, kysymään teatterimaailman taiteellisen toiminnan perusteita; kysymään, miten epävarmuudessa viipyminen mahdollistuu taiteellisissa prosesseissa tulevaisuudessa.¹⁹⁰ Viipyminen näiden tekijöilleen ainutkertaisten vaiheikkojen äärellä on näyttänyt myös toiminnan ja toimijoiden suhteen herkkyyden, jopa kipeyden. Siihen rinnastuva rakastumisen aktin metafora (ks. s. 114–120) kertoo haltioitumisen lisäksi luopumisista ja pettymyksistä. Lopulta tarinoiden jälki johtaa sekä konkreettisesti että metaforisesti nomadisen toiminnan jäljille: se kutsuu ajattelemaan matkaa ja pysähtymistä tilapäisenä, paikkana ja vaiheena ennen seuraavaan siirtymistä, kuten kehkeytyvä tarina, joka elää alituisessa muovautumisen prosessissa ja kuten heimo, joka elää luonnon kiertokulun osana, säilyttäen elämisen mahdollisuudet. Nykynomadius, ja etenkin taiteellinen nomadius, voisi olla matkalaisuutta kollektiiviseen mieleen, vaellusta yhteisöllisessä kuvittelussa, sellaista matkallaoloa johon ei tarvita vankkureita mutta kylläkin dialogia. Se voisi olla aloitteita ja toimintaa joissa muutos kehkeytyy, se voisi olla viipymistä toisaalla; se voisi olla transsubjektiivista taiteellista toimintaa jonka arvo on sekä toiminnassa että tuotoksessa, jonka tavoitteet asetetaan ryhmässä ja jonka tulos on ennakoimaton.

For the Nhunggabarra, value was in the action-generating features of knowledge, so the definition of knowledge we use is a *capacity to act* – know-how and competence can be regarded as synonyms. Intangible value grows each time a transfer or conversion takes place, because the capacity to act does not leave the creator. The knowledge I learn from you adds to my knowledge, but it does not leave you. Thus, from an organisational or society viewpoint the capacity to act effectively doubles each time knowledge is shared. A bit simplistically one might say that knowledge shared is knowledge doubled and that the more *flows* we can generate between the intangible resources, the more value is generated.

(Sveiby & Skuthorpe 2006, 177)

Luoteis-Australian Nhunggabarra-aboriginaalien ikivanhan nomadikulttuurin periaatteet loivat yhteisen aineettoman todellisuuden ja kehittivät sille kestävätkä rakenteet.¹⁹¹ Pyrkimys säilyttää ympäristö hyvänä elää, yhteisö toimivana ja kaikki hengissä toteutui ainutlaatuisen kulttuurisen systeemin avulla. (Sveiby & Skuthorpe 2006, xvi–xviii) Nomadinen, tarinalliseen

189 Toteutumisella tarkoitan sekä prosessien päättymistä että esitysten valmistumista. Kertymisellä tarkoitan tekijöihin ja yhteisöihin karttuvaa kokemustietoa.

190 Jokaisesta tutkimukseni esimerkkiprosessista on juontunut jokin sellainen kulttuurinen tarinan aines, joka paljastaa taiteellisen toiminnan liittymistä ja taustoitumista suhteessa ympäristönsä ja herättää kysymyksiä tästä suhteesta ja sen mahdollistumisesta.

191 Sveiby & Skuthorpe 2006. *Treading lightly. The hidden wisdom of the world's oldest people*. Ruotsalaisprofessorin ja australialaisen aboriginaalitaiteilijan tutkimusprosessi Nhunggabarra-yhteisön miltei kadonneen kulttuuriperinnön jäljillä, joka teoksessa herää eloon ja näyttäytyy tarinoina, kuvina ja niitä tulkitsevinä kertomuksina sekä vertautuu nyky-yhteiskuntien ratkaisumalleihin ja ongelmiin.

tietoon perustuva toiminta näyttäytyy aboriginaaliperinteessä inhimillisen yhteisöllisyyden mahdollisuutena. Karl-Erik Sveiby luonnehtii Nhunggarroja hiljaisen tiedon mestareiksi. (Sveiby 2007) Eurooppalaisessa kulttuurissa, jota leimaa erikoistuminen, taiteet näyttävät saaneen vastuulleen osansa hiljaisen tiedon taitamisesta ja vaalimisesta. Nhunggarrojen kulttuuri kukoisti ja säilyi Sveibyn ja Tex Skuthorpen mukaan tarinaperintönä; kerrottuna menneisyytenä ja nykyisyytenä, tarinallisena ympäristönä. Kullakin jäsenellä oli yhteisössä oma erityinen tehtävänsä, joka hänen tuli välittää edelleen seuraaville sukupolville; tarinankertomiseen erikoistuneet henkilöt säilyttivät ja jakoivat heille uskotut kertomukset ja niiden opetukset. Taiteen eri muodoilla oli tässä merkittävä osuus.

Nhunggabarrat olivat ja ovat toiminnallisen tietämisen mestareita. Skuthorpe kertoo:

[...] As I got older I began asking myself, "How could they believe in themselves and their traditions, in face of so much hardship and disrespect?" They worked to keep everyone safe – not just the Nhunggarra people.

I came to learn that everyone in that community had a role: even though some of the people were from different areas, they were all a part of that community and their main role was to look after us – the young people. They lived their belief that their role and responsibility was to show us how to show respect to ourselves and our beliefs, so that we could then, and only then, show respect to others and their beliefs.

(Tex Skuthorpe/ Sveiby & Skuthorpe 2006, xiii)

Nhunggarrojen tarinankerronta oli elävää, seremoniallista ja draamallista. (Sveiby & Skuthorpe 2006, 41) Opetustapahtumat yhteisön nuorimmille koostuivat useista vaiheista, joissa opetettavat asiat esitettiin ja kerrottiin tarinoiden välityksellä. Suurissa kokoontumisissa tarinoiden kertojat esiintyivät persoonallisilla tyyleillään ja sen lisäksi kaikki osallistuivat tarinallisiin seremonioihin.

The Nhunggarra spent a large proportion of their most productive resources on building community and common context. In addition, the mission emphasised a holistic view, which maximised value creation. A crystal clear mission that is embraced by all people would be the envy of most present-day organisations, not to mention societies. And the mission was kept alive too; by telling and retelling the stories, by acting and living it in everyday life, in a society of high transparency, where equality reigned.

(Sveiby & Skuthorpe 2006, 179)

Miten voisimme ajatella teatterin suullisen ja toiminnallisen perinnön tehtävää ja merkitystä; saada aikaan dynaamisen muutoksen, tehdä aloitteen suuntaan, joka kääntäisi katkenneiden perinteiden kulttuurin kohti uusiutuvaa jatkuvuutta? Millaista johtamista ja koollekutsumista se edellyttäisi? Denis Guénoun'n mukaan teatterin poliittisuus on sen yhteisöllisyydessä. (Guénoun 2007, 13–15, 18–19) Sen voi nähdä sekä teatteritilojen ympyrän muodoissa että esityksen ja yleisön suhteena: "Teatteri edellyttää yleisön, yhteen kerääntyneen kollektiivin." (Guénoun 2007, 14.) Guénoun näkee teatterin latistumisen ympyrän kaarien loivenemisena,

joka pahentaa katsojien ja näyttelijöiden välistä kahtiajakoa, ja teatterin alkuperäisen poliittisuuden unohtamisena ja sensuroimisena.¹⁹² Hän painottaa yhteisöllisen epäpoliittista perustaa ja teatterin tapahtumisen luonnetta: ”Asian siinä ilmeneminen on se mikä tekee teatterista teatteria.” (2007, 50). Tarinan kertominen tarvitsee yhteisön ja piirin, johon koonnutaan. Nhunggabarrojen kulttuuri perustui tarinallisuuteen, joka toimi kuten teatteri, se mikä on teatterin (poliittista) ydintä.

Nhunggabarrojen yhteisöä piti koossa periaate KAIKKIA KUNNIOITETAAN ja siihen liittyvä ohje JAA TIETO. (Sveiby & Skuthorpe 2006, 42–51, 111) Nhunggabarrojen viisautuu istuu hyvin teatterin ryhmätyöluonteeseen ja tavoitteeseen säilyttää teatteri elossa, mutta sen soveltaminen edellyttää halua ja uskallusta tuntemattomalle polulle.

Guénoun sanoo, että ”teatteri tapahtuu politiikan tilassa” (2007, 32) ja että politiikka kansalaisten demokraattisena, julkisena toimintana on hiljentynyt. Teatterille yleisön uupuminen, puuttuminen on vaaran merkki. Miten herättää tuo tila eloon? Guénoun’n mukaan näyttelijä on paikalla yleisön edessä ainoastaan kutsuttuna, yleisön valitsemana.¹⁹³ Entä jos yleisö ei enää kutsu? Entä jos yleisö ei vastaa esityksen toiveeseen tulla katsotuksi, kohdatuksi? Poliitikassa puhutaan viihteellistymisilmioista, jolloin asia jää suosion kalastelun jalkoihin. Samoin tapahtuu teatterissa. Olen monesti kokenut sekä katsojana että näyttelijänä tehomarkkinoinnilla tavoitetun yleisön ja esityksen kohtaamisen keinotekoisena, joskus jopa yhteyttä estävänä. (Ks. myös Rantanen 2006, 151) Samoja piirteitä voi aistia *Suvi Kinos* -tapauksen yhteydessä kerrotuista, työpaikan toimintakulttuuriin liittyvistä tarinoista (s. 165). Koollekutsumisen idea puuttuu, aito uteliaisuus, ilo ja halu välineellistyvät tällaisessa kohtauksessa.

Tulee aika toinenkin, julisti Orjatsalo. Tuliko se? Tuli sen niminen näytelmä kun pojanpoika sen äitinsä tekstistä teki. Hyvin tekikin, mutta tuliko aika? Vai menikö se jo – muuttui tällaiseksi: toisenlaiseksi ja tajuttomaksi? Mitä tapahtui? Kipitämme vauhdilla eteenpäin; liike on niin nopea että kun pysähtyy katsomaan, se ei viekään eteenpäin vaan hitaasti taaksepäin.

(Holmberg 1999, 254–255)

Ehdotan, että teatteri ottaisi vakavasti yhteisönsä ja ympäristönsä, niiden maailman ja ihmiset. Teatterin tulisi sallia yhteisöllisten toimintatapojen mahdollisuudet ja pyrkiä välttämään autoritaarista hallitsemista ja lyhytnäköistä tulosajattelua. Tämä edellyttää toiminnan johtamisen ajattelemista uudelleen, keskeisten kysymysten löytämistä, kysymistä siihen tapaan kuin Sveiby jäljittäessään aboriginaalikulttuuria:

192 Guénoun 2007, 24, 59. Myös politiikan suosion hiipuminen näkyy teatterin katsojien menetyksenä: ”Osallistumattomuus vaikuttaa samanaikaisesti kumpaankin tilaan.” (Guénoun 2007, 31)

193 Guénoun 2007, 29. Tässä Guénoun ei puhu solistista, tähdestä, vaan näyttelijästä näyttämön ruumiillistajana, esimerkiksi teatterin alkuperäisen muodon rakentumisesta. Olen tutkimuksessani ajatellut teosta ja esitystä yksittäisen esiintyjän sijaan ja ymmärrän Guénoun’n huomion myös niitä koskevaksi: esityksen kollektiivi näyttämön ruumiillistajana.

How did they organise for sustainability? What type of leadership did it require? They must have had a 'recipe for success'. What was it? Could we reconstruct it?

(Sveiby & Skuthorpe 2006, xvi)

Myös taiteellisessa prosessissa toiminta vuotaa lopputulokseen: ei ole samantekevää miten teos on pantu alulle, miten sitä on vaalittu, miten se on synnytetty.¹⁹⁴ Kun tarkastellaan minkä tahansa yhteisön pitkäaikaista toimintaa, sen aikaansaannoksiin liittyy näkyvästi sen toimintakulttuuri, sen arvot ja sen kantama vastuu. Tämän ei pitäisi merkitä holtittomuutta, juoksemista täydellisen vapauden illuusion perässä, ei myöskään raskasta, toimintaa estävää organisoitumista. Päinvastoin, teatteri voisi keventää ja varioida rakenteitaan, antaa kaikille tilaa ja vastata toimintansa ja tulostensa eettisistä ulottuvuuksista; ajatella toimintaansa kollektiivina uudestaan. Sen on turvattava epävarmuus, keskeneräisyydessä mahdollistuva vaiheikko.

2.3. Taiteellinen toiminta – sielujen liikettä?

(Baudelairen) uneksinta ei synny edessä avautuvan kaikkeuden tarkastelemisesta. Runoilija uneksii silmät kiinni. Hän ei elä muistoissa. Hänen poeettisesta ekstaasistaan on vähitellen tullut elämää vailla tapahtumia.

(Bachelard 2003, 401)

Bachelard jakaa inhimillisen ajattelun ja uneksimisen hengen ja sielun tehtäviin: Järkevyyden hän jättää hengelle, mutta runous on sielun asia, ”hengityksen sana”. (Bachelard 2003, 38–39) Sovellan Bachelardin taiteellisen työn kuvausta: Jos runoilija uneksiikin silmät kiinni, näyttelijöiden on uneksittava ’silmät auki’; koko ryhmän on yhdessä uneksittava silmät auki ja uneksittava tapahtumista. (Ks. myös s. 242) Uneksiminen on toiminnan houkuttelemista syvälliselle vyöhykkeelle, runouden kerrostumaan; silmät auki uneksitaan yhteistä taiteellista toimintaa, näyttämön leikkiä. Sen ominaisuuksiin kuuluvat pelottomuus, luottamus, altistus, rakastuminen, ilo, dialogi, reflektio ja toivo; toivon ilmapiiri (ks. Freire 2005, 109–110). Sen rinnalle sopii myös teoksen valmistaminen työtä tehden ja järkeä käyttäen; toiminta ja puhe, työnteko ja valmistaminen kuuluvat myös teatterissa yhteen. (Arendt 2002, 9–14, 15–16)

Koska teatterin taiteellinen prosessi näyttää kietoutuvan työskentely-ympäristöönsä erottamattomasti niin että taiteen alkamista ja jonkin muun päättymistä on usein mahdotonta ja jopa tarpeetonta erottaa, teatterintekemistä voi ajatella lakkaamattomana vaelluksena työn,

194 Myös Ikonen (2006, 387) toteaa: ”Kohdistaessaan katseen perustaan tulkinta avasi uutta ymmärrystä havaintoon, jonka mukaan *työskentelyn muoto siirtyy aina edelleen myös esityksen muotoon.*” Tämän suuntaisia ovat myös omat kokemukseni tapausesimerkeistä, joissa olin osallisena. *Sadetarinoissa* työn vaiheiden vuotaminen esitykseen oli jopa tavoitteena ja johti moninaisiin asiaan liittyviin tunnistuksiin.

toiminnan ja valmistamisen aktiviteettien välillä.¹⁹⁵ Teatterin työryhmän voi ajatella vaeltavan prosessin vaiheissa kuin paimentolaisheimo aavikolla laiduntaen, joskus keidasta etsien. Ajattelemisen aihetta antaa, miten se tapahtuu.

Mutta teatterin mahdollisuus ja vastuu vaalia toiminnan poeettista ulottuvuutta liittyy nomadiuteen toisessakin kysymyksessä: ehkä kaikkein olennaisinta on kysyä, MILLAISTA TAITEELLISTA TOIMINTAA TEATTERIN TULISI SUOJELLA JA SYNNYTTÄÄ. Teatteri-yhteisöjen tehtäväksi voisi ajatella tarinallisen rakenteen synnyttämistä kahden ulottuvuuden, säilyttämisen ja uusiutumisen välille. Jos taide vaalii länsimaisessa kulttuurissa hiljaista ja toiminnallista tietoa, millaiset vaalimisen tavat tulisivat nimenomaan teatterin tehtäväksi? Jos teatteritaiteella on alituisen uusiutumisen sisäsyntyinen vaatimus, miten uusiuttava toiminta turvattaisiin?

Koti-tapaus saa minut ajattelemaan itseään yhä uudestaan, yhä uusissa merkityksissä. Voisiko teatterin poliittinen aloite olla useammin sentapaista toimintaa kuin toteuttamamme työ hoitolaitoksessa? Monia merkkejä on, yksittäiset työryhmät ovat löytämässä tällaisen toiminnan suunnan. Aiheen pohtimiseksi on järjestetty myös seminaareja.¹⁹⁶ Ehkä tämän päivän marginaalissa elää jo tulevaisuuden teatterin valtaväylä. *Koti*-kokemukseni perusteella sen merkittävin anti tekijöille oli kuitenkin nomadinen matka, tuntemattoman alueelle meneminen omassa työssä.¹⁹⁷ Omalla taiteilija-tutkijan taipaleellani *Koti*-prosessi loi väylän monien hiljaisten kysymysten nousta esiin; se mullisti sekä tutkimukseni että taidekäsitykseni. Hiljaisista uneksintoista ja kyseenalaistuksista nousi kerrottuja tarinoita, perusteluja ja vakuuttuneisuutta sekä uusia kysymyksiä. Sillä tavoin ymmärrän aloitteellisen, nomadisen, tarinalliseen maailmasuhteeseen pohjaavan toiminnan mahdollisuuksia avaavana rakenteena ja dialogiin pyrkivän mielen matkalaisuuden taiteellista uusiutumista edistävänä toimintana. Sellaisen toiminnan kollektiiviset seuraukset voivat olla arvaamattomat ja voimalliset.¹⁹⁸

195 Vrt. Seela Sella (2007) kertoi TV1:n Taiteilijaelämää-haastattelusarjassa oppineensa arvostamaan teatterin eri ammattikuntien työtä kiertueilla, jolloin ”kulissit piti kantaa, puvut silittää, peruukit ja meikit hoitaa, kaikki tehdä itse ja sitten vasta pääsi näyttämään”.

196 Esim. Nykytaiteen museo Kiasma 17.5.2006: Ars 06-seminaari *Rohkeus, ilo ja kriittisyys – Taide hyvinvointi-yhteiskunnan uudistamisessa* sekä Teatteriohjaajien Liiton *Tulevaisuusseminaarit* 2005–2007.

197 Kirsi Heimonen on kertonut, että työ mullisti hänen roolinsa ja taiteellisen työnsä näkyvyyden Diakonissalaitoksen yhteisössä ja avasi työn merkityksen ja mahdollisuudet uusina myös hänelle itselleen. (Heimonen 29.6.07)

198 Taiteellisen toiminnan rajanylityksiä ovat pohtineet esim. Saarnivaara 2002, 9–12; 127–135; Kantonen 2005, 264–274; Kirkkopelto 2005; Jaukkuri 2006; Bardy 2006.

2.4. Tarinat väylinä ja välineinä: tarinallisen näkökulman mahdollisuudet

PALUU PIENEEN TARINAAN: PALJAANA NÄYTTÄMÖLLÄ – TOMUN PEITTÄMÄT IHMISET YLEISÖN ARMOILLA

(Ks. s. 33–34.) Kesäkuun kuudentenatoista vuonna 2007 iltayhdeksältä istun jälkeen Kuopion kaupunginteatterin suuren näyttämön katsomossa. *May B* on alkamassa. Odotan hyvin jännittyneenä, millainen toinen kohtaamisemme tulee olemaan; miten muistikuvani pitävät yhtä näyttämön tapahtumien kanssa, millaiselta kaikki näyttää – tomun peittämät ihmiset, matkalaukut, hidas liike, ja miten yleisö ottaa esityksen vastaan.

Valo nousee juuri niin hitaasti kuin muistin, aluksi. Liidunvalkea tomu põlisee ja piirtää tanssijoiden askelten urat lattiaan, mutta sen jälkeen monikaan tapahtuma ei näytä tutulta. Musiikista minulla ei ole kahdenkymmenen vuoden takaa mitään muistikuvaa. Nyt tunnistan oitis Schubertin *Tyttö ja kuolema* -teeman, ja hämmästyin: sekin on mukana.¹⁹⁹ Kovaäänisen pillinpuhalluksen muistan. Kaikki ne kohtaukset *Huomenna hän tulee* -muistumineen olen luullut nähneeni jossain toisessa teoksessa. Päälysvaatteet ja matkalaukut antavat odottaa niin pitkään, että pelkään jo kuvitelleeni ne; lopulta ne kuitenkin liittyvät esityksen matkantekoon. Ihmisäänten ääntelytkin olin unohtanut. Ja silti ja juuri kaiken vuoksi: esitys tulee ja elää puolitoistatuntisensa kanssani, enkä haluaisi päästää sitä ulottuviltani, varsinkaan loppukuvaan yksin jääneen koukkuselkäisen hahmon häipyessä hiipuvaan valoon matkalaukkuineen, kesken askeleen, kesken kaiken, onnistumatta lopettamaan inhimillisen liikkumisen maagista käskyä.

Katsomo osoitti suosiotaan. En nähnyt kenenkään poistuvan kesken esityksen. Käsien yhteenhakkaamisen melskeessä joku huusi bravoota ja ensimmäinen muotoiltu ajatus pääsi tietoisuuteeni: Mistä olin järkyttynyt ensimmäisellä katsomisella? Näkemäni oli sydämellinen draama, raadollinen ja hellyyttävä, mutta että toivoton? Murheellinen? Kouraiseva osattomuuden (koddittomuuden, keskitysleirin, julmuuden) kuvaus? Aulassa tapasin tutun, joka myös oli palannut katsomaan kaksikymmentä vuotta sitten nähtyä teosta. Kysyin, oliko esitys muuttunut. ”Ei, vaan me olemme”, hän sanoi. ”Keski-ikäinen katsoo eri esitystä kuin parikymppinen, vaikka katsookin samaa.” Hän on osallinen toisissa tarinoissa. Nuori lukee oman elämänsä läpi, keski-ikäinen omasta kulmastaan; he ottavat kumpikin vastaan sitä mitä voivat, tarvitsevat ja käsittävät, heidän läsnäolojensa laatu on erilaista. Heistä syntyy omanlaisensa kohtaamispaikat esityksen avaruudessa. Keskustelimme myös siitä, millainen ilmiö esitys oli ollut kahdenkymmenen vuoden takaisessa tanssin maailmassa. Tuttu sanoi: ”Kukaan ei ollut sitä ennen ajatellut että sellaista ilmaisua voi viedä esitykseen. Nyt voi vain ihmetellä, millainen määrä vaikutteita siitä on näinä vuosina tarttunut ja nähtävissä edelleen kehiteltynä nykytanssissa tänään.”

Äkkiä muistan tällä toisella katsomisella kehoni läpi kouraiseen terästyksen, muistuman

199 Vrt. Ariel Dorfmanin näytelmä *Tyttö ja kuolema*, joka oli Teatteri Jurkan ohjelmistossa 1999. Raija-Sinikka Rantala (ohj.), Antti Aro, H-MK, Micke Rejström (es.)

kahdenkymmenen vuoden takaa esityksen puolelle asettumisesta, kaikin voimin yli paheksunnan ja häiriköinnin lähetetystä hiljaisesta huudosta, omasta äänettömästä parhduksestani. Kaikki on toisin, kun katsomossa vallitsee myötämielisyys. Käsitän sen minkä olen niin monesti kokenut näyttämön suunnasta ja jolle olen juuri saanut vahvistuksen kokemuksena katsomossa: Yleisö liittää omat merkityksensä ja kertomuksensa esityksen merkityksiin ja luo tapahtumiselle ainutkertaista tilaa, elävässä esitystapahtumassa kaikki vaikuttaa kaikkeen. Katsomo täyttyy katsojista, ja samalla se täyttyy teatteria ympäröivästä todellisuudesta, senkertaista ajallisesta ja paikallisesta tarinavarannosta.

Oma kaksinkertainen katsomiskokemukseni on myös kokemus kahdesta erilaisesta hetkellisesti koostuneesta yhteisöstä. Vuonna 1986 Kuopiossa törmäsivät aikaansa edellä ollut esitys ja konservatiivinen tanssitaiteen eliitti sekä joukko muita katsojia, kesällä 2007 kohtasivat elävä pala esittävän taiteen lähihistoriaa ja hyvin informoitu, esityksen lukemiseen valmistautunut yleisö.

Muistin rihmasto kehii ja seuraa rihmojaan: Muistan, että kesäkuussa 1986, *May B:n* ensimmäisen Kuopion vierailun aikaan, Tsernobylin ydinvoimalaonnettomuudesta oli kulunut alle kaksi kuukautta. Eikö pelastustyöntekijöistä näytettykin kuvia samanlaisen naamioivan pölyn peittäminä? Yritän muistaa aikaa ja uutisointia ennen kännyköitä ja taivaskanavia, silloin kun tieto saavutti meidät hitaasti. Uutiset ketjuttuvat mielessäni, en erota toisistaan yksittäistä alkukesän tapausta ja muita mullistuksia, jotka horjuttivat alle kolmikymmenvuotiaista maailmaani, pysyväksi luulemaani kuvaa. Ketju, jonka ensimmäinen todellisuutta raastava lenkki oli Tsernobyl, koiruohon kaupunki, jatkuu: Tiananmen, Berliini, Ceausescu, Jugoslavia, Venäjä ... vai oliko ensimmäinen lenkki Palme...²⁰⁰

Inhimillinen merkistyksenmuodostus on perustavasti tarinallista. Tarinallisuus on maailmaan kotoisuutta luova suhde; sen avulla maailma tulee tutuksi joka hetki. Lähdin tutkimalla jäljittämään, miten tarinat toimivat teatterityössä merkityksenmuodostajina ja yhteyksien rakentajina, väylinä ja välineinä. Aloitin kysymällä missä, miten ja milloin tarinat toimivat. Pysin vastaamaan ehdotuksin ja uusien kysymyksin; tarinoin. Luin muistiinpanojani ja muistikuviani, taltiointeja ja tallennuksia esimerkkitaapauksistani. Kerroin tarinoiksi lukukokemuksiani ja palasin tarinoiden ääreen yhä uudestaan, toisinaan uusien käytännön kokemusten saattelemana, toisinaan lukuseikkailuista, mietiskelyistä toisten kertomusten parista.

Tarinoilla maailmasta tutkimus voi liittää tutkitut prosessit osaksi ympäröivää tapahtumisen virtaa. Millainen kertomus tutkimustarinoista syntyi? Taiteellinen prosessi näyttää olevan monikko, prosessikimppu tai -viuhka. Se kysyy myös taiteen itsetarkoituksellisen erottautumisen periaatteen järkevyyttä ja, onko kaikki merkittävä taide poikkeus ympäristössään, niin kuin eräs taidemaailman kertomus kuluu, vai pitäisikö taide nähdä ennen

200 Tsernobylin ydinreaktorionnettomuus Neuvostoliitossa, nykyisen Ukrainan alueella lähellä Kiovaa tapahtui 26.4.1986. Gorbatsov oli tullut Neuvostoliiton presidentiksi 1986 ja aloittanut uudistukset (perestroikan), joiden katsotaan johtaneen eurooppalaisen sosialismin romahtamiseen ja Neuvostoliiton hajoamiseen 25. joulukuuta 1991. Pekingin mielenosoitukset toukokuussa ja verilöyly Tiananmenin aukiolla 4.6.1989. Berliinin muuri murtui 9.11.1989. Romanian presidentti Ceausescu teloitettiin 25.12.1989. Jugoslavian hajoamissotien sarja alk. 1991. Palmen murha 28.2.1986. Ks. myös s. 34.

muuta erityislaatuista toimintana osana ympäristöään, jolloin sen erityislaatuinen kyky kantaa kollektiivista perinnettä, vastuu yhteisön etiikan ja muistin muovaamisesta ja mahdollisuus avata mietiskelyn tiloja nousevat merkittäviksi arvoiksi. Silloin taiteen tekemisen ja arvioinnin kriteerit edellyttäisivät perinteisestä poikkeavaa tarkastelutapaa. Taiteellinen toiminta, ryhmän ja yhteisön toimintana, on taidetta uusiuttavaa, kun taas taiteellinen työnteke ja valmistaminen ilman toiminnan ulottuvuutta tukehduuttaa prosessin ja muutoksen ylläpitämällä arvomaailmalla.

Teatteri ja reflektio – miten leikkiä pakon edessä

Taiteellisessa prosessissa etsimisen ja harhailun, juuttumisen ja vapautumisen, keksimisen ja löytämisen tapahtumilla on aivan erityinen sijansa hajoamisen ja koostumisen vaiheissa. Teatterityössä eri tekijöiden yhtäaikaiset pyrkimykset hämmentävät tilannetta entisestään. Jos tapahtumista ei osata lukea ja kuunnella, sen voimallisuus voi muuttua taakaksi. Ei ole ihme että niin usein vakiintuneissa toimintaympäristöissä näyttelijät luonnehtivat työtä pakko-tahtiseksi ja vapaalla kentällä työskentelevät sirpaloituneeksi. Omankin tutkimisorientaationi taustalla vaikutti ajoittainen turhautuminen; kokemus, ettei taiteelliselle toiminnalle synny teatterissa sen ansaitsemaa tilaa, ja ihmetykseni meidän tekijöiden avuttomuudesta ongelman edessä. Asian ohittamisen syyksi selitetään usein kiire tai jopa se, ettei asialle voi eikä siksi kannata tehdä mitään: hedelmällinen työskentelyilmapiiri syntyy jos on syntyäkseen, kohtalon-omaisesti tai sattumalta. Käsittääkseni taustalla vaikuttaa myös myytti mukavuudenhalusta ja sen tuhoavasta vaikutuksesta, jota kaikkinaisen asioiden kollektiivisen käsittelemisen uskotaan edistävän. Joskus teatterissa tulee vastaan kahtiajako 'puhe on paha, toiminta hyvä'. Puheen arvioivaa ja reflektiivistä tehtävää prosessin osana ei ole silloin tunnustettu.

Oma käsitykseni reflektion merkityksestä taiteellisen työn tukirankana on vain vahvistunut tutkimus- ja reflektioprosessin perusteella. Elämänmittaista taiteilijan ammattia ajatellen arvelen itsereflektion projektit välttämättömiksi, ja niin voi monista taiteilijaelämäkerroista ja -haastatteluistakin päätellä. Eri alojen taiteilijat kehivät kertomusta omasta tiestään taiteilijaksi ja muovaavat suhdettaan omaan alaan ja sen kertomuksiin. Jos kertomusten sisällöt jäävät yksityisiksi ja viittauksenomaisiksi, sopeutuminen ja suhteutuminen vallitsevaan kulttuuriseen kertomukseen korostuu. Jos julkisesti kerrottu toistaa samaa kaavaa, jos sille ei ilmene vastakertomuksia, jos ei kerrota toisin, kertominen käy ajan oloon tarpeettomaksi. Reflektion syvällisempi, uudistava vaikutus säilyy yksilön omana voimavarana tai tulee parhaassa tapauksessa jaetuksi yksityisessä lähipiirissä. Teatterintekijöillä on moninaisia reflektiotaitoja, mutta arvelen ettei reflektion läheskään kaikkia yhteisöllisiä ja toimintaa ohjaavia merkityksiä tunneta tai tunnusteta. Taiteen perinteistä alituisen uusiutumisen vaatimusta vasten reflektion mahdollisuuksista hukataan vielä paljon; monimutkaistuvassa maailmassa ne ovat jo eilinehto.

Ryhmätyö voi muistuttaa leikkiä tai peliä. Jos sitä ajatellaan pelinä, toiminnan luonne voi painottua strategioihin joilla yllätetään lopputulokseen: pelin kilpailu-merkitys ohjaa valmistamista, onnistumista ja voittoa kohti. Olen tutkimusprosessissani paneutunut ryhmätyön toiseen puoleen, matkallaoloon, ei-säänneltyyn, leikkiin; sen tapaiseen toimintaan, jota

Marcello Mastroianni kuvaa muistelmissaan ammattina suurenmoiseksi ja pelkäksi huviksi: "[...] sinulle maksetaan siitä että leikit." (1998, 89) Mastroiannin hymyilevä luonnehdinta sisältää näyttelijän paradoksin (Diderot 1987):

Diderot'n mukaan suuren näyttelijän tekotarpeita ovat järki ja kylmähäpeisyys. Onko sitten mahdollista vetää selvä raja vaiston ja kylmähäpeisyyden välille, sydämen ja järjen välille? Tsaah, sitäpä en tiedä. Minä yritän ymmärtää mitä ne kaksi tässä ammatissa ovat, mikä ei vielä merkitse että pohjia myöten onnistuisin sitä ymmärtämään. Näyttelijä on valehtelija jonka tunteet kyllä ovat liikkeellä, vaikka todellisuudessa... niin, kokee kyllä jotakin mutta sitä kokiessaan ei todellisuudessa koe mitään. Muutenhan hänestä ammattinsa takia tulisi maailman onnettomin ihminen, eikö niin? Miten hän voisi joka kerran elää ne tuskat, kaikki ne draamat, ja pystyä jatkamaan siitä?

(Mastroianni 1998, 87–88)

Leikinkaltainen toiminta (ks. esim. Sauter 2005, 18–19) koskee teatterityössä kaikkia, jotka osallistuvat yhteistyöhön, näyttämö ei ole vain näyttelijöiden. Leikin luonteeseen kuuluvat huolettomuus, ilo, yllätys ja muutos. Eräs reflektioprosessin anti ryhmätyölle voi olla leikkivän toiminnan oikea-aikaisuuden merkityksen tunnistuminen. (Ks. esim. Saarenheimo 2001, 35) Lapsuuden leikkejä muistellessani huomaan, että leikkiin kuului myös sen lopetus sekä arvio siitä, millainen senpäiväisestä leikistä tuli. Esimerkiksi *Sadetarinoissa* sovelsimme päätöksen ja arvion ajatusta kokoontumalla yhteiseen keskusteluun sekä prosessin vaiheissa että prosessin jo päättyttyä, kuuntelemaan sitä millainen leikistä siihen mennessä tai loppujen lopuksi oli tullut. Huomasimme sen joskus työlääksi mutta yleensä palkitsevaksi. Se havahdutti meidät ajattelemaan leikin päättämisen merkitystä myös teatterin prosesseissa.

Kysymys, miten leikitään työkseen ja joskus pakon edessä, luo kuilun lapsuuden leikin ja taiteellisen prosessin leikin välille. On tunnettua, että leikit häiriintyvät paineisissa oloissa. Ehdotan, tarinallisuuden mahdollisuuksia hyödyntäen, että yhteisten prosessien perustamisessa kiinnitettäisiin huomiota taiteellisen prosessin tarvitsemaan tilaan, sen mahdollistavaan tila-aika-kokonaisuuteen.²⁰¹ Väitän, että kiireeseen ja kohtaloon vetoaminen on laiskuutta, ehkä henkistäkin, mutta tarkoitan tässä kokonaisvaltaista tymepeyttä, juuttumista ja tylsytystä ongelman eteen sen sijaan että ilahduttaisiin sen tarjoamasta säpsähdyksestä. (Ks. Varto 1994) Aikanaan hyvin perustettu suomalainen teatterijärjestelmä on ehkä hukkaamaisillaan näyttämön perustavan kyvyn, vetovoiman joka vetää näyttelijöitä leikkiin ja saa katsojat kiinnostumaan.²⁰² Ehdotan, ettei yhtäkään teatteriprojektia käynnistettäisi ajattelematta ja edellyttämättä sen tarvitsemaa toiminnan ja uneksimisen tilaa.

201 *Sadetarinoita* -esimerkin perusteella prosessin tarvitsema tila ei ole mitenkään itsestäänselvästi tai helposti hahmotettava. Suunnitelma pitkistä prosesseista pitkin taukoineen osoittautui kokeiluproduktiossa hankalaksi toteuttaa, osalliset mielsivät sen eri tavoin ja lopultakin kokemus prosessista oli ajallisesti hallitsematon. Kokemukseni ja ymmärrykseni mukaan prosessikohtaiset tila- ja aikaulottuvuudet voivat löytyä juuri yrityksen ja erehdyksen, kokeilujen kautta.

202 Eräs piirre substanssin hukkumisen ilmiössä on, että teatterin tavoitteissa uusiutuminen ja menestys alkavat tarkoittaa samaa, ts. prosessissa tapahtuvan ennakoimattoman uusiutumisen merkitys heikentyy ja toiminnan mieli alkaa määrittävä sen ulkopuolelta.

Tarinallisessa koostamisen projektissani, joksi tutkimustani voi myös luonnehtia, voi nähdä eheyttämisen ja voimauttamisen piirteitä. Tarinallisella ja reflektiivisellä prosessilla on ymmärryksen mukaan yleensä tällaisia ominaisuuksia, joita voi tunnistaa myös narratiivisen terapian prosesseissa. (Esim. Morgan 2004.) Koostaminen näyttätyy ainakin toiminnan ja ajattelun uudelleenohjautumisen yllykkeissä, joita työstäni nousee. Niitä ovat hajauttavasta asenteesta luopuminen ja dynaaminen, toimintaan suuntautuva reflektio. Hajauttava asenne ilmenee kahtiajakojen – kuten todellinen – fiktiivinen ja hyvä – huono – ylläpitämisessä ja niihin liittyvien käytäntöjen jähmettämässä sekä yleensä eriyttävän ajattelun ja puheen kyseenalaistamattomuudessa. Kokemukseni reflektiivisestä tutkimusmatkasta sisältää yllätyksen; se on tuonut minut näyttämön läheisyyteen arvaamattomalla tavalla. Vaikka kirjoittamalla ei pääse toimintaan näyttämöllä, kirjoittamisen läpi voi päästä näyttämön hiljaiseen puoleen tai ainakin sen lähelle. Näyn ja uneksinnan voi tunnistaa; niin minulle on käynyt.

Jos taiteellisessa toiminnassa luovutaan jaosta todelliseen ja epätodelliseen ja otetaan käyttöön mahdollisen, kuviteltavissa olevan ja subjektiivisen avaamat ulottuvuudet, teatterin taiteellinen prosessi voi tavoittaa vapautumisen; toiminnan tilan, jossa perinne ja uusiutuminen elävät luovassa suhteessa. Tämä merkitsisi teatterin uuden paradigman ennakoimatonta syntyä osana maailmaa, johon taiteellinen vaiheikko ja sen osalliset luovat ehtymätöntä tarinallista suhdetta.²⁰³ Silloin voitaisiin ottaa ajattelun, toiminnan ja puheen perustaksi TOIMINNAN RUNOUS, uneksunta silmät auki yhdessä näyttämöllä.

Mutta perustukset eivät vielä tee puutarhaa.

Puutarhan voi perustaa usealla tavalla; paras tapa on ottaa puutarhuri. Puutarhuri istuttelee kaikenlaisia keppejä, vitsoja ja luutia, joita väittää vaahteroiksi, orapihlajiksi, syreeneiksi, korkearunkoisiksi, matalarunkoisiksi ja muunlaisiksi lajikkeiksi; sitten hän tonkii maata, kääntää sen nurin ja mättää takaisin, tekee kuonasta käytäviä, tökkäisee sinne tänne maahan jonkinlaisen nuutuneen naatin, jonka julistaa perennaksi, kylvää nurmikon siemenen. [...], lähtee sitten pois ja jättää jälkeensä ruskean ja paljaan puutarhan kuin ensimmäisenä luomispäivänä. Hän vain tähdentää, että teidän on kasteltava tuo kaikki multa päivittäin ja kun ruoho nousee, tilattava käytävälle hiekkaa. Olkoon niin.

Voisi luulla, että puutarhan kasteleminen on aivan yksinkertaista, etenkin, jos on käytettävissä letku. Pian käy kuitenkin ilmi, että [...].

(Capek 2002, 7–8)

”Voisi luulla, että puutarhan kasteleminen on aivan yksinkertaista”, kirjoittaa Karel Capek (2002, 8) ennen kuin päättyy puutarhan vuodenkierron selostuksen jälkeen, parisataa sivua myöhemmin, johtopäätökseen puutarhurin ja hänen tarhansa suhteesta: ”Kun tämä kaikki lasketaan yhteen, tarvitsee puutarhuri varovaisestikin arvioiden tuhat sata vuotta voidakseen

203 Ajatus teatterin uudesta paradigmasta perustuu sekä käsitykseni suomalaisesta ja eurooppalaisesta teatterista melko vakiintuneena ja konservatiivisena, Modernin taide- ja taiteilijäkäsitykseen nojautuvana taidemuotona, ja sen kriisiytymisestä, että ymmärrykseeni todellisuuden alituisesta rakentumisesta kriisien läpi, jota voi tarkastella vallitsevina, väistyvinä ja syntyvinä paradigmoina, Kuhnin (1994) tieteellisten paradigmojen vaihtelun tapaan.

kokeilla, tutkia ja arvioida käytännössä kaiken, minkä tarvitsee.” (Capek 2002, 207) Teatterintekijät suhtautuvat usein työsarkaansa yhtä hartaasti ja kärsivällisesti. Heidän ei onneksi tarvitse tehdä työtään yksin. Yhä villiintyvää teatterin ja sen tekijöiden suhdetta ajatellakseni koen lohduttavaksi Capekin (2002, 41) kertomuksen puutarhan rakastajasta, olennota joka elää maahan uppoutuneena ja pystyttää itselleen muistomeriksi kompostikasan.

Vaikka taimikon kasvaminen metsäksi ottaa myös kulttuurissa ja kuvittelun puutarhassa aikansa, työn perustaminen sellaisille periaatteille ja toimintatavoille, että tehtävät voidaan jakaa, mahdollistaa sen säilymisen, kehittymisen ja muutoksen. (Sveiby & Skuthorpe 2006, 95–102) Vain hullu ja tyranni luulee kykenevänsä saamaan jotain yksin valmiiksi tai säilyttämään ikuisesti ennallaan. Toisaalta on tapauskohtaista, mitä valmiiksi saaminen merkitsee, englantilaista ruohokenttää²⁰⁴ vai tarinallista puutarhaa²⁰⁵. Englantilaisista ruohokenttää ei ole pitkään aikaan edes olemassa; vaikka työmaa perustetaan, kuluu satoja vuosia ennen kuin nurmikko on vihdoinkin valmis ja avautuu yleisölle, kun taas tarinallinen puutarha alkaa kukoistaa jo keskeneräisenä vaikkei koskaan lakkaa valmistumasta. Capekin puutarhuri on sankarillinen, inhimillinen ja surkuhupaisa hahmo yksinäisen projektinsa vuoksi.

[...]teatterin on pidettävä kiinni arvokkuudestaan niin, ettei se koskaan luule olevansa yksinomaan lavalla pidettävää peliä ja katseen kutkuttamista. Teatteri ei saa unohtaa, ettei sitä muuten ole kuin yhteen kokoontuneen yhteisön kutsumana. Teatteri ei saa koskaan hämärtää tuota yhteisöä, eikä jättää sitä varjoon sillä aikaa kun se ihailee itse itseään; se ei saa koskaan antautua poliittiselle halulle vaihtaa yhteisö ja panna se kuriin.

(Guénoun 2007, 52)

Teatterilla on mahdollisuus luopua itseriittoisuudestaan. Sillä ole mitään syytä sulkeutua perustamaansa instituutioon²⁰⁶ pelkästään viimeistelemään projektejaan. Se voi vapauttaa tekijänsä muutosvoimaiseen toimintaan, koettelemaan ja tartuttamaan vetovoimaansa maailmassa, ja se voi vapauttaa yleisön kutsumaan teatterin luokseen.²⁰⁷ Tehtävä on moninainen, mutta niin on yhteinen maailmammekin. Pelkästään kysymys teatteriyleisön halusta ja tarpeesta kokoontua yhteen, yhdessä kokemaan toisensa ja esityksen läsnäolo, vaatii problematisointia, kysymistä MITEN. Tämä edellyttää teatteritaiteen ja sen ympäristön suhteiden

204 Capekin (2002, 206) mukaan englantilaisen ruohokentän valmistumiseen kuluu kolmesataa vuotta.

205 Viittaan tarinallisella puutarhalla tässä Nhunggarrojen kymmenien tuhansien vuosien ikäiseen suulliseen kulttuuriin ja sen vaalimisen samankaltaisuuteen puutarhanhoidon kanssa. Sveiby & Skuthorpe 2006.

206 Ajattelen instituutiota tässä yhteydessä teatterimaailmaa merkitsevänä yleiskäsitteenä, joka sisältää sen, minkä yleisesti katsotaan kuuluvan teatteritaiteen piiriin, kuten ammattiteatterit, teatterialan taiteellinen peruskoulutus, teatterin kategoria erotuksena toisista taiteenaloista jne. sekä tätä instituutiota vahvistavat vakiintuneet käytännöt, kuten teatteriarvostelu, tiedotus ym.

207 Talousvetoisen teatteriajattelun tuloksena 2000-luvun Suomessa 'suuri yleisö' kuljetetaan teatteriin bussilasteittain, jotka on organisoitu ottamatta huomioon taiteellisen toiminnan luonnetta. Tämä tuo kaupallisten (voisi sanoa myös konservatiivisten tai laskelmoivien) teattereiden kassaan rahaa. Raha vahvistaa tuotantoa ja sen puute toisaalla kurjistaa tuotantoa. Toimintaa raha ei aina näytä vahvistavan. Ongelmaksi tulee ennen muuta teatterin ja yleisön suhteen häiriintyminen: teatterista muodostuu hyödyke tai bonus, osa elintasoa, viihteen virtaa. Tekijöiden, teoksen ja yleisön yhteys muodostuu välilliseksi, sen dialogisuuden mahdollisuuden tielle kasaantuu häiriöitä, teatteritapahtuman senkertaisuus vaarantuu. Ks. myös Guénoun 2007, 50.

reflektiota sekä tekijöiden yhteenliittymän, teatterimaailman, refleksiivistä ja dramaturgista toiminnan jäsenystä. Reflektion kautta leikin, yhdessä toimimisen mahdollisuudet, teatterin refleksiivinen ydin, voi vahvistua.

Näyttelijyyden rajoilla

Ymmärrykseni näyttelijän työstä on täsmentynyt ja avartunut tutkimuksen kestäessä. Ajattelen tämänhetkistä käsitystäni täydentyvänä tarinana, joka liittyy teatterin tarinallisen kiertokulun jatkumoon; elän ja kerron subjektiivista kertomusta, joka nousee suomalaisesta ja eurooppalaisesta kulttuurisesta tarinavarannosta. Johdattajinani tuntemani teatterin käytännöt ja perinteet ja tutkimuksen prosessiesimerkit olen etsinyt toiminnan mieltä, merkityksiä ja jatkumoa ajattellen tulkintojen yhteisiä alustoja ja kehien kokonaisvaltaista (teatteri)taiteessa tietämisen matkallaoloa.

Miten ajattelen näyttelijän työtä nyt? Näyttelijän työ on käsitykseni mukaan tyylilajista ja tavoitteesta toiseen INHIMILLISEN ELÄMÄN TAVOITTELUA näyttämöllä, sen JÄLJITTÄMISTÄ niin kuin tavoitellaan syvyydessä kimmeltävää esinettä tai niin kuin mielen syvyyksissä liikahtelevaa merkitystä kohti kurotetaan, ja niin kuin antaudutaan dialogiseen suhteeseen, riippumatta siitä, miten jäljittely²⁰⁸, esittävyys tai totuudellisuus ymmärretään näyttelijöiden tehtävinä. Näyttelijä toimii ja on läsnä, näyttelijät ruumiillistavat teoksen ja välittävät sen katsojille. Näyttelijät myös ratkaisevat ryhmässä työskentelyn kysymyksiä yhteisessä toiminnassaan joka hetki. Myös jokaisessa esimerkkitapauksessani näyttelijän työ on ollut näitä, eri painoituksin, niin kuin tapauskuvaukset kertovat. Täyteläisimmillään näyttelijöiden työ on kokemuksessani liekin kaltaista (vrt. Calvino 1998, 75).

Tutkimukseni merkityksellisintä antia omaa taiteilijuuttani ajattellen ovat toiminnan runous ja näyttämön runous, *Sadetarinoiden* reflektiosta (s. 137–138) nousevat tarinalliset hahmotukset. Ne voivat merkitä näyttelijälle näyttämön mittaamattomassa kotoisuudessa (Bachelard 2003, 414) ryhmän prosessissa toimimista, kuvittelun rajattomuuden ja kehon intiimiyden liittoa; sen tyhjentyvätön, mahdollisen maailman yllykkeeseen vastaamista, joka kutsuu tekijöitä tanssittamaan näyttämön ennakoimattomaan eloon. Kotoisuus ja mittaamattomuus ovat varmaankin tuikkineet nimettöminä, kaukaisina merkkivaloina etsijän tiellä, kun hän (joka olin minä) käynnisti prosessia, josta syntyi *Sadetarinoita*. Niiden vaikeasti kesyyntyvä häilyminen todennäköisesti yllyttää monia teatterintekijöitä matkaan; niitä myös *Suvi Kinoksen* ohjaaja ymmärtääkseni tavoitteli ja niitä aavistan teatterintekijöiden tälläkin hetkellä toiminnassaan kutsuvan. Kun ajattelen näyttelijäntehtävääni *Kodissa* tai työskentelyäni radioteokseni vaiheissa, tiedän niiden lepattavan myös sisälläni, toimivan ja yllyttävän. Toiminnan ja näyttämön runouden tarinallisista suunnista on tullut tutkimusprosessissa taiteilijuuteni toimivia rakenteita; ajattelun välineitä ja refleksiivisen toiminnan maiseman avaaajia.

208 Jäljittely, mimesis, Aristoteles 1997, 159–166 (luvut 1–6); ks. myös selitykset, Sihvola 1997, 240–243. Mimesis-käsitteen käyttö on taiteissa ja niiden tutkimuksessa moninaista ja kirjavaa. Esittävien taiteiden suullisessa perinteessä sille annetaan usein negatiivinen varaus, jolloin se merkitsee ”vain jäljittelyä”, jopa imitaatiota, ks. myös Monni 2004, 148–149.

Tutkimustyöni siihen liittyvine tapauksineen tihentyy toiminnassa muovautuneeksi ehdotukseksi siitä, millaista myös ja aivan erityisesti näyttelijöiden nomadinen toiminta voi olla; 'sen jonkin' (liekin, leikin, runouden) suojelemista vaeltamalla eri ympäristöissä ja yhteisöissä, asettumista niihin perustaen näyttämön ja lähestyen taiteen tehtävää eri tavoin, toisin tehden, viiptyen ja ihmetellen. Oma vaellukseni on kartuttanut taitoani ja kokemustani, syventänyt yhteyden mahdollisuutta taiteellisen toiminnan ja ympäröivän maailman välillä ja se on syventänyt kunnioitustani ja ymmärrystäni taiteenalan ulottuvuuksia kohtaan. Se on vienyt minua lähelle toisia kanssakulkijoita, niin yleisöä kuin kollegoja, ja se on vienyt minua erilleni. Kirjoittamalla tutkiminen, ilmiöiden ja kokemusten saattaminen tarinoiksi, vaikka karkeastikin, on luonut tapahtumiseen mieltä. Vaiheikkoni on yksinkertaistanut näkymää, kuvaa jonka taiteen maailma minulle näyttää kirkastamalla suhdettani siihen, eheyttämällä sirpaleista kuvaa. Yksinkertainen näkymä avautuu ympärille kerrostuneena ja rikkaana; silti keskeneräisenä. Tuloksena on luottamus: jossain on aina aukeamaisillaan uusi dialoginen yhteys.

Kysymys tekijyydestä

Miten teatterin tekijyyteni muuttui *Sadetarinoiden* myötä? Entä *Koti*-prosessin vaikutuksesta? Millainen merkitys tutkimisen polulla on ammatti-identiteetilleni? En varmaankaan voi vielä tavoittaa kaikkia niitä merkityksiä, joita tutkiminen on tuonut tullessaan; ne kutoutuvat tarinoiksi aikanaan, käytännössä. Eräs yhteinen piirre kaikilla näillä sisäkkäisyyksillä, teatteritaiteen marginaaleissa risteilleillä retkillä on: ne ovat olleet kokoavia prosesseja, ja niiden reflektio on koetellut näyttelijyyteni, taidekäsitykseni ja maailmasuhteeni rajoja. Jotain on täsmentynyt ja jotain hajoaa; muutos on käynnissä. Ensimmäiseen prosessiin, *Sadetarinoihin*, lähdin HUOLETTOMUUTEEN PYRKIEN ja SATTUMAN MAHDOLLISUUTTA uteliaana ihmetellen. *Koti* -prosessiin lähdin HUOLETTOMANA, SATTUMAA KUUNNELLEN. *Tutkimisen* prosessissa HUOLETTOMUUS on ollut merkittävä KÄYNNISTÄVÄ VOIMA, mutta matkan varrella se on sitten vaihdellut, toisinaan olen luullut kadottaneeni sen kokonaan. Myös HAVAINTONI SATTUMASTA NÄYTTÄÄ MUUTTUNEEN: se, mikä ensin ilmaantui kuin väärä henkilö väärään aikaan väärään paikkaan, näyttää kutoutuneen osaksi kangasta tai kuvaa, raidaksi, kuvioksi, hahmoksi tai kokonaisuuden loimilangaksi. Kun katson seitsemän vuoden rupeamaa taaksepäin, tunnistan taiteenalaani ja siihen liittyviä ilmiöitä toisin kuin matkaan lähtiessä. Poimin näistä havainnoista kaksi hiukan tarkemmin katsottaviksi.

KEHOSSA. Tulla osalliseksi ryhmästä; jäsenyyden vastuullisuus ja mahdollisuus näyttäytyvät toimintaa ohjaavina tehtävinä; tehtävänä vaalia, ehdottaa ja kuunnella ja tehtävänä luottaa ja suostua. Näyttelemisen kehollinen toiminnallisuus, todellisuus ja tila jossa näyttelijät toimivat, tunnistuvat leikiksi, leikkiväksi maailmayhteydeksi. Käytännön teatterityö voi vaihdella impulsiivisesta harkitsevaan, leikkivästä meditoivaan, mutta se on intiimiä²⁰⁹ ja keskittyy aina

209 Tarkoitan taiteellisen työn, tässä erityisesti näyttelijäntyön, subjektiivista senhetkisyttä, yhteyttä ja kehollisuutta, intiimiyttä jossa työvälineinä ja työn kohteena ovat omat aistimukset ja tunteet, lähikontakti toiseen ja tilaan sekä ajatukset ja kuvittelu. Ks. myös Oida & Marshall 2004, 36.: "[...] tilallisia elementtejä sisältävät liikkeet [...] auttavat sinua tuntemaan inhimillisen perusyhteytesi ympäröivään maailmaan."

johonkin situationaalisesti erityiseen, johonkin inhimillisissä suhteissa aktualisoituvaan. Se pyrkii nimeämään kohteensa ja tavoitteensa nopeasti ja se pyrkii läsnäoloon niiden läpi; leikkiin jossa tila, aika ja keho tapahtuvat toisin.

Näyttelijät ovat keskeinen teatterin ammattiryhmä, jonka työtä ympäristö ohjailee monin tavoin. Yhä useammat näyttelijät ovat viime vuosina rohkaistuneet kertomaan, miten kokevat työolonsa ja -mahdollisuutensa, eikä se aina mairittele vakiintunutta tapaa jolla hoidetaan teatterin yhteistä, aineetonta pääomaa, jonka kantajia näyttelijät työn luonteen mukaisesti näyttämöllä ovat. Monet kertovat kokevansa työn pakkotahtiseksi, se on huonosti palkattua²¹⁰ ja vähän arvostettua.

Näyttelemisellä ei ole pohdiskelun eikä etenkin keskustelun herättämisen kanssa perinteisessä teatterityössä tunnustettua yhtymäkohtaa.²¹¹ Tämäkin perinne on tosin ehkä jo murtumassa, kun teatterin toimintakulttuuri moninaistuu uusien sukupolvien muotoilemien toimintatapojen myötä.

Keskeistä on kuitenkin, suljetaanko osa yhteisön ongelmista, kysymyksistä ja ehdotuksista yhteisön ulkopuolelle, ja mitä tämä merkitsee teatterialan taide- ja todellisuuskäsityksen ja taiteellisen toiminnan kehitykselle.

Esittelemieni tutkimustapausten perusteella on mahdoton sanoa, missä kohtaa taiteellisessa prosessissa menee raja taiteen ja sen tekijän, taiteen ja sen ympäristön, jopa taiteen ja sen puuttumisen välillä.²¹² Ehkä rajan piirtyminen ei usein ole niin tärkeääkään kuin erottautumista suosivassa kulttuurissa on tapana ajatella. Yhdessä ajattelun, toiminnan ja puheen avulla rajaukset voitaisiin purkaa ja pyrkiä perustamaan taiteellinen prosessi avoimelle näyttämölle, joka kutsuu kaikkia mukaan. *Sadetarinoiden* prosessia ajatellessa tunnistan tarpeen määrätietoiseen uudelleensuuntautumiseen myös näyttelijänkoulutuksessa ja teatterikoulutuksessa ylipäätään: taidolliset ja asenteelliset valmiudet toimia taiteessa kokonaisuuksia hahmottaen ja niistä vastuullisena eivät välttämättä kehity perinteisiin ammattitaidon käsityksiin ja harjoituksiin pitäytymällä. Jos toimitaan yhdessä, mutta eri ammattiryhmät eivät tunnista toistensa pyrkiämyksiä ja mahdollisuuksia, tavoitteet voivat näivettyä ja aloitteellinen toiminta hiipuu.

AKTI. On myönnettävä ja sallittava, että jokainen taiteellinen prosessi avautuu uutena ja ennakoimattomana, se on aina uusi; se eletään niin kuin eletään rakastumisen akti.

Teatterityön kiinnostuksen kohteeksi nimetään harvoin mikään niin yleinen kuin tuntematon ja viipyminen sen äärellä, silloin kun ollaan työn touhussa. Siitä taiteen vaiheikoissa kuitenkin on jollain tavoin kysymys. Tämän päivän suomalaisessa teatterimaailmassa vereslihaisimmat prosessit ja niiden hedelmät kypsyvät suojaattomina, eikä toiminnan jatkumolle ole takeita. Sellainen rakenteellinen turvattomuus, joka estää mahdollisuuden kohdata tuntematonta ja altistua dialogiin teatterityössä, ei myönnä taiteellisen prosessin

210 Ämyri 2007. Näyttelijäliiton jäsenlehdessä todetaan näyttelijöiden palkkojen jääneen kahdenkymmenen vuoden takaiselle tasolle. Sen lisäksi monet sopimusehdot ovat käytännössä heikentyneet; vrt. Saveljeff 2006.

211 Vrt. Suutela 2005, 179–185. Etenkin naisnäyttelijöiden aktiivista osallistumista ja ongelmanratkaisua on harvoin kannustettu suomalaisessa teatterimaailmassa; ks. myös Rantanen 2006, 284–285.

212 Vaikka tapaukset, joissa toimin osallisena, myös tietoisesti koettelivat näitä suhteita, toiminnassa rajanvedot näyttäytyivät keinotekoisina ja epäolennaisina.

tapahtumaluonnetta. Sellainen kategorisointi, joka sysää etsijät marginaaliin ja eristykseen, voi eristää tekijät toisistaan. Tarinalliset tunnistukseni pelokkuuden kätkeytyvästä luonteesta (s. 111–112) ja turvan hakemisesta samoin kuin *Sadetarinoiden* ja *Kodin* dramaturgiset jäsenykset paljastavat taiteellisen työskentelyn haavoittuvuutta, mutta myös sen mahdollisuuksia. Tällainen taiteellisia ryhmäprosesseja koskeva kokemustieto jää hiljaiseksi ja jakamatta, ellei taiteellisten projektien ja niiden tekijöiden välillä ole toiminnan jatkumoa.

Toiminnan runous edellyttää erityislaatuista ennakoimattoman tapahtumisen tilaa ilmetäkseen, se ei siedä ennakoitavuuteen vajoamista eikä uneksintaa pelkästään silmät kiinni.²¹³ Näyttämön runouden ulottuvuudessa on epäilemättä tapahtumattomuudesta ammentavat hetkensä, hiljenemisensä ja näkynsä, mutta sen luonne on tapahtumista. Tekijöille se merkitsee tasapainoilua rajoilla ja uneksimista välillä. Oman tekijyyteni suunnista kirjoittaminen²¹⁴ edellyttää kokemukseni mukaan hiljenemistä ääreen, uppoutumista keskelle, sellaisen tilan luomista jossa uneksitaan kuten runoilija, ja liikettä siinä, tapahtumattoman tilassa. Toiminnan dynamiikka ilmenee näyttämöllä silmät auki -välittömyytenä toista kohti; kirjoittamisen dynamiikka ilmenee ensisijaisesti kirjoittajalle itselleen. Poiketessani tutkimisen taipaleelta silloin tällöin näyttämölle olen saanut mahdollisuuden näiden kahden eron kokemiseen ja reflektioon. Nämä kaksi toiminnallisuutta asuvat minua, ne hajoavat ja koostuvat maailmassani ja ne muovaavat tekijyyttäni.

Vastuu teatteritaiteen tulevaisuudesta on monimutkaisella tavalla kietoutunut osaksi yhteiskuntaamme, mutta vastuu teatterin ytimen ymmärtämisestä ja vaalimisesta on ensisijaisesti tekijöillä ja toiseksi ympäröivällä teatterimaailmalla. Siksi toiminnan ja puheen on liityttävä myös tässä kysymyksessä yhteen ja edistettävä perinteen säilymistä elävänä. Vain rohkeilla aloitteilla ongelmavyöhdet purkautuvat; ilman aloitteita kauhukuvasta voi tulla tosikuva. Vakuuttuneena että teatterilla on ratkaistavanaan perustavia ongelmia korostan taiteellisen prosessin edellytysten ensisijaisuutta; teatteri tarvitsee toiminnan runoutta säilyäkseen taidemuotona. Teatteri taidemuotona ei ole väline jollekin muulle, ei mikään muille päämäärille alisteisena hyödynnettävä muoto. Kuten *Koti*-teoksessa, taiteellisen prosessin edellytykset syntyvät sen tekijöistä, jotka perustavat näyttämön, jota ilman on vain teatterinnäköisiä tuotantoja vailla teatterin ydintä.

213 Palaan keskusteluun Bachelardin (2003, 401) lauseen kanssa: ”Runoilija uneksii silmät kiinni. Hän ei elä muistoissa. Hänen poeettisesta ekstaasistaan on vähitellen tullut elämää vailla tapahtumia.” Tässä kuvaan sen avulla kokemaani eroa kirjoittamisen ja näyttelemisen välillä. Ymmärrän Bachelardin tarkoittavan sellaista uneksintaa, jota näyttelijäntyössä kutsutaan *näyksi*; tilaksi johon näytellessä voi pyrkiä ja päästä, mutta johon ei voi jäädä sillä se voi viedä pois yhteydestä toisiin, mitä näyttämön tapahtuma edellyttää. Esim. Reimaluoto 2007.

214 Tämän tutkimuksen yhteydessä myös erityisesti kirjoittamalla tutkiminen.

2.5. Tarinallisuuden merkitys väylänä

En lainkaan käsitä sellaista hurskautta, joka ei keksi tai oivalla uutta, vaan toistaa jo sanottua ja toivoo ja ylistää kaiken jo tiedetyn sisällä. Ajattelen päinvastoin, että suhde Jumalaan edellyttää aina luomista, uuteen suuntautumista, sellaista vähintään yksityistä, joka ei voikaan vakuuttaa toisia. Se voidaan saavuttaa vain siinä määrin, kuin ei kerralla käsitetä ja kuiviin selitetä, mitä Jumala-nimellä tarkoitetaan. Sehän ei salli itseään hoettavan ja toisteltavan, vaan asettuu esitettäväksi, aina uutena löydettäväksi, alkulähteillään.

(Rainer Maria Rilke 1997, 53)

Rupesin tutkijaksi tietämättömyyttäni, ihmetelläkseni paremmin. Ryhdyin työhön tietoisena, että katsominen toiminnan taakse voi avata hämmentäviä näkymiä. Matkan anti on ruokkinut haluani edelleen. Hermeneuttinen tutkimusprosessi on vakuuttanut minut yhteisöllisen näkökulman merkityksestä taiteelliselle toiminnalle.²¹⁵ Oma, kulttuurin ja koulutuksen juurruttama yksilölähtöinen asenteeni on tutkiessa murtunut: näen toisenlaisen maiseman kuin ennen tätä työtä vaikka katson samaa.

Kaikista tapauksertomuksista voi tunnistaa prosessin, jossa yksittäisistä tarinoista ja tarinoiden kimpusta muovautui kokonaisuus. *Sadetarinoita* aloitettiin tarinoiden kehimisellä osaksi työtä ja sen tavoitteita. Tekijöiden yksityisistä, sattumanvaraisista ja yhdessä kehitellyistä aineksista syntyi yhteinen matka ja yhteinen, yleisölle esitetty teos. Oma tuntumani prosessin jäämisestä kesken täydentyi reflektiiossa ymmärrykseksi siitä, millaiset ulottuvuudet tarinallisessa työskentelyssä olisivat vaatineet taitavampaa työstämistä.²¹⁶ *Koti* kiertyi tiiviisti tarinoidensa ympärille, synnytti teoksen ja kietoi imuunsa työn tekijät ja ympäröivän yhteisön. Tekijöilleen se oli mullistava kokemus. *Suvi Kinos* -tapaus näyttäytyy freskona, jonka alkuperää ja esitysmaailmaa leimasi moninaisuus; tarinoiden spektri haarautui näyttämöteoksen tarinalisiin prosesseihin tiivistyksen jälkeen yhteistyön summana esitykseksi. Sen vaiheikko paljasti myös tarinallisuuden hiljaisempia ulottuvuuksia vakiintuneessa teatteriympäristössä. *Uni riippukeinussa* muovautui yhtäaikaisista prosesseista kuvittelun näyttämöllä, tarinallisten aineiden avaruudessa akustiseksi kertomukseksi, usean todellisuuden miniatyyrimaailmaksi, joka aukesi tekijälleen kuin näkymä vuoren laelta kahteen suuntaan: ulos kohti radion kuuntelijoita ja takaisin tutkimisen maailmaan. Tarinallisen kulman läpi yksinäinen prosessi näyttää myös toimineen yhteydessä ympäristöön, yhteistyössä sen kanssa. *Tutkimusprosessissa* dialoginen asenteeni pyrkii läpäisemään fragmentaarista, eri todellisuuksista koostuvaa taiteellisen prosessin ja teatteriammatillisuuden transsubjektiivista maailmaa ja omaa osallisuuttani siinä.²¹⁷

215 Myös Ilari Nummi (2006, 259–265; 267–269; 274–276) esittää tohtorintutkinnossaan vuorovaikutukseen ja yhteisöllisyyteen perustuvien työtapojen edistämistä teatterissa.

216 Jos *Sadetarinoiden* vaiheikkoa ajatellaan kompleksisena prosessina, tarjoutuu mahdollisuus prosessin perustan pohtimiseen esimerkiksi systeemisestä ilmiönä ja itseorganisoituvana kehkeytymisenä, jolloin työnjaon kysymykset asettuvat uuteen valoon. vrt. Henry 2004, 158, 160–161, 169; Kahane 2004. Myös *Sadetarinoiden* vaiheikon dramaturgiset mallinnukseni antavat viitteitä siitä, miten reflektiiossa syntyy reflektoidusta uutta tietoa.

217 Transsubjektiivisuus ylyksilöllisenä merkityksen muodostajana. Vrt. Roinila (2003, 12) Bachelardin (jungilaisesta) todellisuuskäsityksestä esseessään *Tilan poetiikka* -teoksen suomentamisesta. Roinilan mukaan

Ymmärrän pyrkimykseni perustavana inhimillisenä haluna liittyä kokonaisuuksien osaksi, osallistua toimintaan ja nähdä toiminnassa mieltä sekä näiden ulottuvuuksien tunnistuksena. Eräs kiihoke ja sysäys niin tutkimiseen kuin taiteelliseen tekemiseen on ollut ja on yhä selittämättömän kutsu; se jokin, jonka hiljainen sisin kutsuu luo. Se jokin kutsuu yhä vahvemmin kuulemaan, miten kertomukset kudotaan yhteydessä, yhdessä ja välillä.

Edes rakkaus ei ota huomioon meidän jakojamme. Se sekoittaa muutenkin kaikki mitasuhteet, leikittää meitä lähellä ja kaukana, vie niin kauas, että kaikkeus on täpötäysi tai toisaalta koko avaruus meissä. Ei, rakkaus ei erota kuolemaa elämästä, vaan tempaa meidät, jotka sen käsissä tärisemme, loputtomaan kokonaisuuksien tajuun.

(Rilke 1997, 83)

Tarinallisuus voi toimia inhimillisenä väylänä kokonaisempaan maailmassa toteutumiseen, sen suhteiden verkoston hahmottamiseen ja tapahtumisen tajuun.

Bachelardin todellisuuskäsitys sai vaikutteita Carl Gustav Jungin (1875–1961) syvyyopsykologisesta, kollektiiviseen arkkityypiseen tiedostamattomaan perustuvasta psykoanalyttisesta teoriasta.

3. TARINALLINEN MAAILMASUHDE TEATTERITYÖSSÄ

Me elämme tilassa, näissä avaruuksissa, kaupungeissa, maaseuduissa, käytävissä, puistoissa. Se näyttää päivänseivältä. Ehkä sen pitäisi ollakin erinomaisen selvää. Mutta se ei ole selvää, ei itsestään selvää. Se on todellista, epäilemättä, ja siksi myös ilmeisen rationaalista. Sitä voi koskettaa. Siitä voi jopa uneksia. Mikään ei esimerkiksi estä meitä ajattelemasta asioita jotka eivät ole kaupunkeja eivätkä maaseutua (eivätkä esikaupunkeja), tai metrokäytäviä jotka olisivat samanaikaisesti puistoja. [...] Ongelmallista ei oikeastaan ole sen selvittäminen miten tähän on tultu, vaan yksinkertaisesti sen tunnustaminen että tähän on tultu: ettei enää ole yhtä tilaa, yhtä kaunista avaruutta, yhtä kaunista ympäröivää tilaa, yhtä kaunista tilaa meidän ympärillämme, vaan paljon pieniä tilanpalasia ja yksi näistä tilanpalasista on metrokäytävä, toinen on puisto; [...]

Lyhyesti sanoen: tilat ovat moninkertaistuneet, jakaantuneet ja erilaistuneet. Nykypäivänä niitä on kaikkia kokoja ja kaikkia laatuja, kaikkiin käyttötarkoituksiin ja kaikkiin tarpeisiin. Eläminen on siirtymistä tilasta toiseen vältellen kolhuja mahdollisimman hyvin.

(Perec 1992, 13–14)

Perecin mukaan ”eläminen on siirtymistä tilasta toiseen”, ja ongelmallista on tilojen moninaisuuden tunnustaminen. Oma tehtäväni on ollut kysyä, miten tarinat toimivat teatterin taiteellisissa prosesseissa ja kysyä sitä niin että prosessin yhteisölliset mahdollisuudet ovat voineet näyttäytyä.

Ensinnäkin prosessin mahdollisuudet on tunnustettava monikoksi, moninkertaisesti. Tavoitteenani on ollut kuvata ja kertoa taiteellisista prosesseista esimerkkien avulla; kertoa niin että sekä toiminnan maisema että toiminnan mieli (Bruner 1986, 14) tulevat tarkasteltaviksi. Tutkimani perusteella tarinallisuudella on hämmästyttävät mahdollisuudet sekä väylinä että välineinä missä tahansa taiteellisen työn ongelmanasettelussa. Kokemustieto, yhteinen aineeton todellisuus, tulee tavoitettavaksi ja jaettavaksi dialogiseen asenteeseen pyrkivän lähestymisen läpi.

Samalla kun oma suhteeni teatterin prosesseihin ja tarinallisuuteen on muuttunut, monet taustalla vaikuttaneet ainekset ovat nousseet merkityksellisinä esiin. Huomaan eläneeni tutkimuksen kutoutuessa uudelleen koko tähänastista ammatillista matkaani ja sen vaiheita. Solmiessani työn lankoja haluan vielä painottaa, että tutkimus rakentuu ammatillisen kumppanuuden kokemuksista syntyneelle perustalle. Näyttelijäntaipaleeni alkumatkaa ovat saateleet kokeneet ja viisaat kollegat; eräs teatterin perinne on yhteisön jäsenten mentoroiva tuki varsinkin niille, jotka haparoivat ensiaskeliaan. Samoin ympärilläni elää tasavertaisten kumppanuus; ilmapiiri, jossa toinen toista kannustaen yllytään menemään riskejä päin ja halukkaasti jaetaan kokemukset. Jokainen esimerkkitapauksista kertoo, kukin tavallaan,

myös tästä tarinallisuuden mieltä ja maisemaa perustavasta todellisuudesta, jota ilman ei nyt olisi mitä tähytä eikä sanoja, joilla kuvata.

Tarinallinen maailmasuhde ja sen merkitys taiteelliselle toiminnalle on selkiytynyt tutkimukseni myötä. Dramaturgiset jäsennykset prosessien kokonaisuuksista ovat paljastaneet mikrotason tapahtumista, ja yksittäisistä episodeista on johtanut polkuja kokonaisuuteen ja jopa sen taakse. Tarinalliseen taidekäsitykseen ja sen perustana olevaan tarinalliseen maailmasuhteeseen suostuminen edellyttää suhteellisuuden hyväksymistä tiedonkäsityksen osaksi. Olen kokenut sen vapauttavan tutkimusmatkaani tietämisen pakosta. Alkuunpaneva voima, uteliaisuus, on kääntynyt löytämisen ja keksimisen iloksi, toisinaan myös lohduksi, usein syveneväksi ihmetykseksi.

Teatterilta tarinalliseen maailmasuhteeseen suostuminen edellyttää yksilöllisen tekijä-myytin syrjäytymistä romanttiselta paikaltaan ja toiminnan foorumin avaamista kaikille osallisille. Yksittäiseltä tekijältä se edellyttää avoimuuden ja ihmettelyn vaalimista, suuntautumista yhteisen ääreen ja halua ymmärtävään, ympäristöstä kuulevaan liittymiseen kokonaisuuden eläväksi osaksi. Tarinallinen maailmasuhde perustuu ajatukseen maailman moninaisuudesta, kulttuurin ja todellisuuden jatkuvasta muutoksesta, ja se perustuu toista kunnioittavaan, dialogiseen asenteeseen pyrkivään eettiseen periaatteeseen.

Jäljittäessäni inhimillisen toiminnan dramaturgiaa olen tunnistanut yllättäviä, dramaattisia puolia itse jäljittämisestäkin. Liikkuminen yksityisen ja yleisen välillä, reflektion silmukoinnin kaarteissa kiihtynyt vauhti, näkymien paljastuminen ja tarinallisuuden ulottuvuuksien vähittäinen käsittäminen on osoittautunut täyteläiseksi vaiheikoksi. Taiteellista prosessia on hyvä katsoa dramaturgian kulumasta, jäsentää sitä dramaattisesti rakenteelliseksi kokonaisuudeksi, jolla on sanottavaa sen kokeneille. Aristotelinen draaman malli on asettunut tässä yhteydessä meta-tarinaksi, erääksi dramaturgia-kertomukseksi, dramaattisen jäsennyksen ja ymmärryksen rakentaja-tarinaksi. Se on paljastanut minulle tutkimuksen kestäessä merkittävyttään laajasti länsimaisen kulttuurin tulkintojen ohjaajana; sen perusteella kerrotaan ja ymmärretään, kommunikoidaan ja vaikutetaan, se läpäisee yhteiskunnan; se on esimerkki elävän tarinan toiminnasta inhimillisen elämän tulkintojen väylänä ja välineenä. Inhimillistä kommunikaatiota on mahdoton kuvitella ilman dramaturgista, taustalla vaikuttavaa rakennetta. Tunnistettuna tällaiseksi toimivaksi rakenteeksi myös aristotelinen malli osoittautuu (vain) yhdeksi mahdolliseksi rakenteeksi.

Voi sanoa, että dramaturginen jäljitykseni on ollut kriisikeskeistä. Sen merkitys on kriisin ajattelemisessa uudelleen, inhimillisen prosessin rakentajana, ja kriisin luonteen tunnistamisessa prosessin erottamattomaksi osaksi. Taiteellisen vaiheikon kriisi näyttäytytynä ilmiönä, jonka luonne, ajoitus tai seuraukset eivät ole ennakoitavissa. Kriisin huippu voi olla pyörremyrskyn tai tulvan kaltainen tai se voi muistuttaa helleaaltoa tai takatalvea, mutta se voi yhtä hyvin olla haltioitumista, joka siivittää intohimoiseen aktiin, tanssiin, kiriin. Tai se voi olla poikkeuksellisen suotuisa olosuhteiden tihentymä, jolloin sato kypsyy meheväksi. Kriisin koko kuva on huomattavasti laajempikin. Tarinallinen tunnusteluni pyrkii valaisemaan sen kehkeytymistä esimerkkitaapauksissa ja näyttämään, miten inhimillinen aloitteellisuus taiteellisessa vaiheikossa kulkee aina kohti kiehumispistettä, jossa

tavoitellaan muutosta.²¹⁸ Valmius prosessin kehkeytymisen tunnistamiseen ja edistämiseen on perustava osa taiteellisen työn tekijöiden taitoa; prosessi täydellistyy muutoksessa. Jokaisella ryhmän jäsenenellä pitäisi olla mahdollisuus osallistua taiteelliseen vaiheikkoon sen täydessä merkityksessä; jokaisella tulisi olla tehtävä prosessin kehkeyttäjänä, kriisiyttäjänä ja muutoksen tekijänä. Ja ennen kaikkea jokaisella pitäisi olla tilansa kriisin läpielämiseen ja pelottomaan kohtaamiseen.

Dramaturginen jäsennys ei suinkaan avaa oikopolkuja itse työhön. Se ei anna sellaisia tarinallisia välineitä, joilla voisi ohjailta prosessia ulkopuolelta, kastautumatta siinä. Se on toimintakyvyn, prosessin tajun väline. Se ei vapauta tapahtumisesta ja keskeneräisyydestä vaan se yllyttää kohti sitä ja sen läpi. Se antaa tapahtumisen lukutaitoa, joka puolestaan voi vahvistaa luottamusta tapahtumisen virtaan. Tarinallisuus näyttäytyy koostuvana ja hajoavana ilmiönä, tapahtumisen ja merkitysten valtameren aaltoiluna, jonka ikiliikettä ei voi hallita.²¹⁹

Teatterityön tarinallisessa tarkastelussa näkymät voi tarkentaa ja kohdistaa taiteellisen prosessin tapahtumiseen, mutta ne avautuvat väistämättä myös toiseen suuntaan; kokonaisuuksiin ja niiden ympärille, maailmaan ja taidemaailmaan. Olisi kohtuutonta vaatia, että teatterin tulisi ratkaista kaikki haasteensa omassa piirissään. Olisi idealismia ehdottaa, että se muuttaisi toimintaperiaatteensa noin vain, nomadisiksi tai joksikin muuksi. Teatteri elää osana yhteiskunnan rakenteita, vai pitäisikö sanoa teatterit elävät, niin moneen kategoriaan suomalainen ja eurooppalainen teatteritoiminta jakautuu.²²⁰ Yhteiskunnan rakenteissa taidetta ja kulttuuria hallinnoidaan, tuetaan, edistetään, suunnataan, kulutetaan ja harrastetaan. Siitä kulumasta katsoen kulttuurin ala on hierarkisen hallinnan paikka. Hierarkia elää myös teatteriyhteisössä, jossa taistellaan paikasta auringossa, puhutaan 'oikeasta' teatterista, 'taidehiippailusta', 'apurahataiteilusta' tai 'puuhastelusta', kun tarkoitetaan 'oman' ja 'toisen' toiminnan välistä eroa; kun arvottamisen eräs tavoite on oman toiminnan edellytysten turvaaminen kovenevassa, epäreilussakin kilpailussa. Tähäkö on siis tultu sen jälkeen kun Molièren teatteriseurue kutsuttiin Ranskan kuninkaan hoviin?

In order to solve tough problems, we need more than shared new ideas. We also need shared commitment. We need a sense of the whole and what it demands of us.

(Kahane 2004, 103)

218 Muutos voi olla prosessista ja tarkastelukulmasta riippuen muodonmuutos tai suunnanmuutos, kehityskriisin tai traumaattisen vaiheikon tulos, kypsyminen, puhkeaminen tai kuoriutuminen; toisin sanoen kriisikeskeisyydellä en pyri kaventamaan ja rajaamaan prosessien kirjoa vaan kirkastamaan prosessikohtaista näkymää.

219 Hajoamisen ja koostumisen sijaan voisi puhua myös kaaoksesta ja järjestymisestä. Näille läheistä sukua on taiteilijan prosessin ymmärtäminen assosiativisena, ks. esim. Jalonen 2006; Pitkänen-Walter 2006. Itse koen käyttämäni sanat *koostuminen* ja *hajoaminen* läheisiksi tarinallisen näkökulman fragmentaarisen ulottuvuuden ja sen vastavoiman, ei-tietämisen ja tuntemattoman ja niitä yhdistävän merkityksellistymisprosessin vuoksi. Hajoamisen ja koostumisen käsitteet antavat myös keveälle kuvittelulle tilaa: ne voivat vertautua vaikkapa kypsymisen ja maatumisen, kokoamisen ja purkamisen, puutarhan tai keittotaidon ilmiöihin.

220 Teatterit merkitsevät tässä kaikkia niitä aktiviteetteja, jotka katsotaan lajiin kuuluviksi, kuten vakiintuneen rahoituksen piirissä olevat teatteritalot ja -ryhmät, teatterialan koulutus, vapaat teatterintekijät ja tilapäiset yhteisöt, osallistavan tai soveltavan teatterin muodot, puoliamatilliset ja harrastajateatteriyhteisöt ja erilaiset erikoisalut, esim. nukke-, musiikki- ja tanssiteatterit.

Koko totuus ei ole aivan karu kokemukseni ja ymmärrykseni perusteella, ja myös monet ympäristöt näyttävät vakuuttuneen teatterin elinvoimasta.²²¹ Silti epävarmuuden sietämättömyys näyttää joskus johtavan epäilyyn ja epäilyssä tai epäilyinä toimiminen kyyniseen asenteeseen. Joka tapauksessa teatterin arvokkain ydin, tieto sen omasta toiminnasta, suullista perinnettä säilyttävä elävä rakenne, on niiden sitoutuneiden tekijöiden harteilla, niiden osallisten kannettavana jotka toimivat prosessista toiseen karttuvan kokemustiedon välittäjinä. Tällä hetkellä se on haavoittuva ja uhanalainen ymmärtääkseni kahdesta syystä: Ensinnäkin vakiintuneissa teatteriympäristöissä toimintakulttuurin yksipuolistuminen ohjaa muutosta suorituskeskeiseen työhön, jolloin toiminnan ja puheen ulottuvuus heikentyy, perinteen ääntä ei kuulla eikä kokemustiedolla ja sen yksittäisillä kantajilla näytä olevan merkitystä. Hiljainen tieto ei pääse vapaasti siirtymään, ryhmäprosessit näivettyvät. Toiseksi teatterin moninaistuminen saattaa johtaa hajaantumiseen, eriytyneisiin alakulttuureihin, jotka eivät kommunikoi keskenään vaan kilpailevat elintilasta ja suosiosta, jolloin keskinäinen ymmärrys ja tunnistus vähenee. Tullaan tilanteeseen, jossa: ”Ongelmallista ei oikeastaan ole sen selvittäminen miten tähän on tultu, vaan yksinkertaisesti sen tunnustaminen että tähän on tultu.” (Perec 1992, 14.) Toisin sanoen hajoamisen vaihe johtaa kriisiin, jossa joko kieltäydytään moninaisuuden tunnustamisesta ja teatterin sijaan kehkeytyy erillisinä eläviä ilmiöitä, jotka saattavat muistuttaa teatteria mutta saattavat myös unohtaa sen; tai kriisin tuloksena suostutaan tunnustamaan moninaisuus, jolloin koostuminen voi alkaa.

Suomalaisen teatterialan katkenneitten perinteitten historia on jatkumaisillaan jos kokeneisuus jää jakamatta, kokematta. Silloin elävä rakenne ehkä menettää voimansa ja merkityksensä ja toiminnan ja puheen korvaa pelokkuus ja laskelmointi; dialogisen tilan mahdollisuus tukahtuu. Teatterin taiteellisesta prosessista nouseva kokemus on tunnustettava teatterin ydinrakennetta luovaksi voimaksi.

Tutkimukseni synnytti ”halu tietää lisää”. Nyt koen kokemukseni ja ymmärrykseni järjestyneen uudelleen ja avautuvan uuteen subjektiiviseen suhteeseen taiteenalaani kohti. Tästä kulmasta katsoen teatteritaiteen yhteisön tehtävänä on taiteellinen toiminta ja sen elävän jatkumon turvaaminen; sen säilyttäminen on käsitykseni mukaan teatterinomadiuden, mielen matkalaisuuden, perusta ja päämäärä. Voidakseen toimia epävarmuudessa taiteellinen vaiheikko tarvitsee turvaa luovia, aineettomia ja avoimia rakenteita. Toisen päämäärän, ”elämisen siirtyminä tilasta toiseen” (Perec 1992, 14) työsarkana on juuttumien, varovaisuuksien, pelokkuuksien purkaminen hajottamalla hierarkisia ja joskus tietoisien laskelmoivia rakenteita, jotka luovat ja ylläpitävät toimintaa estäviä ja jarruttavia tarinoita. Ennakoimaton taiteellinen toiminta on se teatteritaiteen ulottuvuus, paikka ja näyttämö, joka luo ja ylläpitää taiteenalan toimivia rakenteita. Esteetön kommunikaatio toimijoiden ja näyttämöiden välillä edistää yhteistä aineetonta todellisuutta. Vakiintuneen tulee päästä muuttumaan ja kokeelli-

221 Olen aiemmin viitannut ryhmäprosessien tutkimukseen, jossa teatteritaitoja pidetään esimerkkinä osamisesta ryhmässä. Huomiotta ei voi jättää myöskään, että teatterilla on varmasti muistakin syistä kuin onnistuneen markkinoinnin perusteella yleisöä niin Suomessa kuin muualla, eikä sitä että uuden sukupolven halu teatterialan koulutukseen ja harrastukseen on edelleen vuosittain suurta.

sisäprosesseissa syntyvän on saatava toinenkin tilaisuus; näin kokemustieto virtaa yhteisön läpi, ”tilasta toiseen”. Kuten *Sadetarinoiden* tapauksessa, turhautuminen omaan työhön voi liittyä myös yhteisöön liittymisen vaikeuteen.²²²

Uudelleen ajateltu perusta voi kirkastaa teatterin taiteellisen toiminnan sisällöt, merkitykset ja mahdollisuudet sekä tekijöille että ympäristölle. Tärkeämpänä kuin pitää puhuen ja politikoiden yllä erottautumisia ja romantiikan ajalta periytyviä yksilökeskeisiä myyttejä, näen teatterin mahdollisuuden ja eettisen velvollisuuden säilyttää ja luoda taiteen alueella sellaista yhteisöllisyyttä, joka kulttuurissamme on perinteisesti nähty talousvetoisen ajattelun ja toiminnan vastakohtana. Se voi olla myös elintärkeä vastavoima, ja se voi ja sen pitäisi merkitä myös taiteen alueen laajentumista, tunkeutumista sinne missä ihmiset elävät ja siten taiteen koostavaa voimaa yhteiskunnassa. Teatteritaiteen sisältämä tieto ja viisaus elää erottamattomana toiminnasta.²²³ Tämä näyttäytyi tekijöille suorastaan puhdistavana ilmiönä *Koti*-esimerkissä. Teatteritaiteen inhimillinen merkitys on sen kyyvyssä kokonaisvaltaisiin tiloihin. Teatterin tiloissa inhimillisen ennakoimattomuuden liike, tunteet, intuitio, yhteys toiseen, jaetun kokemuksen merkityksellisyys mahdollistuvat vain sille ominaisella tavalla.²²⁴ Tarinallinen maailmasuhde tukee tällaisen toiminnan ajattelua. Tutkimusprosessissa käyttämäni väljä tarinallisuuden käsittäminen paljastaa ajattelun moninaisuutta ja avaa sille ennakoimattomia väyliä. Yhteisessä toiminnassa ja siihen kiinteästi liittyvässä puheessa tarinallisuuden monet merkitykset täsmentyvät ja valikoituvat.

Teatteritaide on nyky-yhteiskunnassa kahdenlaisen haasteen edessä. Molemmat ovat tunnistettavissa myös muilla yhteiskunnan alueilla: Toisaalta uhkaa neuvottomuus sen edessä, että paljon näyttää jo olevan valmiina, mutta tuotantoa ei voida pysäyttää. Toisaalta usko pysyviin arvoihin, jotka oikeuttavat ”ylistämään kaiken jo tiedetyn sisällä” (Rilke 1997, 53) on vaikeasti tunnistettava, ja sellaisena muutosta jarruttava kertomus. Maailman kehkeytyessä koko ajan moninaisemmaksi, täyteläisemmäksi ja ahtaammaksi sen esittämät haasteetkin vaativat moninaisia valintoja ja taitoja. Myös Suomessa teatteritaide on joutunut lempilapsen asemasta kilpailuun elintilastaan yhtenä muiden joukossa. Eräänä sivujuonena nopeissa kulttuurin muutoksissa voi huomata, että teatteritaiteen tapahtumapaikka ja paikka, jossa tuota tapahtumista ajatellaan ja siitä puhutaan, ovat usein kuulun päässä toisistaan; ikään kuin teatteri olisi luovuttanut osan toiminnan foorumistaan filosofialle, tutkimukselle, sosiaalialalle, valtionhallinnolle, jotka tuottavat kiinnostavia uusia kysymyksiä ja keskustelevat niistä toisaalla, kun teatterintekijät jatkavat omaa työtään toisaalla. Tarinallinen taidekäsitelmä ja maailmasuhde voivat tarjota teatterintekijöille oman alan tarkastelukulman, joka mahdol-

222 Työn arvostus ja näkyvyys todentuvat tekijöille osittain ympäristön kiinnostuksena, osittain myös tuotantoodellytyksinä, ts. toiminnan tukena tai sen puutteena. Toiminnan tuki näyttäytyy myös sisäisenä tarinana; uskona, toivona ja taitona siirtyä prosessin vaiheesta toiseen, esim. siirtymisessä harjoitushuoneesta näyttämölle (ks. esim. s. 125).

223 Sille on ominaista salaperäisyys, toiminnan varjelu, siinä mielessä teatteri on salaseura. Ks. Bataille 1998, 157.

224 Ks. Bataille 1998, 167. Bataillen kuvaus naurun ja ei-tietämisen suhteesta vertautuu teatterin tapahtumaluonteeseen, näyttämön / teoksen ja katsojan suhteeseen, jossa parhaimmillaan osallisten hallussa ollut tieto ja ymmärrys kumoutuu hetkellisesti ja jopa molemminpuolisesti järjestyäkseen uudestaan – naurun, kyynelten, kauhun tai oivalluksen kautta. Myös s. 50.

listaa 'tulkitsevan strategian' (Bauman 1996, 113–117)²²⁵ hukkaamatta taiteellisen prosessin substanssia; sen toiminnallista luonnetta, sen virtaavaa olemusta.

Tiedon empiirisesti ilmenevä suhteellisuus, totuusarvostelman ja maun riippuvaisuus julkituoduista ja sanattomista olettamuksista, jotka kumpuavat yhteisöllisyydestä ammentavista traditioista, olivat ongelmia lainsäädäntään suuntautuneelle kulttuuridiskurssille. Pulma tuli ratkaista teoriassa ja poistaa käytännön toimien avulla. 'Tulkinnalliselle' strategialle suhteellisuus ei ole vain väliaikainen tila, vaan tiedon välttämätön eksistentiaalinen ehto.

(Bauman 1996, 113–114)

Tulkitseva strategia tai 'postmoderni strategia' (Bauman 1996, 116) syntyy teatterintekijöiden²²⁶ muuttuvien kokemusten reflektiosta ja pyrkii prosessuaaliseen suhteeseen aiemman modernin taiteilija-aseman kanssa. Tulkinnallisen strategian tavoitteena on teatterialan uudelleensuuntautuminen; liittyminen uusilla tavoilla osaksi kulttuuria ja yhteiskuntaa. Tällaisesta kulmasta voi aua leikinkaltaisen toiminnan ja myös uuden dramaturgisen hahmotuksen mahdollisuus vastata moninaisen maailman haasteisiin, haasteisiin jotka ovat jo täällä ja velvoittavat.

"And this way of understanding the world has another implication that is even more deeply challenging. This world is too complex and interdependent and rapidly changing for us to be able to reason through everything that is going on. We can no longer rely only on *making sense* of the whole of what is going on: we also have to *sense* it. This requires us to access a deeper, nonrational, more ancient kind of knowing."

(Kahane 2004, 105, sit. Alain Wouters)

Teatteria tulisi siis ajatella uudelleen ja ajatella yhdessä, ja ajatella yli tuotantopaineiden, ohjelmistojen ja aikataulujen: myös yli kategoristen raja-aitojen. Ajattelun päämääränä olisi kirkastaa kollektiivinen näkymä; nähdä miten teatteri toimii ja kommunikoi maailmassa, ja millaista se on ja voisi olla, siis tunnustaa teatterin monimuotoiset, jo olemassaolevat tilat. Seuraavana tavoitteena olisi luoda yhdessä ajattelun tällaisen toiminnan perustan turvaavat rakenteet; purkaa hierarkiat ja raja-aidat, säilyttää matkallaolo, ei-tietämisen, keskeneräisyyden ja yhdessä uneksimisen avaruus.

Teatterin kollektiivinen todellisuus koostuisi näin ymmärrettynä alituisesti elävästä subjek-

225 Baumanin tulkinnallinen strategia edellyttää monijakoista todellisuuskäsitystä, ontologista pluralismia, jonka mukaan todellisuus koostuu useista perusaineksista, jolloin mikään intellektuaalinen diskurssi ei voi säilyttää tai perustella ylivertaisuuttaan toisiin nähden. Bauman ehdottaa hierarkisen lainsäätäjä-metaphoran tilalle tulkki-metaphora, jolloin intellektuellin rooli ja yhteiskunnallinen asema määrittävät uudestaan ja toisin kuin ennen.

226 Baumanilla (1996, 113–117) tulkitsevan strategian subjekteina ovat intellektuellit, joiksi hän lukee kaikki kulttuurin asiantuntijat. Senkin uhalla, että suomalaisessa teatterimaailmassa monet ryhmät vierastavat intellektuellin leimaa, rinnastan tässä yhteydessä teatterin tekijöiden baumanilaiseen asiantuntijuuteen.

tiivisten, prosessikohtaisten ja jaettujen todellisuuksien avoimesta ensyklopediasta, joka on koko ajan enemmän kuin osansa. Tarinoiden tarjoamilla välineillä voi liikkua tarinallisuuden eri tasoilla. Tarinallinen kommunikaatio luo toimivan rakenteen tarinallisessa avaruudessa, sen kartalla, sen tasojen välille avautuvien ulottuvuuksien kanssa. Se luo väylän taiteelliselle, nomadiselle toiminnalle teatterissa.

Liite 1: Ote tutkimussuunnitelmasta 31.5. 2001

MISSÄ TARINA TOIMII – esimerkkejä tarinoiden mahdollisista jaotteluista ja ryhmitte-
lyistä

LÄHTÖKOHTANA TARINA

1. Valittu näytelmä on tarina, joka kerrotaan.

Olipa näytelmä juonellinen kokonaisuus, fragmentteja tai improvisaatio, esitys välittää aina tarinan tai tarinoita. Viimeistään katsojan mielessä vastaanotettu muotoutuu tarinaksi.

2. Ohjaajalla saattaa olla väite tai sanoma, joka näytelmän kautta kerrotaan.

Usein ohjaaja valitsee näytelmän. Ohjaaja saattaa perustella valintansa esimerkiksi sitomalla sen ajankohtaisiin ilmiöihin tai maailmakuvastaan nousevaan väitteeseen.

3. Näytelmässä jokaisella henkilöllä on oma tarinansa.

Henkilön tarina on näyttelijän työn lähtökohta.

4. Jokaisella esityksen tekijällä on tarina näytelmässä kerrottavaksi.

Näyttelijällä on roolihenkilön tarina. Valosuunnittelijalla vaikkapa näytelmän aiheeseen ja paikkaan liittyvä tarina.

5. Jokaisella esityksen tekijällä on oma eletty ja koettu, jonka läpi näytelmän aihe tulee ymmärretyksi ja jonka läpi ohjaajan väite tulee ymmärretyksi.

Osin tiedostamaton. Elämäntarinat, tositarinat. Saattaa ilmetä ajatusäänenä.

6. Koko työryhmälle muodostuu ymmärrys näytelmän toteuttamisesta.

Osin ulkoinen, yhdessä sovittu, yhteiset tavoitteet.

Osin tiedostamaton, osin tiedostettu traditiosta nouseva.

Muuttuva ja keskeinen työn toteutuksessa.

Synteesi kaikista edellisistä. Kollektiivinen.

VÄLINEENÄ TARINA

1. Ohjaajan tarina siitä, miksi näytelmä tehdään.

Sisältää tulkinnan näytelmästä ja liittää sen tämänkertaisiin olosuhteisiin. Situaation ja merkitysten määrittämistä.

2. Työryhmän jäsenten taiteelliset prosessit käynnistyvät.

Dialogi ohjaajan tarinan kanssa ja näytelmän tarinan kanssa käynnistyy. Dialogi oman eletyn kanssa suhteessa tehtävään työhön käynnistyy. Syntyy kysymyksiä, ymmärrystä, mielikuvia, näkyjä, aavistuksia. Pelkoja ja toiveita ilmenee. Tapahtuu arviointia ja itsearviointia.

3. Omasta eletystä tulee jaettava.

Syntyy näytelmän ja muiden tarinoiden oheistarinoita.

4. Ylimääräiset tarinat.

Tehtävän työn ulkopuolelta tilanteeseen tunkevat tarinat. Häiritsevät tarinat. Sattumat. Harhapolut. Yhteisiä ja yksilöllisiä. Nämä tarinat voivat pysyä ylimääräisinä tai päästä työhön liittyviksi. Niillä voi olla suuri merkitys työn vaiheissa virikkeinä, impulsseina, ymmärryksen lisääjinä tai heikentäjinä. Haastavat merkityksiä.

5. Kevyet tai keskeneräiset tarinat.

Vertaukset, mielikuvat, aiheet, assosiaatiot. Ilmenevät ehdotuksina, dialogina, ideoiden pallotteluna.

6. Metaforat

Merkityksiä vahvistavat tarinat. Aihetta tai yhteistä ymmärrystä vahvistavat tarinat. Muistot. Salaiset tarinat.

7. Esteet.

Taiteellista prosessia hajottavat tai heikentävät tarinat. Väärinymmärrykset. Kitkapuheet. Voivat olla samoja kuin ylimääräiset tarinat (edellä). Voivat vaikuttaa voimakkaasti prosessin kulkuun ja työn edistymiseen. Joskus haastavat, herättävät, säikäyttävät. Luovat työryhmän kulttuuria.

Omaa taiteellisen työn kokemustani olen kiinnostunut kartuttamaan erityisesti seuraavilta kannoilta:

1. jatkuvan uusiutumisen ja muuntamisen vaatimus ja toimintatapojen kehittäminen
2. avoimuuden, aistisuuden ja monimuotoisuuden syventäminen taiteilijuuden toteutumisessa ja ymmärtämisessä
3. jonkin uuden löytäminen oman taiteilijantyön sisällössä ja ilmenemisessä

Kiinnostukseni kohteena on siis sekä kokemus ja toiminta taiteellisessa prosessissa että taiteellinen prosessi ilmiönä. Tarina-käsitteen avulla tutkin prosessia dialogina. Tämä on tarpeen, koska prosessi ja kokemus ovat aina suhteessa johonkin, aina muutoksen alla.

2. TARINA VÄLITTÄJÄINEENA

Käsitykseni mukaan tarinat toimivat taiteellisessa työskentelyssä ainakin seuraavissa yhteyksissä:

MISSÄ TARINA TOIMII

1. Tarinat välittävät tietoa todellisuuskokemuksista ja informaatiota
2. Tarinat pyrkivät lisäämään ymmärrystä ja tunnistamista
3. Tarinat artikuloivat aikaisemmin sumeaa tai oletettua. Kyseenalaistavat, vahvistavat
4. Tarinat toimivat sanattoman (hiljaisen) tiedon alueella. Tekevät näkyväksi
5. Tarinat synnyttävät toisia tarinoita. Provosoivat, käynnistävät
6. Tarinat sysivät koko työtä eteenpäin, rakentavat teoksen maailmaa. Luovat dramaturgiaa. Toimivat tasolta toiselle siirtymisen välineinä

Liite 2: Sadetarinoita, kohtauserittely

Teoksessa oli 43 kohtausta, joista yksi (kohtaus 18) poistettiin viimeisellä harjoitusviikolla. Ensimmäiset 12 kohtausta esittelevät henkilöt, tilanteen ja tapahtumapaikan sekä tyylilajin.

1. hei mä oon Elina. Kohtauksessa on useita yhtäaikaista tasoja: Helmi luutii, menee sitten uimaan. Takana Akseli ja Raija (korokkeella, kalaverkkojen takana, rajautuvat eri tilaan, sisälle, kun muut ovat ulkona). Elina tulee rantaan. Samalla kun hän kertoo itsestään yleisölle, hän katsoo vettä, yleisö ja vesi sulautuvat samaksi. Menee lopuksi takana olevan korokkeen eteen bussipysäkillä.

2. 7 oikein. Helmi kuivaa itseään noustuaan vedestä. Keskelle näyttämöä putoaa paketti. Se sisältää loton päävoiton rahat. Helmi tulkitsee lottovoittonsa väärinkäsitykseksi. Menee kärryineen odottamaan bussia.

3. Raija peilaa, Akseli lähtee. Takana korokkeella Akseli pukeutuu lähteäkseen töihin, vaimo oikoo kravattia. Hyvästelyksi` Illalla mennään juhlimaan!´ Akseli menee odottamaan bussia, salkku kädessä, Raija jää peilaamaan.

4. Akseli ja salkku. Kohtaus tapahtuu bussipysäkillä, jossa ovat Elina, Helmi ja Akseli, jonka kännykkä on unohtunut kotiin. Kiireen tuntu, myöhästymisen pelko.

5. bussi ei tule. Pysäkilläolijat alkavat ihmetellä bussin viipymistä. Päättävät lähteä kävellen. Peilinainen pyörii heidän takanaan poikki näyttämön. Tilanne muuttuu unenomaiseksi. Kukin peilaa kuvaansa kuvitellusta peilistä, ensin yksin, sitten kohti toisia.

6. peilinainen. Peilinpalaasiin verhoutunut peilinainen tulee näyttämölle takakorokkeen kautta, verkkojen läpi ja vetää Raijan mukaansa. Hän pyörii näyttämön keskellä, peilit heijastavat pyörimistä ja kaikki tempautuvat liikkeeseen mukaan.

7. tulva. Edellinen tilanne muuttuu sateeksi, suojautumiseksi, hidastetuksi kahlaavaksi liikkeeksi. Kikki kerääntyvät yhteen.

8. mies vuorella. Akseli on tikapuilla muiden yläpuolella, puhuu muistoa tai unta siitä, kun oli pelastautunut vuorelle, yksin ja kylmissään.

9. läiskytellen lätköissä. Kohtaus purkaa edeltävien kohtausten uhkan ja turvan hakemisen tarpeen sadevedellä leikkimiseen ja toisten tunnistamiseen.

10. Raija pukeutuu. Hän valmistautuu lähtemään juhliin. Taustalla alkaa kuulua hälytysajoneuvojen ääniä.

11. poliklinikka. Kohtaus poliklinikalla, on tapahtunut junaonnettomuus. Akseli tulee samaan ensiapua loukattuaan itsensä sulkapallopelissä.

12. Helmi ja Veera. Helmi istuu lottorahat sylissä. Veera tulee, toisessa kädessä taskulamppu, toisessa vesikanisteri, reppu selässä. Tutustuvat. Helmi antaa Veeralle nimen.

Kohtauksesta 13 lähtien henkilöt alkavat toimia aktiivisesti ratkaistakseen ongelmiaan. He lähestyvät toisiaan tietämättään tai tarkoituksella ja suuntautuvat samaan tilaan ja yhteiseen tilanteeseen.

13. Raija saa tarpeekseen. Raija katsoo kuvaansa peilistä. Hänellä on juhlapuku, korkokengät, tukka kampauksella, korvakorut korvissa. Hän on odottanut näin kauan. Peili liikkuu. Hän riisuu juhlavaatteet ja ryntää ulos alushameisillaan.

14. Elina soittaa kadulla. Elina laulaa junaonnettomuudesta kertovan kappaleen. Veera ja Helmi myös näyttämöllä omista hommissaan. Raijaan ei kiinnitetä huomiota. Hän kiipeää kiekkoituslaatikkoon ja vetää kannen kiinni. Taustalla Akseli könkkää kepeillä 'kotiin', näkee Raijan lähteneen.

15. (nimetön). Tässä kohtauksessa Veera nähdään yksin. Hän lausuu salaperäisiä sanoja enkeleistä ja kosketuksen puuttumisesta.

Kohtauksesta 16 alkaa toinen näytös. Henkilöt tavoittelevat kiihkeästi onnea, huolettomuutta, turvaa, vapautta tai yhteyttä toisiin; niin kiihkeästi etteivät näe olosuhteiden muuttumista. He myös asettuvat toisilleen esteiksi.

16. Elina heittelee kiviä veteen. Elina on rannalla haaveilemassa, Akseli tulee. Esittäytyvät ja huomaavat nimiinsä liittyvän yhdistävän tekijän. Akseli mainitsee juna-biisin ja siihen liittyvän tapahtuman.

17. Veera rules. Akselilla ja Elinalla on herkkä hetki. Veera on perustanut kahvilan ja tunkee liikeideoineen tilanteeseen.

18. (poistettu) Mitähän tässä oli?

19. ikinä ei oo mun vuoro -kohtauksessa Raija tulee Helmin ja Veeran luon, mutta puhuu itseksensä pettymyksestä.

20. Veera ja isä -kohtauksessa Veera on yksin. Paljastaa salaisuuden, huolen kadonneesta isästä.

21. Elina ja sateenvarjo. Elina odottaa Akselia, tapaavat sateessa. Helmi luutii.

22. Akselin ja Elinan tanssi, sormus. Tämä kohtaaminen on tango, kiihkoa, hybristä, orastavaa mustasukkaisuutta. Akseli käyttää yhä vihkisormusta.

23. peilejä ja intohimoa -kohtauksessa lausutaan rakkaudentunnustuksia. Veera lähettää pullopostia. Helmi luutii.

24. Raijan hyvästit aamutakille. Raija tulee kotoa, aamutakki sylissä. Tanssii puuterinvärisen aamutakin kanssa ja hylkää sen sitten. Kävelee pois näyttämöltä ja ulos katsomon ovesta.

25. Helmi ja sumu. Kun on hiljaista eikä ketään muita näy, Helmi lakkaa liikuttelemasta luutaa. Hän riisuu kengät ja sukat, kävelee kohti rantaviivaa, odottaa että sumusta ilmestyisi joku ja näkisi hänet.

väliaika

26. tuli kalaa. Rantaan on ilmestynyt vene. Helmi löytää rannasta pullopostia, Raija nousee veneestä kalavehkeiden kanssa. Huhutaan että 'laitos on lopettanut toimintansa'.

27. Raija ja Elina. Elina kysyy Raijalta lapsesta, jota tämä Akselin mukaan piilottelee. Akselin valheet alkavat paljastua. Naiset riitelevät.

28. helvetin kesäteatteri -kohtauksessa Akseli raivaa rojua ja riehuu. Elina tivaa totuutta. Lähtevät suutuksissa eri suuntiin.

29. Akseli ja Helmi. Akseli törmää Helmiin, joka alkaa hoivata häntä ja kertoo kadonneesta pojastaan. Elina kulkee taustalla. Akseli menee pois. Helmi antaa Elinalle soittorasian.

30. Veera ja Elina, yksinäisyys. Kohtaavat rannalla. Veera kulkee karistaakseen yksinäisyyden leiman.

Kohtauksesta 31 alkaa kolmas näytös. Kärjistynyt olosuhde ja umpikujaan ajautuneet toiveet on ratkaistava. Yhdessä ja yksin tehdään valintoja, pakon edessä ja vapaaehtoisesti. Sattuma auttaa.

31. mitä sä täällä istut. Helmi istuu rahat sylissä, odottaa Akselia. Raija kertoo ettei Akseli tule. Helmi pudottelee seteleitä veteen.

32. huhuja ja uutisia. Vedessä on käärmeitä, naiset hermostuvat. Kerrataan säätiedotuksia ja huhuja.

33. jätä tyttö rauhaan. Raijan ja Akselin välienselvittely. Alkaa sataa.

34. myrsky. Taistellaan tuulta vastaan ja antaudutaan sen armoille. Kahlataan, tasapainoillaan. Kohtalo näyttää Akselille 'kummia kuvia elämästä joka oli, mutta jonka sade huuhtoi pois'.

35. päivä paistaa taas. Hyvä hetki myrskyn jälkeen, suvanto ennen viimeistä ponnistusta. Raija ottaa ohjat.

36. junat. Kannetaan rojua. Akseli kertoo junaonnettomuudesta, jossa vanha nainen jäi junan alle. Veera kertoo olleensa siinä onnettomuusjunassa, josta tuotiin loukkantuneita polille, ja kertoo isän putoamisesta ja katoamisesta.

37. niin pelkuri mies. Akseli on elämänsä ensimmäisessä humalassa. Hän pelkää merimatkaa.

38. Akseli ja Raija, ei vielä. Raija valmistaa veneretkuetta matkaan. Ei päästä lähtemään, nousee myrsky.

39. Elina, Raija, Akseli. Elinalla on asiaa Akselille, mutta näkee että tämä on kännissä ja Raija on paikalla. Elina antaa soittoasian Akselille: 'Vie vaikka pojalles'. Ei kerro, että odottaa Akselille lasta.

40. mitä mä sanon sille. Akseli valmistautuu kohtaamaan poikansa, jonka on hylännyt Tallinnaan. Raija toivottaa onnea ja muistaa yhteistä aikaa hyvällä.

41. lottovoiton kohtalo. Helmi työntää kärryjään, kädessä setelinippuja. Muistelee poikaansa pienenä. Antaa matkaanlähtijöille setelinipun kullekin, käärittynä eväspaketteihin.

42. lähtö. Kohtauksen alla kuuluu voimistuva jymisevä ääni. Neuvotellaan, pitääkö lähteä vai odottaa vielä apua. Päätetään että kaikkien pitää olla yhdessä. Kiiwetään veneeseen. Helmiä maanitellaan mukaan, mutta hän vastustaa, jää odottamaan poikaansa: 'että kaikki olisi niin kuin ennen'.

43. veneessä. Kaikki muut paitsi Helmi. Lopulta myös Helmi saadaan porukalla veneeseen. Jäähyväiset elämälle joka oli, mutta jonka sade huuhtoi pois, pelastautuminen ja suunta kohti tuntematonta tulevaa: 'Olen kenen tahansa uni, olen unta vain...'

Liite 3: Sadetarinoita, käsikirjoitus

1. kohta **hei mä oon Elina**

Helmi luutii, sitten menee uimaan. Elina tolpalla, tulee rantaan.

Elina: Hei mä oon Elina ja mä asun tuolla Eirassa sukulaisten hyryläisenä, tai no, mut kuitenkin. Opiskelen kirjallisuutta ja tienaan taskurahoja soittamalla. Mä teen ite biisejä ja tykkään laulaa tosi paljon. Että siksi mä soitan, mun vanhemmat kyllä lähettää mulle rahaa - en oo vaan käyny kotona tosi pitkään aikaan, vähän huono omatunto -.

Mä tuun usein tänne, katon miten lokit kiertelee ja kirkuu luotojen ympärillä, niiden siivet hakkaa ilmaa, ne ei väsy...

Mutta siks mä siis soitan, mä tykkään siitä.

Kivet on vielä pitkään lämpimiä. Pienenä mä yritin aina irrottaa niiden pinnasta kiiltäviä paljoja, mä halusin oman aarteen. Niin kai kaikki haluu...

Kattelen kun laivat lähtee. Odotan että mun oikea elämä alkaa. Mä oon varma että musta tulee vielä kirjailija tai filmitähti. Ehkä filmitähti. Toi hetki kun valkonen laiva häipyy saaren taakse, siitä mä tykkään...

No joo, pitää lukee nää vielä huomiseks. Nähdään.

Elina menee odottamaan bussia. Helmi nousee vedestä.

2. kohta **7 oikein**

Helmi kuivaa itsensä ja pukeutuu. Raija ja Akseli tulevat taakse. Keskelle näyttämöä putoaa paketti.

Helmi: Seitsemän oikein. Lotto. Seitsemän oikein. Minä en voi saada niin monta oikeaa numeroa. Minä en tiedä niin monta oikeaa asiaa. Minä en tiedä seitsemää asiaa oikeasta elämästä. Seitsemän vuotta... Henrik.

Tässä on nyt varmaan joku väärinkäsitys. Sellasta sattuu. Erehdys. Jumalakin erehtyy. Niiden koneet on erehtyneet.

Minä olin jo melkein näkymätön. Olematon. Raha painaa, se on tiivistä ja haisevaa, se on läpätunkeutumaton. Se on väärinkäsitys. Niin paljon rahaa,

se pakottaa minut näkyväksi. Se on erehdys. Minä soitan ja kerron että tässä on väärinkäsitys, että heillä on väärä ihminen.

Helmi menee odottamaan bussia.

3. kohtaus Raija peilaa, Akseli lähtee

Raija silittää Akselin poskea. Korjaa kravattia. Akseli kutittaa Raijaa leuan alta. Akseli lähtee, lähtiessä: Hei hei! Illalla mennään juhlimaan!

Raija arvioi itseään peilistä, unelmoi.

Akseli menee odottamaan bussia.

4. kohtaus Akseli ja salkku

Akseli ulkona, odottaa bussia. Katsoo kelloa, huomaa kännykän unohtuneen. Samalla pysäkillä Elina lukee, Helmi odottaa.

Akseli: Ni. Se tästä puuttu. Missä se kapula nyt on. Ei ehdi takasinkaan. No. Minkä teet. Seisot ja venttaat että joku leveäperseinen taliaivo saa veivattua kulkuvälineen tähän. Myöhästynkö. Ei voi mitään. Jos nyt lähen hakemaan, se tulee just. Hmh. Pelikaverin ei sais antaa odottaa eikä asiakkaan. Pitää olla eka paikalla.

Etä ottaa välillä aivoon kun tää yhteiskunta toimii hitaimpien ehdoilla. Vähän sama kuin avioliitto. Mä olen ollu seittemän vuotta naimisissa. Helvetin tylsää. Seittemän tylsää helvetin vuotta passissa niinku bussipysäkillä. Mitään ei tapahdu. Nii, ihan niinku bussipysäkillä olis seissy koko jumalattoman pitkän ihmisen iän! Mihin mä sen kännykänkin jätin.

5. kohtaus bussi ei tule

Elina: Mitä tää nyt on?

Helmi: Oletko odottanut kauan? Pitäis päästä soittamaan.

Elina: Ja mun pitää päästä kotiin, mulla on tentti huomenna.

Akseli kohauttaa olkapäitään.

Akseli: Silloin kun HKL viimeksi meni lakkoon, oli hirvee pakkonen. Muistatteko? Mä tulini aamulla Tukholmasta eteläsatamaan, tili oli tyhjä ja ohutpohjaset kengät jalassa. Nyt jos joutuu kävelemään, ei varpaat palele.

Helmi: Joko ne taas lakkoilee.

Katsovat sinne mistä bussin pitäisi tulla.

Elina: Yhteen aikaan lähetettiin likkojen kaa aina risteilemään kesäsin. Ja Visa vinku. Mä oon ollu kaikilla noilla isoilla laivoilla.

Akseli: Kännykkä on jossain... Palaveriin en ehdi. Menen sitten suoraan pelaamaan.

Elina: Ihan hiljasta.

Kuuntelevat. Katsovat sinne mistä bussin pitäisi tulla. Alkavat kävellä eteenpäin.

Elina: Ja mullon vielä töihin meno.

Akseli: Just tänään kun mennään vaimon kanssa illalla juhlimaan.

Peilinenäinen pyörii heidän takanaan poikki näyttämön.

Alkaa peilaus. Ensin horisonttia kohti, sitten kohtia toisia. Hiljaista kuuntelua.

6. kohta **peilinenäinen**

Peilinenäinen tulee takaa verkkojen läpi näyttämölle. Raija seuraa. Peilinenäinen pyörii keskellä, muut ympärillä.

7. kohta **tulva**

Akseli ja Elina laskevat kamansa taakse lattialle. Alkaa hidastettu kävely kohti keskustaa, sitten diagonaalina etu- ja takanurkan suuntaan. Akseli tulee eteen.

8. kohta **miesvuorella**

Akseli edessä. Naiset diagonaalissa, hitaassa liikkeessä.

Akseli: En tiedä miten jouduin kauaksi muista, halusin kai nähdä enemmän, ehtiä korkeammalle. Halusin vuoren laelle, josta näkisi maailman. Maailman sijaan näin vain sateen. On kylmä. Olen aivan yksin. Ei ole loppua, ei alkua. En tiedä mitä odottaa, en tiedä mitä pelätä. Ei pienintäkään merkkiä muista elollisista olennoista. Ainoa vihollinen olen minä itse...

9. kohta **Akseli katsoo kelloa**

Ei se ollutkaan mitään.

Koko rykelmä taas valoon.

Peilikuvien kohtaaminen palaa hetkeksi, nyt outona, unenomaisena.

10. kohta **Raija pukeutuu**

Raija pukeutuu juhlapukuun. Riisuu aamutakin, panee kengät jalkaan ym.

Nostaa lattialta peilin, josta katsoo kuvaansa.

Jää nojaamaan peiliin, joka on seinää vasten.

Hälytysäänet alkavat. Helmi pukeutuu lääkärintakkiin.

11. kohta **poliklinikka**

Hälytysajoneuvojen valot välkkyvät. Laura menee kiireellä takanäyttämöllä edestakaisin.

Elina on vastaanottoapulaisena.

Akseli könkkää paikalle rampana.

Kukaan ei kiinnitä häneen huomiota.

Akseli: Hei! Haloo! Tarttis saada jotain...

Elina: Olkaa hyvä ja odottakaa. Hetki vain.

Akseli odottaa tuskissaan. Elina vie papereita, huutaa ohjeita.

Elina: Tuokaa se kakkoseen!

Just. Mä sanon, hyvä on.

Seuraava. Toimenpidehuone yks.

Odota, mä katson.

Akseli: Hei tule tänne sieltä, mä haluan lääkäriin!

Elina: Hetkinen.

Akseli: Jumalauta mulla on varmaan jänne poikki, mä haluan lääkärin heti.

Elina: Hetki vielä.

Elina juoksee taas papereiden kanssa.

Elina: Kolmonen on valmis. Seuraavat tulossa jo.

Akseli riuhtaisee Elinaa kädestä. Elina pysähtyy, irrottaa otteen.

Elina: Älkää viitsikö, mulla on käsi kipee.

Elina tulee istumaan Akselin eteen ja ottaa henkilötiedot.

Elina: Nimi? Syntymäaika? Ja mitäs on sattunu?

Akseli: Pelasin sulkapalloa. Anteeks kun mä sillä tavalla, tuntu vaan ettei mun hätääni kukaan kuule.

Elina: Täällä on vähän, mäkin olen vaan tuuraamassa ja nyt sattui heti tommonen iso...

Akseli: Mitä siel on tapahtunu?

Elina: Luethan sä siitä lehdistä kuitenkin. Se on junaonnettomuus. Niin että tässä menee kyllä pitkään. Meillä on kaikki lääkärit leikkaamassa ja jonoa on... Jätätte vissiin odottamaan.

Elina lähtee taas juoksemaan papereiden kanssa.

Elina: Saatiinko se takapäivystäjä jo kiinni? Ykkönen hälyyttää.

Kohtauksen lopuksi vain hälytysajoneuvojen ääni kuuluu pimeässä.

12. kohtaus Helmi ja Veera

Helmi istuu rahat sylissä.

Helmi: Rippilahjaksi isä tökkäsi käteeni ruusun ja kirjekuoren. Ostin niillä rahoilla aamutakin ja tohvelit äidille ja isälle jouluksi. Setelistä jäi vielä. Ostin itselleni huulipunan.

Se oli paksua, jähmettynyttä, upottavan punaista. Verenpisara oli sen nimi. Käytin sitä kaksi kertaa. Pelkäsin että se kuluu tai että äiti huomaa.

Veera tulee. Toisessa kädessä taskulamppu, toisessa vesikanisteri. Reppu selässä. Pudottaa tavarat lattialle. Vilkuttelee taskulampun valoa. Lähestyy Helmiä, joka perääntyy. Ja luutii. Veera loittonee.

Tutkii tilaa.

Veera: Sä oot siisti.

Helmi: Mä olen siivooja.

Veera riisuu haalarin.

Helmi: Kukas sinä olet?

Veera: Arvaa!

Helmi: No vaikka Anna?

Veera: Ei.

Helmi: Niina?

Veera: Annan vinkin, se alkaa V:llä.

Helmi: Veera!

Veera tanssii.

Helmi: Mihin sä menet seuraavaksi?

Veera: En mä mee nyt mihinkään.

13. kohtaus Raija saa tarpeekseen

Raija katsoo kuvaansa peilistä. Hänellä on juhlapuku, korkokengät, tukka kampauksella, korvakorut korvissa ja käsissä. Hän on valmis juhliin.

Raija kävelee hermostuneesti edestakaisin, on selvästikin odottanut kohtuuttoman kauan. Katsoo peilikuvaa - peili liikkuu. Alkaa riisua koruja, purkaa kampauksen, riisuu mekon. Heittää kengät pois. Peilissä hälytysajoneuvojen välkkyvät valot.

Raija ryntää ulos alushameisillaan.

Seuraava kohtaus, jossa Elina laulaa kadulla, osittain päällekkäin tämän kanssa.

14. kohtaus Elina soittaa kadulla

Elina tulee kitaran kanssa tolpalle, laulaa junabiisin. Näyttämöllä myös Veera ja Helmi. Kukin omissa hommissaan. Kun Raija ryntää kadulle, eivät välitä tai jatkavat omiaan. Jonkin ajan kuluttua Akseli könnkää kepeillä ”kotiin”. Näkee että Raija on lähtenyt. Kuuntelee laulua.

Elina: laulaa

15. kohtaus

Näyttämöllä samat kuin edellä paitsi Akseli.

Veera: Enkeli eksyi maailmaan. Se on kenen tahansa kipu, kun siivet meni rikki.
Se on kaipauksen liekki silmien nurkissa, unien mahdollisuus, unta vain.
Kosketus jää aikomatta - se on arvoitus jonka sinä voit ratkaista.

16. kohtaus Elina heittelee kiviä veteen

Elina on rannalla haaveilemassa. Akseli tulee. Esittäytyvät.

Akseli: Onko käsi vielä kipee?

Elina: Sä oot se mies sieltä polilta.

Akseli: Joo, Akseli.

Ojentaa kätensä.

Elina: Elina.
Ei voi olla totta.
Akseli: Kyllä voi olla. Saako tähän istua?

Elina tekee tilaa viereensä.

Akseli: Sä teit laulun siitä päivästä.
Elina: Mistä tiesit?
Akseli: Kuulin kun lauloit sitä.
Elina: Joo, mä teen aina silleen. Tai en aina. Tietysti. Joskus.

Akseli: Sulla on kylmä.

Riisuu takkinsa ja laittaa sen Elinan hartioille.

Elina: Kiitos. Ei sun olis tarvinnu.
Akseli: Olishan tarvinnu.
Elina: Onko sun jalka parantunu?
Akseli: Pikkuhiljaa... Sairaslomalla. Ei ne tällä iällä parane niin nopeesti. Vammat.

17. kohtaus Veera rules

Akselin ja Elinan herkkä hetki, jonka yli Veera kävelee.

Akseli: Mennäänkö juhlistamaan jotain?
Elina: Mikä olis juhlan aihe?
Akseli: Meinasin sanoa että sinä mutten oo ihan varma.

Akseli ottaa takin Elinan harteilta, pukee sen päälleen ja ottaa Elinan takin sisään kainaloonsa.
Veera tulee heidän takaansa kahden mukin kanssa.

Veera: Veera Komeetan café tarjoaa lämmikettä edulliseen hintaan. Makuelämys on taattu.
Saako olla kermaa? Entä sokeria?

Veera lyö Akselille ja Elinalle mukit käteen.

Veera: Se tekee neljä euroa. Kaks euroa kappale.
Akseli: No kiitos.

Antaa Veeralle rahat.

Elina: Niin kuinka vanha sä oot?
 Akseli: Mä vai? Kolkytkuus.
 Veera: Tää on vähän hiljanen paikka. Pitää markkinoida, pitää keksiä liikeidea, pitää saada bisnekset pyörimään. Showbusiness. ...
 Akseli: Sä et oo kyllä kolmeekymmentä.
 Elina: Oon mä kaksytkuus.
 Akseli: Ihan totta?
 Veera: Luuletteko että jään tänne? Mä aion Intiaan. Niillä on slummeissakin vesijohdot ja telkkarit, ne elää vapaasti, tosi taiteilijoita. Mä näin telkkarissa kun yks silmäpainonnostaja nosti valtavan painavia kiviä semmosen vaijerisysteemin avulla silmäluomen varassa, aattele. Pitäis oppia se tempu.
 Akseli: Miks?
 Veera: Miks ei?
 Elina: Onko sulla ollu paljon naisia?
 Akseli: Oho. Sähän oot rohkee. No, mä olen eronnu. Ei, ei oo ollu paljon. Ja sitä paitsi mä olen uskollinen tyyppi.
 Helmi: Valehtelet valehtelet. Aikuinen mies menkää töihin siitä.
 Veera: Nyt keksin. Virvokkeita ja horoskooppeja. Mikä olet horoskoopissa? Syntymäaika? Saanko nähdä kätenne?
 Elina: Mun tarttee kyllä lähteä kotiin. Kiitos kahvista.
 Akseli: Ole hyvä. Sulla on kaunis hymy.
 Elina: Ai. Hei sitten.

Elina menee. Akseli katsoo hänen peräänsä, lähtee myös pois. Veera tutkii Helmin kättä.

19. kohta **ikinä ei oo mun vuoro**

Raija tulee Helmin ja Veeran luo. Puhuu kuitenkin itsekseen.

Raija: Se ei ilmottanu mitään. Se oli just semmonen. Siellä mä venasin täydessä tällingissä, piti lähteä oikein Kalastajatorpalle firman bileisiin, mulla oli uus mekko ja kengät puristi, sen piti olla uus alku meidän elämälle, hah, joo tosiaan.
 Mä katoin itteeni peilistä, näin yhtäkkiä itteni siinä ikuisesti odottamassa sitä mitä ei ikinä tule. Ikinä ei oo mun vuoro. Se nainen peilissä, korvikset korvissa ja täynnä odotusta että musiikki sois ja mua haetaan tanssimaan, miehillä mustat puvut ja valkoset paidat, naisten hajuvesien tuoksu ja silkin kahina - se nainen muistutti mua siitä kun mä olin pikkutyttö, se oli niin surullista. Äiti aina sanoi että naisen elämässä pitää olla silkin kahinaa.
 Jotain naksahi mun päässä ja mä sulloin kamat kassiin ja lähdin. Ei ollu edes kylmä vaikka oli marraskuu. Mä en tuntenu mitään, mä tanssin kadulle valoja kohti. Sit mä päädyin kai tänne.

Veera: Tänne sä tulit myöhemmin.

Raija: Mitä sä teet? Anna mulleki, toi on joku peli vai. Anna mäkin pelaan.

Helmi ja Raija pelaavat korttia.

20. kohtaus Veera ja isä

Veera: Mies seisoo sillalla. Tarraa kaiteeseen. Pipo vedetty syvälle korvien peitoksi. Tuuli sukii takin kaulukset ja poskien juonteet.

Isäni, isäni näköinen ainakin. Isä, älä hyppää. Älä putoa. Kun kasvan isoksi, minäkin seison sillalla. Paksut villaiset lapaset kuurassa. Enkä minäkään putoa.

Isäni näköinen mies työntää kärryjä, ylittää aukion taakkoineen, takin kaulukset pystyssä. Niistää lapaseen. On pakkasta.

Isäni näköinen mies tavarakärryineen häviää näkyvistä. Isä, älä häviä.

Veera tanssii. Hakee tasapainoa.

21. kohtaus Elina ja sateenvarjo

Elina tulee sateenvarjon kanssa odottamaan Akselia. Akseli tulee, ottaa sateenvarjon Elinalta, kävelevät yhdessä sen alla.

Akseli roiskuttaa sateenvarjolla vettä Elinan päälle. Elina kiljuu ja läiskyttää lätäköstä vettä Akselin päälle.

Helmi alkaa luutia vettä pois. Luutii myös Akselin ja Elinan eri puolille näyttämöä.

22. kohtaus Akselin ja Elinan tanssi, sormus

Akseli ja Elina kävelevät hitaasti toisiaan kohti. Kohtaaminen. Tanssivat.

Elina: Saanks mä kysyy yhtä juttuu?

Akseli: Tottakai. Älä ujostele.

Elina: Mä en tarkota tällä mitään tai... no, kyl sä tiät. Ääh, kauheen vaikeeta!

Akseli: Mikä on, etkö sä luota muhun? Kysy ihan mitä tahansa.

Elina: Miks sul on toi sormus? Jos sä oot eronnu.

Tanssivat.

Akseli: Mä en eronnu. Mut jätettiin. Mun vaimo lähti käveleen kun mä olin sairaalassa.
Kun jänne repes niin kaikki repes.

Tanssivat.

Akseli: Se vei meidän tytön. Se on kuusvuotias. Ei huvittanu jatkaa duunissa, mä haluun
kehittää itteeni.

Tanssivat.

Akseli: Mitä sä opiskelet?

Elina: Kirjallisuutta.

Akseli: Mä alan kans opiskella.

Tanssivat.

Elina: Mä luulen että mä en voi saada lapsia. Musta tuntuu että mussa on sellanen
vika. Ja mä tykkään lapsista. Ihan hirveesti.

Akseli: Mä olen pahoillani. Tarkotan, ei siis sen takia mitä sä nyt ehkä luulet... Se on
tosi kurjaa.

Tanssivat.

Elina: Emmä siis tiedä, musta vaan tuntuu siltä. Ehkä mulla on vaan vilkas mieliku-
vitus. Tai ehkä mä oon lukenu sen jostain.

Tanssivat.

Akseli: Mä etsin niitä joka paikasta. Pitkään aikaan mä en tienny yhtään mitä oli
tapahtunu.

Elina: Sä löysit ne sitten?

Akseli: Mitä?

Mä en tienny oltiinko me erottu vai eikö me oltu erottu. Tää sormus vaan
jotenkin jäi. Mä en osannu ottaa tätä pois.

Heittää sormuksen Elinalle. Elina heittää takaisin.

Elina: Sori.

Akseli: Ei mitään.

Elina: Haittaaks meidän ikäero sua?

Akseli: Ei haittaa. Sä olet mun hani, sulla on ihanat korvat.

Elina: Toi on jostain näytelmästä. Odota...
Akseli: Shh. Tule.

Akseli on selin yleisöön, Elina tulee kiinni. Nosto olan yli. Akseli jää selin.

23. kohtaus peilejä ja intohimoa

Elina: Sade on rakkauteni sinuun, se pisaroi ja ryöppyä.
Se ei vähene, se ei lopu, se on aina.
Katukiveys kuivuu, pilvi odottaa. Se seuraa sinua, se kastelee autiomaan jossa kuljet. Se vainooa sinua, se ei väsy.

Tämäkin sade on rakkauteni sinuun.
Tämäkin pilvinen sää puhkeaa ja sataa.
Tämäkin yö päättyy, ja kun aamu valkenee, olen luonasi taas.

Elinan puheen aikana Akseli on kääntynyt yleisöön päin. Puhuu peilikuvalleen.

Akseli: Sinun hymysi vie jalat alta. Mitä minun elämässäni joskus oli ja meni... Sitä on paljon, se painaa. Sinä muistutat minua toisesta, yhdestä naisesta joka meni pois kauan sitten. Yhdestä muistan toisen ... minulla on koko tämä sekasotku aina mukana. Minua pelottaa että en kuulu kenenkään elämään. Pelkään että näet minut kunnolla jonain päivänä etkä pidä siitä mitä näet.

Elina: Akseli!
Akseli: Elina!
Elina: Kauan katsoin sinua syvälle silmiin.
Akseli: Elina!
Elina: Katsoin ja ajattelin. Akseli haittaako meidän ikäero sua?
Akseli: Ai mikä? No ei haittaa.

Suutelevat.

Kohtauksen aikana Veera vie pullopostipullon rantaan. Helmi luutii.

24. kohtaus Raijan hyvästit aamutakille

Raija tulee kotoa, selin, aamutakki sylissä.

Kääntyy, liikkuu vaatteiden kanssa.

Aamutakki lepattaa. Aamutakki on huntuu.

Lopulta luopuu aamutakista.

Kävelee pois näyttämöltä ja katsomon ovesta ulos.

25. kohtaus Helmi ja sumu

Helmi lakkaa liikuttelemasta luutaa. Huomaa että on hiljaista, on tullut ilta. Panee luudan pois, riisuu kengät ja sukat. Alkaa hitaasti kävellä kohti rantaviivaa.

Helmi: On pimeää. On hiljaista. Sumu peittää kaiken. Kävelen rannalle, se kuiskaa - tule lähemmäs. Kohta tapahtuu jotain. Mitä? En tiedä. Hiljaisuus on suhisevaa ja elävää. Ehkä sumuun syttyy valo, pieni tuikku. Se lähestyy. Venekö se on vai laiva, vai itse meri - se tulee tänne päin, vakaana sumussa, pimeyden halki kuin yön silmä. Näkeekö se minut?

Haluan että se näkee minut. Se lähestyy yhä, lepattaa - jos se sammuu, jos pimeys nielaisee sen ja koko kaupungin ennen kuin se saavuttaa minut. Olen tyhjän päällä, sumun kannattelemana, leijun rannan ja tyhjän välillä.

VÄLIAIKA

26. kohtaus tuli kalaa

Helmi kahlaa rannassa. Löytää pullopostia. Raija tulee kalavehkeiden kanssa. ts.kolauttaa airoa.

Raija: Tuli kalaa. Otatko juotavaa?

Vetää veneen, nostaa verkot.

Helmi: Mikäs se siinä?

Raija: Se on mun vene.

Raija: Että on komee päivä tulossa.

Juovat kahvia termoksesta hiljaisuudessa. Raija katsoo merelle. Helmi katsoo Raijaa.

Helmi: Ootko kuullu että ne olis lopettanu laitoksen toiminnan ja panneet kalusteet myyntiin? Kuka niitä ostaa? Jos sen ostaa joku lottovoittaja.

Raija: Ai jaa. Tiedäksä jotain?

Helmi: Se oli jättipotti. Sitä vanhaa rahaa.

Raija: Jos se jättipotti on niin on se sitä sitten nykysessäkin valuutassa.

Helmi: En tiiä. Tiiä häntä.

Juovat kahvia hiljaisuudessa.

27. kohtaus Raija ja Elina

Raija on veneellä. Elina tulee.

- Elina: Hei mä oon Elina Nyysönen, Akselin ystävä.
Raija: Hei.
Elina: Et ehkä muista mua, ollaan me kyllä nähty.
Raija: En muista.
Elina: Ootsä saanu kalaa?
Raija: Joo. Jokunen siika tuli, ja pikkukaloja.
- Elina: Ajatteletsä yhtään mitä sä teet?
Raija: Ai mitä mä teen?
Elina: Kun sä piilottelet sitä.
Raija: Mitä mä piilottelen?
Elina: Älä viitti, mä tiedän teidän erosta ja että sä otit sen mukaan.
Raija: Mitä mä otin? Mä en muista.
Elina: Et muista?
Raija: En, mä en tosiaan muista. Mitä mä otin?
Elina: Siks mä tulin - Akseli kärsii. Tää on sille niin hirveetä.
Miten sä voit tehdä sellasta, se on senkin tyttö.
Raija: Nyt mä en kyllä ymmärrä mistä sä puhut.
Elina: Tytöstä. Teidän kuusivuotiaasta tytöstä jonka sä otit mukaan kun lähdit!
Raija: Ootko sä nyt ihan varma?

Elina menee kauemmas.

- Raija: Ja perkele sillä mitään lasta ole. Mikä idea se nyt oli? Jätkä on menny sekasin päästään. Luuleeko se saavansa myötätuntoa tommosilla jutuilla? Perkele että on miehellä otsaa. Oootsä täysikänen? Hei mä kysyin sulta, ootsä täysikänen? Kuuro se on ainakin.

28. kohtaus helvetin kesäteatteri

Akseli roudaa autonrenkaita ym. roinaa. Elina tulee.

- Elina: Akseli, pysähdy! Mitä helvetin kesäteatteria sä rakennat? Missä se lapsi on?
Akseli: Mikä lapsi?
Elina: Sun lapsi.
Akseli: Ai se.
Elina: Missä se nyt on?
Akseli: Sä haluat kuulla. Paistoin pannussa ja söin. Saatana, anna mun olla rauhassa.
Elina: Akseli ihan totta, ootsä valehdellu mulle koko ajan?

Akseli: Ei ei. En mä semmosta. Totta se on. Kysy Raijalta.
Elina: Miks sä oot tommonen?
Raija kerto mulle. Ei oo mitään lasta.
Kuuletsä kusipää! Ei sulla oo mitään lasta koskaan ollukkaan.
Akseli: Entä sitte?
Elina: Apua, mitä sä sitten syötit mulle sitä juttua että sun vaimo vei sun lapsen?
Akseli: Lämpimikseni kehittelin. Meni täydestä vai mitä. Sellasta elämä on. Hani.
Häivy.

Elina: No mä menen sitte.
Akseli: Mene!
Elina: Mä menen.
Akseli: Mene.

Elina perääntyy, katsoo koko ajan Akselia, Akseli kääntyy pois. Elina kääntyy. Ja alkaa laulaa. Taustalla Helmi luudan kanssa. Akseli lähtee kiivaasti liikkeelle, Elina lähtee omaan suuntaansa hitaammin. Akseli törmää Helmiin.

29. kohtaus Akseli ja Helmi

Akselin vauhti pysähtyy Helmiin. Helmi hoivaa. Elina kulkee ja laulaa.

Helmi: Äiti kirjoitti minulle. Yhden kerran. Mikset sinä tyttö tule kotiin, me isän kanssa odotetaan täällä. Helmiäinen, niin ne sanoi.
Miten olisin voinut mennä? Olin tummunut helmi.

Onko mun poika nyt jossain ja ajattelee ettei se voi tulla? Kirjoitin sille, mikset tule kotiin... Äiti odottaa. Sitten juodaan pullakahvit ja kaikki on niin kuin ennenkin. Osoitetta ei ole, en voi lähettää.

Kunhan se saa asiat valmiiksi, se tulee hakemaan minut, niin se on.
Se lähti niin kiireellä, ei hyvästiä ehtinyt sanoa. Minä odotin ja odotin poikaa ylioppilasjuhlista, ei tullut, lähti maailmalle. Tulisit jo, sitten tehdään yhdessä kaikkea kivaa. Ja yllätyskin täällä odottaa, olen säästänyt Henrikiä varten.

Helmi alkaa laulaa Elinan kanssa. Akseli lähtee. Elina laulaa ja kävelee kohti rantaa. Helmi antaa Elinalle soittorasian.

30. kohtaus Veera ja Elina, yksinäisyys

Elina yksin rannalla.

Laulaa.

Elina: Mä odotan tässä niinku pilvi tuulta, lokinpoikanen siipiä, kivi aaltoa... Miten mä oon ruvennu unohtelemaan asioita, mun pitää alkaa taas lukea, mun pitää etsiä mun kirjat. Täällä jossain ne kai on...

Veera on tullut jossain vaiheessa myös rantaan.

Veera: Pahinta oli yksinäisyys. Joskus joulun alla se rupes vaivaamaan. Vanhan koulukaverin äiti tuli kerran kadulla vastaan ja kun mä huomasin että olin luvannut mennä kahville pyhien jälkeen ni tajusin että se paistaa musta. Se oli liimautunu muhun.

Elina: Mikä on liimautunu?

Veera: Yksinäisyys. Se näkyi musta. Muut näki ja mä aloin kanssa nähdä.

Elina: Mitä sä teit?

Veera: Karistin sen kannoilta. Hankin tilalle jotain muuta.

Elina: Voiko silleen tehdä?

Veera: En ollu ikinä nähny merta. Mä lähdin sitä kohti. Kaikki muu tapahtuu itsestään. Yksinäisyys on kuin putoamisen pelko. Kun luopuu turvaverkosta, ei voi pelätä. Kun mä tulin tänne, kysyin toltä Helmiltä että kuka mä oon. Se sanoi että Veera. Nyt mä oon sitten Veera. Niin helppoa se on.

31. kohtaus mitä sä täällä istut

Helmi istuu korokkeen reunalla rahat sylissä.

Raija tulee. Ts. kolauttaa airoa veneessä.

Raija: Mitä sä täällä istut?

Helmi: Odotan.

Raija: Aha.

Helmi: Akselia. Piti tehä sapuskaa.

Raija: Se lähti.

Helmi: Mihin?

Raija: En tiiä, johonkin.

Helmi: Aha.

Raija: Mä meen sit. Moi.

Helmi ei vastaa. Raija veneeseen. Helmi kävelee rantaan. Pudottelee seteleitä veteen.

32. kohta **huhuja ja uutisia**

Helmi on huomannut vedessä jotain outoa, samoin Veera, joka tulee kiskomaan Helmiä pois rannasta.

Veera: Syvänmeren kalat kestää 80 asteen lämpötilan. Aattele kaheksankymmenen. Ne vaan ui siellä ja lähellä on purkauksia jotka on jotain 400 astetta ja käärmätähdet liukuu pohjaa pitkin. Mikä on syvin kohta Tyynessä meressä? Joka arvaa saa tän.

Nappaa Helmiltä setelin.

Helmi: Kilometri?

Veera panee rahan taskuunsa.

Veera: Ja sitten sää. Luvassa navakkaa pohjois-koillista tuulta. Iltaan mennessä pilvistyy. Yöllä plus kymmenen, aamulla selkenevää ja poutaa. Meriveden korkeus...

Helmi: Paljon kello?

Veera: Aikamerkki: Kello on puoli neljä ja meneillään on iltapäivän radiokaraoke...

Helmi: Joo, mun tarttee mennä.

Raija huutaa. Raija tulee veneestä..

Raija: Vesi oli täynnä käärmeitä. Hirveetä.

Veera: Ja sitten uutisia: Huhu kertoo että kaupungilla käyskentelee hirviä, jotka käyttävät jalkakäytäviä ja suojaiteita. Luotettavasta lähteestä saapuneen tiedon mukaan vesistö on sakean matelijapopulaation asuttama. Ilmassa on havaittu keskiafrikkalainen leijaileva hiekkasiintymä, joka on sääolot huomioon ottaen täysin normaali.

Raija: Ei voi olla totta. Se ei kyllä ollu mitään leijailua.

Helmi: Pelaatko pokkaa?

Raija: Hullu.

Raija menee veneelle.

33. kohta **jätä tyttö rauhaan**

Akseli: Raija!

Raija: Kato vanha siippa. Terve!

Akseli: Jätä se tyttö rauhaan.

Raija: Tä?

Akseli: Jätä Elina rauhaan. Mitä mun asiat sulle kuuluu.

Raija: Entäs mun asiat sille? Tai sulle. Tai kellekään?
Mä oon aina tiennyt että sä oot tärähtänyt, mutta sä oot menny liian pitkälle.

Akseli: Sä et nainen tajua mistään mitään.

Raija: Sä et tajua, täällä on kohta kaikki viranomaiset mun kimpussa ja arvaa mikä selittäminen mul on kavereille ja ihmisille, ne luulee että mä oon joku monsteri, lapsenryöstäjä. Mikähän siinäkin on että vaikka mies olis mimmonen niin sitä uskotaan. Käsi poskella päivitellään että voi voi ja on vaikeeta kun on semmosta ja tämmöstä...

Akseli: Mulla on vaikeeta.

Raija: Ai. Kun mä vein sulta jotain. Niinkö?

Akseli: Ei. Kun siksi että sä et koskaan antanutkaan mulle mitään.

Raija: Niinku esimerkiks?

Akseli: Raija. Mulla on lapsi.

Raija: Sä oot pimee.

Akseli: Mulla on poika.

Raija: Viimeks se oli kyllä tyttö.

Akseli: Mulla on poika Tallinnassa.

Raija: Älä valehtele.

Veera: Koettakaa päättää.

Akseli: Se oli ennen sua. Siitä on viistoista vuotta. Mä, mä en voinu kertoa sulle.
Se asuu äitinsä kanssa, se häipy, se väitti sitä jonkun toisen lapseks. Mä en oo ikinä nähnyt sitä.

Helmi: Mun poika kanssa häipy, tsuf, se oli poissa yhtenä päivänä. Se tulee pian takasin.
Mä odotan kunnes se tulee.

Raija: Mä tuun hulluks. Missä mun poika on? Eikun tyttö. Mullahan oli tyttö. Mitä sä sepustit sille suturalle, kuuden vanha tyttö jonka mä oon piilottanu.

Akseli: Lopeta.

Alkaa sataa. Raija huomaa sateen ensimmäisenä.

34. kohta **myrsky**

Tuulee, sataa. Pyörteitä, törmäyksiä, peilauksia, rantaan menoja.

Taistelua tuulta vastaan, antautumista sen armoille.

Kahlaamista vedessä, kulkuja yhdessä ja erikseen.

Elina on takana verkoissa.

Veera kulkee tasapainoillen laudan kanssa.

Akselilla airo. Raija lähettää tynnyrin pyörimään.

Tynnyri pyörii eteen ja pysähtyy.

Veera ja Raija asettuvat maahan.

Akseli: Kohtalo näyttää kummia kuvia elämästä joka oli, mutta jonka sade huuhtoi pois, joka liukeni valottomaan, varjottomaan maisemaan, sateen kietomaan. Näen muistoja kasvoista, terävöityviä ja taas sumenevia piirteitä niistä joiden luo en palaa. Kuulen jonkun kutsuvan minua kuin yrittäisi saada minut heräämään. Sateen läpikin haistan kaivatuimmat tuoksut ja tunnen kosketuksen ennen kuin kaikki pestään pois. Kaikki pestään pois, kaikki pestään pois.

35. kohtaus päivä paistaa taas

Raija: Miten me koskaan mentiin taloihin? Mä tarkoitan että miksi ihmiset meni taloihin asumaan? Musta on hyvä olla taivasalla.

Veera: Jos meidän esi-isät tai -äidit säikähti jotain? Ne pelästyi ja alkoivat rakentaa suoja. Tai jos ne häpes? Niin kuin Aatami ja Eeva häpes Jumalan katseen alla tai toisiaan vai mites se meni... Ja sitten ne halusivat nähdä ulos, ni piti tehdä ikkunat kanssa.

Raija: Mulla oli kaksi elämää silloin kun mä asuin talossa. Ulkoelämä ja sisäelämä. Kaksi Raijaa ja ovi siinä välissä.. Raija joka lepattaa huoneissa kuin perhonen. Raija joka napittaa takin ja solmii kengännauhat ja kävelee alas portaita kop kop kop ja sanoo päivää naapureille ja hymyilee vähän ja katsoo silmiin eiliian-kauan. Painava Raija ja kevyt. Joo, perhonen. Siltä musta aina tuntu kun mä odotin että elämä alkaa. Kotona ruusutapettihuoneessa ja myöhemmin Akselin kanssa kun mä odotin sitä kotiin että mun elämä alkais ja mä voisin lepattaa sen ympärillä.

Veera: Kerrostalo on huvittava, ihmisiä pinossa ja vierekkäin ilman että ne muka tietää että toinenkin on siinä. Joka sen keksi oli tosi pervo. Kauheeta jos mä oon valvonu öitä puolen metrin päässä jostain ventovieraasta joka on maannu seinän toisella puolella. Enkä tunne sitä jos se tulee vastaan... Ja kuitenkin voisin tuntee...

Elina tulee.

Elina: Hei päivä paistaa taas...

Elina laulaa, Veera, Raija ja Helmi mukaan. Akseli murjottaa toisaalla.

36. kohta **junat**

Kaikki kantavat rojua. Välillä huilaavat. Kantavat taas.

- Akseli: Tiedättekö miltä kuulostaa kun ihminen jää junan alle?
Niin kuin joku heittäisi kapuloita rattaisiin. Luut vaan kolisi.
- Raija: Miks joku hyppää junan alle?
- Akseli: Se oli vanha nainen, niin ne kertoi. Tai ensin kukaan ei kertonu mitään. Juna pysähtyi keskelle pusikkoa eikä mitään kuulutusta. Äkkijarrutuksesta tiesi että jotain siellä oli.
- Raija: Jos se ei huomannu että juna tulee... jos se ei kuullu.
- Akseli: Käytävän toisella puolella istui matkustaja, joka heittäytyi salamannopeasti penkin selkänokjaa vasten ja alkoi kaivaa kännykkää. Se oli kokenut sen ennenkin, ihan varmaan. Kun menin ravintolavaunuun, kaikki jutteli, siellä oli erilaista.
- Elina: Mutta etkö sä ollu sulkapalloa pelaamassa? Miten sä olit junassa?
- Akseli: Tää oli paljon aikaisemmin, tuli vaan mieleen.
- Veera: Mä olin siinä junassa.
- Elina: Mä en nähny sua polilla. Sinne tuotiin kamalasti väkeä.
- Veera: Et niin. Mä en käyny siellä.
Joku huusi siellä junassa. Oli verta ja kauhee meteli. Sit se lakkas.
Ja äkkiä mä lensin ja putosin ja putosin. Ja näin kaiken yhtä aikaa niin kuin lapsena, näin lehmät tien molemmin puolin ja punaiset postilaatikot ja laskin ne ja juna oli katollaan ja mä leijuin tyhjän päällä yöilmoissa.
Olin avaruussukkulassa jonka lentorata jäi ponnistukseksi sorakuopan reunalta. Ja mä kiipesin ja kiipesin mutta alaspäin, maata kohti, mä makasin lätäkössä. Vesi tunkeutui korviin. Pisarat valui pitkin nenää ja mä laskin ne, samanaikaisesti oikealta ja vasemmalta, niin kuin lapsena. Ja mä ryömin ulos, se oli syvällä kuin hauta, ja kiipesin ylöspäin ja lensin taas.
Mun isä halusi lentäjäksi. Se lensi vaan yhden kerran.
- Elina: Mitä tapahtui?
- Veera: Se lensi rakennustelineiltä alas.
- Akseli: Missä?
- Veera: Se tapahtui täällä.
- Akseli: Koska?
- Veera: Ennen. Se oli rakenteilla oleva talo, se sortui. Isää ei löydetty koskaan.
- Helmi: Ei löydetty. Ei vielä.
- Veera: Satoi. Oli liukasta.
Isä tulee sateena mun luo. Mä en ole yksin.

Kaikki menevät. Veera jää yksin.

37. kohta **niin pelkuri mies**

Akseli tulee löytämänsä viinapullo kädessä. Veera lakkaa varpaankynsiä.

Akseli: Tää on mun eka kerta. Niin pelkuri mies oon etten oo känniä uskaltanu vetää. Mä täytin nelkyt. Mä pelkään kaikkee nestemäistä, oon aina pelänny. Ikinä en oo voinu sietää tota vettä. Mut nyt mä haluan helvettiin täältä, – mun on pakko lähtee johonki. Raija lupas. Se vie mut tolla botskilla yli jos mä puen pelastusliivit. Ja soudan. Pienenä luulin että ne on pelästysliivit heheehe... Onko mä valmis luuseri, tuleeko musta hainruokaa?

Veera: Itämeressä ei oo haita.

Akseli: Raija Raija. Rakastatko vielä mua?

Vai haluuko se päästä musta lopullisesti, niin ettei sen tartte ikinä nähdä mun naamaa. Hei voit sä kysy siltä?

Veera: Kysy ite.

Akseli: Eikun sä, kysy siltä. Kysyt kun mä käsken! Saatana.

Veera: Tuskin rakastaa. Kalan hajua se rakastaa.

Akseli: Mitä?

Veera: Täällä haisee kala.

Se on tulossa. Ala valmistautua ettei kyyti jätä.

Akseli: Keinuttaa niin perkeleesti.

Veera työntää Akselille mukin.

Veera: Kaks euroo.

Akseli: Päätä sä mun kohtalosta.

Akseli ottaa kolikon.

Veera: Älä.

Akseli: Sä olet mun ainoo onnetar. Kumpi käsi? Tyhjä, niin oon luuseri, ja jään tähän, raha niin sä saat sen ja mä nouseen tulevaisuuden purteen. No! Ala valita!

Akseli putoaa tuolilta, nousee ylös kädet yhä nyrkissä. Veera valitsee nyrkin.

Veera: Onneks olkoon.

Ottaa rahan.

Akseli: Jaha se on menoks. Vie pois toi kahvi.

38. kohtaus Akseli ja Raija, ei vielä

Raija tulee, tuo sadevaatteita.

- Raija: Pue noi päälles, siellä vähän heittää vettä kun sattu sopivasti toi tuuli. Pue!
Ennen valosaa on oltava perillä. Sä oot kännissä.
- Akseli: Joo, on ihan pehmee olo.
- Raija: Tuu perässä.
- Akseli: Nainen!
- Raija: Mitä?
- Akseli: Mä tulen! Mä olen valmis nyt!
- Raija: No sehän on hyvä juttu.

Akseli pukee sadevaatteita.

- Veera: Se on korkee aika meikäläisen kanssa vaihtaa maisemaa.

Laskee rahat, pakkaa kamat, purkaa, istuu, miettii.

- Veera: Koska mä tätä kamakasaa rupesin raahaamaan? Intia on liian kaukana.

Raija tulee.

- Raija: Ei voida lähtee.
- Akseli: Mikäs nyt? Mä olen ihan valmis.
- Raija: Nousee myrsky.
- Akseli: Ai no sitte...

Lysähtää sadevetimissä istumaan. Tuijottaa merta. Etsii pullon.

39. kohtaus Elina, Raija, Akseli

Elina tulee. Hänellä on soittorasia kädessään.

- Elina: Mitäs täällä?
- Raija: Odotellaan.
- Veera: Tuli merikeli.
- Elina: Akseli.
- Akseli: Hani.
- Elina: Mulla on asiaa.

- Elina: Akseli tuu vähän tänne.

Akseli nousee horjuen. Virnistelee Raijalle.

Akseli: Hani. Hani kuule. Mä olen hurmaava henkilö. Mitäs tykkäät? Lausunko runon.

Elina arvioi Akselin kuntoa.

Elina: Halusin antaa sulle vaan jonkun muiston. Vie vaikka pojalles. Vai se taitaa olla kyllä liian lapsellinen sille.

Akseli: Muttei mulle. Kuule: Mä olen hurmaava henkilö, mutta mä olen tehnyt virheitä. Mä en ole täydellinen. Hani.

Elina: Joo, hei hei.

Akseli: Hyvät naiset ja ... no niin. Runo.
Olen täällä, odotan.
Milloin tuuli tyyntyy?
Näen kaislan taipuvan
Aallon kuulen rantaan sammuvan
Enkä tahdo pois...

Elina seuraa tapahtumia etunurkassa. Veera roskiksen luona vahtaa venettä.

40. kohta mitä mä sanon sille

Akseli veneen luona. Raija ”kotona”.

Akseli: Mitä mä sanon sille? Sanon että mä tulin nyt, että opi tuntemaan isäs, opi tietämään mistä oot tehty. Mä kerron sille...

En ala haukkuu sen äitiä. Mä en kannan kaunaa. Mitä mä voin kertoa? Tervetuloa tämmösten miesten sukuun, jotka on aina pärjänny, jotka on nähny elämän molemmat posket. Ja naiset. Niiden kanssa ne on ollu helisemäs mutta riepotehtunakin ne on ollu miehekkäästi aloillaan. Ottanu sen mitä tulee. Antanu mennä mitä menee. Kantanu sitä taakkaa.

Raija: Kun mä aattelin että elämä on siinä, että perustetaan koti, ni en mä arvannu että mä vielä kysään sua meren yli Tallinnaan.

Sitä luulee että se on lopullista, se turva, ja luulee että voi mennä ovesta, mennä vaan ulos ja sanoa että terve maailma, mä tulin, mä oon kanssa täällä.

Voi Akseli se oli ihanaa se puoli vuotta kun mikään ei ollu vielä totta ja kaikki oli mahdollista. Mä rakastin sitä.

Siitä on tosi kauan. Mä en muista sitä enää. Mutta muistan mä. Eikä siitä tullukkaan mitään, eiks oo hassua.

Akseli: Joo, on se hassua.

Raija: Susta tulee onnellinen siellä.

Akseli: Sen kun tietäis. Sä tiedät mitä se on - onni?
Raija: Joo, se on kala joka on nähny saaliin eikä vielä tiedä että se on pyydys. Ansa

4.1. kohtaus lottovoiton kohtalo

Helmi on tullut kärryineen. Kädessä setelinippuja.

Helmi: Kävelen pitkin käytävää. Vastaantulevilla ihmisillä on vihreät takit ja suojus kasvojen edessä. Suljettujen ovien takaa kuuluu valitusta.

Kävelen ovelle ja astun ulos kevätaurinkoon. Minulla on sylissä nyytti, jonka sisällä lapseni, minun poikani näkee ensimmäisen kerran taivaan. Se ei kestä sitä katsoa vaan rutistaa silmänsä tiukasti kiinni.

Lapsi itkee. Raikas tuuli on liian voimakasta pienille keuhkoille. Avaan takkini ja suojaan häntä.

Minä suojojen sinua aina.

Helmi painaa suunsa eväspakettia vasten, kuin lapsen otsalle. Alkaa jakaa rahoja.

Missä sinä olet nyt? On niin vaikeaa suojella sellaista joka ei pysy paikallaan, jota ei voi pitää kiinni. Etkö sinä ymmärrä että sinä tarvitset minua? Minä tarvitsen sinua.

4.2. kohtaus lähtö

Kuuluu voimistuva ääni.

Akseli: Meidän pitää lähteä täältä.

Elina: Miten niin?

Eihän sitä edes tiedä että mitä on tapahtunu.

Akseli: Kamoon hei kato vähän ympärilles. Näkeehän sen.

Helmi: Pitäis saada radio toimimaan.

Akseli: Ollaan odotettu jo tarpeeks kauan. Kukaan ei ikinä tuu hakemaan meitä täältä.

Raija: Jospa kaikki elää ihan normaalia elämää tuolla ja me vaan ei tiedetä sitä.

Akseli: Kattokaa nyt ympärillenne. Idioottikin tajuaa ettei tänne kannata jäädä. Tätä on tuhottu.

Elina: Kuka tuhos? Kauhee asenne sulla. Mä ainakin odotan.

Helmi: Tai puhelin. Jos löytyis puhelin.

Elina: Mitä jos me ollaan saastuttu eikä kukaan halua meitä enää.

Veera: Mitä sä tarkotat?

Elina: Sitä vaan että kai ne tuolla tietää että mitä on sattunu. Jos se on sellanen...

onnettomuus, niinku se junaonnettomuus ja kaikki mitä silloin tapahtu ja me ollaan saatu vaikka säteilyä. Ei me voida mennä minnekkään.

Veera: Mä ainakin lähden.

Raija: Millä tavalla?

Veera: Tolla veneellä.

Elina: Kaikkien pitäis olla yhdessä - jos sä lähdet niin sitten me lähdetään kaikki.

Helmi: Onko pelastusliivit?

Akseli: Ei tässä nyt oo pelastusliivejä eikä renkaita eikä passeja eikä mitään. On vaan tää mikä pitää jättää ja toi mikä on ylitettävä. Nyt. Kuka tulee mukaan?

Alkavat hitaasti kiivetä veneeseen. Helmi ei osaa päättää.

Raija: No tule jo!

Helmi: Mutta kun, jos mun poika tulee...

Veera: Helmi. Sun poika ei voi löytää sua jos sä et ole elossa. Täällä sä et selviä. Nyt mennään.

Helmi tarraa tolppaan. Veera ja muut menevät irrottamaan ja auttamaan Helmin veneeseen.

4.3. kohtaus veneessä

Kaikki muut ovat ahtautuneet veneeseen, Helmi on rannalla.

Elina: Hei mä oon Elina. Mä oon ihan tavallinen nuori nainen ja mun elämässä oli kaikki hyvin niinku sitä sanotaan...

Raija: Äiti aina sanoi että naisen elämässä pitää olla silkin kahinaa...

Elina: Mä odotin että mun elämä alkaa... Nyt odotankin toista.

Akseli: Kohtalo näyttää kummia kuvia elämästä... muistoja kasvoista, joku kutsuu minua... kaikki pestään pois...

Veera: Olen kenen tahansa uni, olen unta vain...

Elina: Miten sen elämä alkaa ja mun jatkuu sen kanssa. Se on pieni siemen ... mun odotus, mun sisällä. Sitten mun ei tarvii enää odottaa... Niin se alkaa...

Helmi: Minä soitan niille ja sanon että heillä on väärä ihminen...

Liite 4: KOTI, käsikirjoitus

esitys Hia-kodin avajaisjuhlassa 3.4. 2003 klo 15

esiintyjät Kirsi Heimonen, Helka-Maria Kinnunen, Jorma Tapio

käsikirjoitusversio 19.3.

TANGO

Kirsi ja H-M kävelevät toisiaan vastaan, tangoaskelkuvio, H-M puhuu.

H-M: Ja naimaton minä olen. Minä en millään lailla kaivannut miesseuraa.
Mä kävin tanssikirssin. Tanssita sä sitten minua – minulla oli paljon tanssittavia. Tykkäsin siitä että sain itse viedä. Minua ei viedä

Minulla oli vauhdikas elämä, tanssittiin paljon. Hain naisia, miehet ei kiinnostanu.

Yhden kerran oltiin lähdössä tansseista, siinä oli toinenkin tyttö, kaksi miestä lähti perään: Ette kai te tansseista pois lähde! Miehet ei kiinnostanu tippaakaan. Äiti oli pahoillaan että annat ittestäs väärän kuvan.

KIRSI TANSSII vauhdikasta elämää, riisuu kengät, tanssii kengän kanssa

H-M myötäilee, kengästä kelkka

KELKKAMÄKI, Kirsi ja H-M

H-M: Mä laskin kelkalla mäkeä!
Olen syntynyt Viipurissa. Isällä oli putkiasennusfirma ja äiti oli talonmies.

Mä laskin kelkalla mäkeä, tuli kiire kun sotakoneet tuli. Kuorma-auton lavalla tuli kylmä, tulehtui korva, se leikattiin.

Olin kolmevuotias kun laskin kelkalla, se oli mukavaa. Heti kun sotakoneet tulee, sata konetta tuli, heti kellariin, äiti sanoi. Siellä oli kylmää. Palelin kylmässä, äiti toi vilttiä, takkia minulle peitoksi

SIIRTYMÄ MUISTOSTA TOISEEN, TOUKOLAAN

H-M: Nikkilässä oli kiva olla, emmä muuta tiedä siitä. On vähän ikävä sinne. Mutta tää Helsinki on yliveto. Tänne mä oon aina halunnu ja me muutettiin. Toukolassa on kotitalo. Neljävuotiaana tulin Mustikkamaalta sinne kotitaloon. Isä laitto talon sinne Toukolaan, parin miehen kanssa rakensi. Se oli kirvesmies. Se oli vähän ankara. Ei se mua komennellu, ei ollenkaan. Äitiä se komenteli, äidin se piti kurissa, sen mä tulin huomaamaan.
– Naksahtaa ja rapsahtaa –

HYPPÄSIN VETEEN

Kirsi ja H-M kävelevät rannalla ja vedessä. Vedenalainen maailma.

H-M: Mustikkamaalla – Sen mä muistan että kun rannalla asuttiin mä menin sillalle ja hyppäsin veteen, halusin tietää millasta vesi on. Onneks oli äiti ja veli mukana. Äiti käskee veljen pelastaa: Kirsi puto veteen! Siellä mä vieläkin olisin. Veli oli vanhempi, oli kiva että se pelasti mut Ihan tahallaan hyppäsin, kokeilin millasta vesi on. Vesi oli märkää.. Mä olin ihan märkä. Siinä sillalla, vesi vaan tippu minusta.

Ravistelevat vettä, Kirsi tanssii ja ravistelee vettä itsestään.

VINTTI

H-M siirtyy uuteen muistoon, puhuu aluksi Kirsille. Kirsi menee vintille.

H-M: Siel oli vinttitilaa.
Mä nukuin siellä sitten kun tulin siihen ikään, siel oli kivaa, näin kapee näin pieni ikkuna, mä kattelin ikkunasta jos siel kulkis joku, mut ei kulkenut. Kyl mä olisin mahtunu siitä, aattelin että se on aika korkeella, siitä näky ne paloportaat.
En mä menny siitä. Mä makasin lattialla se oli korkee, siel oli toinen kerros, se oli korkealla. Kunnolla kun olin niin sain olla siellä.

TOUKOLAN KADUT JA KAIVO, kaikki kulkevat katuja pitkin

H-M: Mä olin neljätoistavuotias. Mä hoidin lapsia. Lapsenlikka. Oli pikkusisko ja pikkuveli, ei niitä paljon tarvinnu hoitaa, ne kasvo niin sukkelaan.

Kaivosta mä kävin ottamassa vettä, se oli korkea, tämmönen näin ja siinä oli kahva, siitä painamalla tuli vettä.

Ei se ollu meidän pihassa, se oli Syyriankadulla. Meidän aita ulottu Touko-

lantielle ja Syyriankadulle. Meitä vastapäätä oli samanlainen talo, semmonen pitkä. Siamintie. Meidän talo oli Siamintiellä, Siamintie 2.

Korhosen halkotarhasta äiti käski kerran hakemaan puita. Toin tämmösen sylillisen. Ja vein äidille. Maksusta mä en tiedä. Ei se mulle antanu ainakaan rahaa. Kyl kai se makso sit, äiti.

Siellä Vanhassakaupungissa korkeella kalliolla asu Rossi. Se oli semmonen iso mies, hiihtäjä. Se teki suksia. Sillä oli paljon lapsia. Lahja oli mun luokalla. Se istu mun vasemmalla puolella, tässä, jos opettaja oli tässä. Etupenkissä opettajaa vastapäätä. Mä kuulin kyllä sinne vasemmalle puolelle, mutta pääsin opettajan eteen. En mä tiedä, mut siinä oli kiva. Lahja oli Vanhankaupungin asukki. Niil oli iso talo siellä kalliolla. Ja se oli suksentekijä. En muista kuinka monta lasta niillä oli, kaheksan, liki kymmenen.

Kirsi: Minä olen aito helsinkiläinen.
Olen aito helsinkiläinen, Kallion kirkkoa vastapäätä asunut, elänyt niin kauan kuin vanhemmat oli siinä. Minulle on annettu oikeus elää...

SISKO MENI VÄÄRÄN MIEHEN KANSSA

Kirsi: Paljon lapsia siellä oli Kalliossa. Se meillä oli että meidän pihan lapset sai mennä seuraavan talon pihaan. Alemmaksi Hakaniemeen emme saaneet – pihaan vaan.
Kyllä ne piti meitä komennuksessa. Siellä oli koulu alakerrassa ja yläkerrassa oli asukkaita.

H-M: Sisko oli kirjanpitäjänä, sisar ymmärsi talon asioita, hän oli meistä etevin.

Se meni väärän miehen kanssa naimisiin. Me käytiin siellä ja juuri sinä päivänä! Hän aikoi ottaa eron mutta sitten se jäi. Meitä harmitti.
Hän oli lukevainen. Hän halusi minut konttorialalle.
Hyvin on elämä mennyt, olen oikein tyytyväinen.
Siitä olen iloinen vanhemmille että eivät minua ompelijaksi halunneet.

Täällä on oikein mukava olla. Olen sanonut että en missään tapauksessa mene naimisiin. Olen ollut useammassa vanhainkodissa.

Joppe: Tämä on ihana paikka. Ja hoitajat ovat mitä ihanimpia!

Kirsi: Nyt kun täällä heräsin ensimmäisen kerran, en halunnut tuoda esille että osaan ommella.

Yhdessä paikassa tehtiin valtavasti ja sitten oli myyjäiset. ja yksi pappi, en muista nimeä, osti villalangasta tehdyn peiton - halusi tietää kuka teki. Se olin minä. Se sano hieno, oh noh minä sanoin, älä liioittele.

H-M: Olen yhdeksänkymmentävuotias. Luulin että olen jo yhdeksänkymmentä-yhdeksän.
Se korjattiin. Luulin että olen jo melkein sata!
Minulle on ollut elämä helppoa, kotielämä oli rauhallista.
Yhtään en kadu että olen näin vanhaksi tullut.

Kirsi: Olin konttorissa. Ompeluopin jälkeen minusta tuli konttoristi. Luottamus tuli, en ollut millään lailla ompelijana. Olen iloinen että äidilläni oli se ajatus, että itse oppii ompelemaan. Olin OTK:ssa konttorissa. On kai se sellainen vielä, kun eläkekin tulee sieltä.
Olisin päässyt korkeammalle. Kieltäydyin. Olin tyytyväinen missä olin, en halunnut päästä pitemmälle. On niitä ihmisiä, jotka oikein yrittävät päästä ylemmäksi.

H-M: Muistini on mennyt hirveästi. Mä itkin yhtenä aamuna kun en tajunnut mikä päivä on.
Mutta nyt mä olen tottunut siihen. Kaikkeen tottuu.

Kirsi: Minä olen aito helsinkiläinen

Joppe: Hoitajat ovat mitä ihanimpia.

Kirsi: Lääkäri sanoi: Päivät toimitaan, yöt nukutaan.

MYRSKY

H-M: New Yorkissa ne talot oli suuria, sitä katseli tälläläilla niitä huippuja.
Pelottava paikka se Harlemi, karmea. Neekereitä.

Joppe: Havannassa oli se kanaali, siinä oli kuollut kuuleman mukaan kolme sotavankia...

Koko pikku ikäni olen matkustellut – Ruotsissa oli suomalaisten järjestämä klubi, jossa kävimme tanssimassa, se oli Folkets huset, Medborgarplatset. Mä olin Ruotsissa, osasin ruotsia, opin korvakuulolta.

H-M: Olin kaksikymmentä viis vuotta töissä Suomi-Amerikka-linjalla.

Joppe: Olin keittiöapulainen.

Kirsi: Se oli matkustajalaiva.

Muistan viidenkymmenenviiden sekuntin tuulen, kylkeen aalto, reelingissä noin paksut venttiilit, uskovaiset risti kätensä, pyysi jumalalta apua. Katselin kun toiset uiskenteli laivassa.

H-M: Mä siirryin pentteriin, sieltä jaetaan mehut, pullat.

Joppe: Mä keitin tuhatkuussataa litraa kahvia.

H-M: Meillä oli kolmesataa matkustajaa. Se meni New Yorkiin.

Totta kai maissa käytiin. Join siihen aikaan paljon, menin baariin, siellä oli pelirissa millä heitettiin kuulia. Voitin koko ajan, sain siitä paljon alkoholia. Se oli tätä näin.

Kirsi: Se oli tätä näin.

H-M: Meillä oli laivassa etupäässä uima-allas, tanssisalit oli ja elokuvateatterit. Se maksoi se matka Göteborgista yhdeksänsataa taalaa. Se oli aika kallis – mutta meidän ei tarvinnut maksaa mitään kun olimme miehistöä.

Kaikelaista ruokaa, aantrekottia, häränfilettä raakana, puoliraakana, kypsänä.

Uunijäätelö jäi mieleen. Jäistä vaikka se oli uunista – se on salaisuus miten se valmistetaan. Suomesta ei vissiin saakaan uunijäätelöä ravintolassa. Olen ravintolakoulun käynyt, pitäisi tietää – mutta ei saa uunijäätelöä ravintolasta.

No oli myrskyä! Siinä oli Pohjoinen jäämeri, oli myrskyä jatkuvasti.

Päivä ennen määränpäähän tuloa oli kapteenin pöytä. Me emme päässeet siihen. Oli juhlat, oli samppanjaa.

Joppe: Kaikki meillä on täällä kivoja hoitajat.

Kirsi: Minä olen saanut oikeuden elää. Yhtään en kadu että olen näin vanhaksi tullut.

TAIVAS

H-M: Taivaassa on

Kirsi: Taivaassa on

H-M: Taivaassa on toista miljardia kiloa ruokaa.

Kirsi: Sikareita

H-M: Sikareita on paljon.

Kirsi: Se on keltaista

H-M: Usvaa

Se on keltaista
usvaa
ja vaaleankeltaista
usvaa
ja sitä kun hengittää

Kirsi: ja sitä kun hengittää
pääsee taivaaseen

H-M: ja sitä kun hengittää pääsee ikuisuuteen

Se on taivaassa

On hissi

se on rakennuksen kyljessä

huonojalkainen tai pyörätuolilainen

pääsee sinne

Siellä ylhäällä

Kirsi: on taivas

H-M: Taivas aukeni.

Liite 5: Uni riippukeinussa, käsikirjoitus

1.

SUSA

Huimaako koivua

kun sen latvatukka tuivertuu tuulessa?

Missä on koivulle horisontti,

latvan tasallako?

Vai lähempänä tyveä?

Vai sen koko pituudessa, korkeuksiin kohoavassa rungossa, solukoissa...

...lehtivihreässä... mahlasuonissa... pelkkää luotisuoraa.

Koko kesän on tuullut, milloin etelästä milloin pohjoisesta.

Koillistuuli on soittanut pasuunoitaan, latvat sojottaneet viistosti yli rantaviivan.

Sitten tuli pohjoistuuli viskomaan oksariippoja puuskaisesti sinne tänne.

Mutta eteläinen hypitti ja huimasi.

Ylös, ylös, se usutti ja vaihtoi suuntaa arvaamatta,

piti lehväpilveä lakkaamattomassa liikkeessä,

hellittämättömässä leikissä

kurimuksessa, kieputuksessa.

Vihreässä kiikussa.

Päivänkimalluksen pyörteessä.

Ja heinäkuun lopulla

se alkoi saada tahtonsa lävitse.

Iloisenkirjavat

kellastuneet

rapisevankuivat

koivunlehdet

kukittivat ilman.

Ja pyörivät

pillastuneina

sinne tänne

pihanurmen yllä

niin kuin pääskyt

jotka veden päällä taituroiden

suihkivat

aallokkoa uhmaten.

Huimaako irronnutta koivunlehteä
matkalla alas
halki ilman
ohi riippukeinun
kohti kulottunutta
halkeillutta maata?

Koivunlehti elämän löytöretkellä...
Tunteeko se itsensä, asettuuko kauniisti kokonaisuuden osaksi?
Mitä se menettää luovuttautuessaan puusta,
pudotessaan alas...
vai onko kaikki mukana
mitä se tarvitsee ja kaipaa...
Puun elämä jatkuu puuna yli vuodenaikojen.
Pikku lehden elämä,
se kestää yhden kasvukauden.

Lehti puhkeaa puun ponnistuksista,
kasvaa, kiinnittyy, väsy, irtoaa.
Ennen putoamistaan
se kevenee
ja kuivuu
ottaa uuden
keltaisen puvun.

Tahtooko se alas?
Päätääkö se pudottautumisen hetkensä
vai luopuuko vain alistumalla,
heittäytymällä heikoksi ja voimattomaksi.
Päästääkö lehti vain irti...

2.

TUUKKA

Ja yhtäkkiä
hän haluaa palata taaksepäin,
hän ei enää jaksaa,
hän haluaa palata taaksepäin, alas
- sinne mistä on tullut.
Mitä hänelle on tapahtumassa?
Häntä huimaa.

Mutta mitä huimaus on?
Huumaavaa putoamisen kaipuuta.
Heikkoudesta humaltumista.

Ihminen, joka tajuaa heikkoutensa ja alistuu siihen, ei halua nousta vastarintaan, humaltuu omasta heikkoudestaan. Hän haluaa tulla vieläkin heikommaksi, hän tahtoo rojauttaa keskelle toria kaikkien nähden.

SUSA

Tuuli on yhä etelässä ja tanssittaa keltaisia koivunlehtiä pihamaalla.
Ihan kuin ne tietäisivät mitä ovat tekemässä.

Jos koivun lehdessä onkin puun sielu. Nyt sielu vaeltaa...
Koivu tuhatsielu. Koivu sielunsynnyttäjäpuu.

3.

Kelottuneen männyn rungosta tunnustelen miten sitä on huimannut vuosikymmeniensä puhureissa. Se on kiertynyt kiertymistään, sitkistynyt ja koonnut syitä tiukemmalle. Se ei ole antautunut heikkoudelle, se on iskeytynyt juurillaan kallionhalkeamiin ja kaivautunut maan ytimeen saakka. Ehkä se on sieltä lähtöisinkin, ei maan pintaan takertuneesta siemenestä vaan itse maasta.

Männyn tanssi ei ole ollut kevyttä, se ei ole hypähdellyt, lepatellut, hurmaantunut tuulisista päivistä. Tunnen sen kämmentäni vasten ja uskon, se on ollut realisti alun alkaen, se on kohdannut pelkonsa hyvin varustettuna. Se on tanssinut hiljaa nyökytellen paikallaan, se on hillinnyt sisäistä liekkiä, kiertynyt kiertymistään.

Mänty
kuin torni.
Puu kuin vuori paikallaan.

4.

TUUKKA

Pelon huimaus.
Kauhun kierreportaissa painajainen toistuu ja jatkuu
päättymättä.
Kohti syvyyttä.
Pohjattomuutta.

T: Pelätä putoamista.

S: (Jyrkänteellä.)

Pelätä putoamista veteen.
T: (Suurkaupungissa.)
S: Pelätä eksymistä.
T: Pelätä väkivaltaa.
Pelätä onnettomuutta.
S: (Missä tahansa.)
Pelätä yksin jäämistä.
T: Pelätä näkemistä.
Näkemistä todella.
Pelätä kuiluja.
Putoamisen huimaus.
S: Putoamisen humaus.

SUSA

Entä vapaaehtoinen huimaus?

Alkuun viaton kurkistus yli reunan tai tahallaan otettu riski.

Päästetty tasapaino. Mielen benji-hyppy, tai oikea.

Leikki. Sattuma.

Sattumalta, tapahtumien oikusta syntyvä imu hallitsemattomaan.

5.

TUUKKA

Kadotettuaan yhteyden kaikkeen tuttuun ja kykenemättä erottamaan ainuttakaan kiintopistettä hän näki, että askelet, jotka eivät vieneet häntä mihinkään, veivät häntä häneen itseensä. Hän vaelteli itsensä sisällä ja oli eksyksissä.

Eksyksissä kulkeminen ei suinkaan häirinnyt häntä, vaan siitä tuli ilon ja hilpeyden lähde. Hän hengitti sitä luuytimiinsä saakka. Aivan kuin olisi oivaltamassa jonkin kätketyn totuuden hän hengitti sitä luuytimiinsä saakka ja tuumi lähes voitonriemuisena: minä olen eksyksissä.

Se voi tulla kuin tuulenpuuska ja kieputtaa. Se valvottaa öitä, se ohjaa seinän vierustalle. Se voi tuoda hilpeyden tullessaan. Se voi olla kuin leikki, kuin liekki.

Ilon huimaus. Huikaisu. Sirkus.

SUSA

Heitehuimaus

suistaa polulta.

Kiertävä huimaus,

innokas suojelusenkeli

kuljettaa uhriaan

hellittämättä.

Mutta ilo,
se kieputtaa ylöspäin.

TUUKKA

On huimausta joka paranee itsestään ja on huimausta joka vaatii hoitoa.
Huimaus on yksi yleisimpiä syitä hakeutua lääkärin vastaanotolle.

Huimaus ei ihmistä kaada, vaan ihminen kaataa itse itsensä
omalla lihasvoimallaan ottamalla asennon, jossa ei voi pysyä pystyssä.
Huimaus, vertigo.

Ikävyyden huimaus.
Vilu.
Autius. Vilu nuotiolla.

6.

TUUKKA

Seisot asemalla, odotat juna. Laituri tungeksii ihmisiä. Lauantai-ilta. Näin paljon ihmisiä
lauantai-iltana matkustaa tästä kaupungista muihin kaupunkeihin. Juna tulee, jarruttaa,
väkijoukko sulloutuu tiiviinä massana vaunujen oville, sinä ajaudut mukana, varot selkääsi
painavan matkalaukun kanssa, työnnyt vaunun portaisiin, joku auttaa, nostaa laukun junaan.
Pidät siitä kiinni samalla kun jo lennät halki ilman, junan eteisessä vanha mies kiskoo lauk-
kuasi, sinä toiseen suuntaan, vedät, katseenne kohtaavat.

Mies luovuttaa otteen laukustasi, menet vaunuosoastoon, se on täynnä, yksi paikka käytävän
vieressä, kysyt excuse me voiko tähän istua, ikkunanvieren matkustaja nyökkää, kääntyy
ärtyneenä sanomalehtensä puoleen, ei halua tulla häirityksi, mh, turistit, ne on kaikkialla.
Lasket repun selästäsi istuimelle, huomaat käsilaukun olalla roikkuvan auki.

SUSA

Miten se on mahdollista.

TUUKKA

Katselet kanssamatkustajia, toivot päännnyökkäystä, sellaista sattuu kaikille. Etsit kulmien
kohotusta, hymyä, pientä mielenkiintoa, jotain. Yhteyttä.

SUSA

Alat aavistaa. Joku on avannut sen.

TUUKKA

Ottaakseen sieltä jotain. Rahat. Mitä muuta?

Ei sinulle käy näin.

Pengot laukun sisällön, kaikki tapahtuu nyt hyvin nopeasti, lompakko puuttuu, todellakin se on poissa, mennyttä, ehkä tipahtanut vaunun eteiseen, kiirehdit katsomaan, junan portaisiin, allekin, laiturille, venytät kaulaasi kaikkiin suuntiin nyt jo ajatellen välikössä kohtaamaasi vanhan miehen katsetta. Niin intensiivinen katse.

7.

Kyselet ihmisiltä, eikö kukaan nähnyt, kerrot sinut ryöstettiin I got just robbed tajuat junan nytkähdyksen kehosi myötäilyn, miten sulavasti juna liikuu pois laiturilta asemalta tästä kaupungista jossa sinut juuri ryöstettiin, jonne katosivat rahasi luottokorttisi, sysimustaan yöhön. Välimatka venyy junan sinkoutuminen raiteilla kiihtyy metreistä kilometreiksi illasta yöksi kipinöivän teräksen soitoksi.

H-M: Mutta kukaan ei ole nähnyt mitään.

S: Ei, en todellakaan puhu englantia.

T: Eikä saksaa, ei, ei.

Non. Nein!

S: Vain vanha rouva, joka todellakaan ei puhu englantia, ymmärtää ja on pahoillaan.

Selviydytkö.

Jäikö mitään, pääsetkö kotiin.

H-M

Illan pimeässä alumiinisputnik kiittää vaakasuoraan halki Kafkan kotimaan, etkä voi valita. Hiki tahmaa kainalosi ja ainoa mihin pystyt on kuunnella matkustavan joukon hengitystä, sen levollisesti virtavaa suhinaa, lämmittävää, hyrisevää kehräystä. Sulkien sisäänsä muut, vain sinut ulkopuolelle.

TUUKKA

Sillä sinua ei ole.

SUSA

Mitään häiriötä ei tapahtunut.

Kukaan ei huutanut, saati kiljunut ryöstö, apua. Ei, apua ei pyydetty.

Täällä ei puhuta vieraita kieliä.

Keski-Euroopassa.

Päässäsi humisee,

olet yksin peltiraketissa,

kahden pisteen välille viritetyllä nuoralla, keinussa,

joka metsänrajaa kurittaen kiidättää ihmisolemuksia lihaa verta ja tunteettomuutta

kohti Prahaa, labyrinttia, vaikka sitä sinä et vielä tiedä.

Päässäsi suhisee.

Minuutit, ne eivät kerta kaikkiaan kulu.

Sumu täyttää suonesi, olet höyrystyvää, hitaasti kehkeytyvää tyrmistystä, olet sulaa magmaa.

H-M

Istut penkissäsi. Keinokuitunukka hiertää vaatteitasi ahtaudessa. Sovittelet matkatavaroita jaloissasi.

TUUKKA

Vastapäinen mies ottaa salkusta paksun nipun englanninkielistä, tietotekniikkaa käsittelevää tekstiä, ja alkaa tyynen rauhallisesti lukea. Vilkaisemattakaan sinuun.

Olet vain häiriöksi täällä. Istu, odota että minuutit lopultakin kuluvat.

Perillä, Hlavni Nadrasi–asemalla vaunullinen osanottoa puhkeaa vuolaaseen pahoitteluun, olalletaputteluun, what a bad luck for you, have a safe trip home. Sitten ulko-ovi nielaisee heidät ja he ovat poissa. Keräät itsesi ja tavarasi, suuntaat metron luukulle, maksat ainoalla setelilläsi. Rullaporaat valuvat asemakuiluun. Se kaikuu myöhäistä iltaa. Yksin. Pohjaton väsymys. Levottomuus. Sumu.

H-M

Kaupunki on ruma ja meluisa. Sinulla on ikävä kotiin.

Sinä olet väsynyt muukalainen. Sinua ei ole, vain ontto olosi on.

Majoitut huoneeseesi. Juot vettä pitkin ahnain kulauksin, yrität huuhtoa sillä sumun ja ontouden pois. Yrität tunnistaa pohjattomuudesta pohjan.

8.

SUSA

Hotellihuoneen lakanoiden välissä, mieli miltei tyyntymässä, tarraat unen liepeeseen.

Tosin raajasi tykyttävät, tosin suutasi kuivaa, tosin kuumotus nousee yhä uudestaan rintaan ja poskille. Ikkuna sivukadulle, ovi lukossa, hiljaista.

Sinulla on tässä pieni pala maksettua turvaa, lepohetki maailmasta.

Mutta uni ei tule, se ei pysy, se karkaa. Ihan kohta, lupaat itsellesi. Kohta, aamuun asti, lupaat, mutta ikkunaverhojen välistä tunkee valojuova joka osuu tyyntyyn, joka on katulampun kalmanhohdetta, on noustava nykäisemään verhoa, sytyttämättä valoa, on päästävä pimeään.

TUUKKA

Kokolattiamatolla tuntuu jalan alla

kylmäkosteaa läntti. Lantti.

Otat sen kämmenellesi.

Näet juuri ja juuri katulampun edestakaisin keinahtelevassa valossa
kolikkoa kiertävän tekstin. In God we trust. Kohennat verhoa.
Sumu väistyy naurun tieltä.

Nyt enemmän siinä missä olet,
valmiimpana päästämään irti kadotetuista tavaroista,
epäystävällisistä kasvoista, kaikuisista asemahalleista
pyyhit suolavesiä kämmenselkään, sulat ja kierryt
osaksi pimeää huonetta, vuodetta, pimeän kehräystä,
tsekkiläistä pilaa. Pimeässä, pimeäksi, pimeään,
pudottaudut unen mustaan lampeen.

9.

H-M

Tuuli enteilee pakkasta. Suuntaat korttelin poliisiasemalle, painat kelloa, puhkut tarmoa.
Valmiina selostamaan yksityiskohtaisesti koko tapauksen. Sinulla on dokumentit, matkaliput,
passi luojan kiitos, lista kadotetusta omaisuudesta, käsitys siitä, miten on mahdollista että
tapahtui se mitä valitettavasti tapahtui. Loppupäivän vietät gallerioissa, kahviloissa, joen
partailla ja lempipaikassasi, linnavuoren rinteessä. Ehdit hyvin ennen iltakoneen lähtöä.
Niin sinä kuvittelet.

TUUKKA

Poliisikonstaapeli silmäilee sinua ovenraosta. Esität asiasi. Moment. Turist. Hän kutsuu
kaverinsa, joka puhuu englantia. Englannin kanssa on niin ja näin, mutta ovenraosta kuu-
lustelemalla asia valkenee. Sisälle et pääse. Ei turisteille. Tämä ei ole se poliisilaitos jonne
tehdään ilmoitukset. Tämä on vaan, no, korttelin asema. Pitää mennä departementtiin,
departementtiin tehdään ilmoitukset. Noin puoli kilometriä tästä tuonne suoraan ja sen
jälkeen vasempaan ja kilometri. Kiitos. Ei kestä.

SUSA

Departementissa pääset välikköön. Muuten sama juttu, kuulustelu käydään ovenraosta, kun
konstaapeli on ensin kutsunut kieliä puhuvan kaverinsa.

Missä tapahtunut ryöstö? Eikö meidän alueella? Sitten ei. Tänne ei. Vastaan otetaan vain
tämän departementin tapaukset. Missä tapahtunut tämä ryöstö? Brnossa? Pitää ilmoittaa
siellä missä tapahtunut. Ei, ei kaupungissa, asemalla, junassa. Junassa? Pitää ilmoittaa
junassa poliisille.

Olet epätoivoinen. Ilmoittaa asemapoliisi. Asemalla.

TUUKKA

Kuulustelu on päättynyt. Kielitaitoinen häviää ovenraosta. Ensimmäinen konstaapeli ohjaa
sinut ovesta ulos.

SUSA

Kaduilla kolahtelee vieras kaiku. Tunnet pienuutesi, luittesi haurauden, ihosi alttiuden kevyen vaatekerran alla. Olet matkalla virkakoneistojen labyrintissa, joka vielä äsken oli pikku-Pariisi, kaiken nähnyt, kasvonsa kiillottanut Praha, jossa aurinko tavoittelee tornien kultauksia, keskipäivän lakipistettä.

10.

Rautatieaseman edustalla taksimafian pulleavatsaiset miehet tupakoivat ja puhuvat puheliimiin. Kellot ja ketjut kimaltelevat kirkkaammin kuin joulukuinen aurinko. Sunnuntaiaamu on asemahallissa verkkainen, pystybaarissa muutama ikimatkailija siemailee vaahtoista lasista hyvän matkan toivotukset, juniin ei ole tungosta.

Edessäsi on terasseinä. Siinä jossakin on ovi, ehkä. Soittokello? Ehkä, mutta et löydä sitä. Kyltti pääsi päällä sanoo POLIISI. Ryskytät seinää. Koputat. Naputat. Ryskytät. Ajattelet valvontakameroita etkä potki. Koputat uudestaan, haloo. Odottelun jälkeen terasseinän luukku avataan. Siitä pistää punaiseksi hennattu naispoliisinpää, ja kysyy: Ststrrrrrrrrr ztz ztrrts? Aaaaa. Turiist. Pää häviää, luukku pamahtaa kiinni. Ikuisuuden kuluttua seinään raottuu ovi. Siitä pistää samainen naisenpää, joka häviää ja tilalle ilmestyy kokonainen poliisimiehenpuolikas. What problem? Moment. Ovi pamahtaa kiinni. Vielä pitemmän ikuisuuden kuluttua aulaan harppoo nuorempi miespoliisi, joka hakkaa oveen ja huutaa nimensä. Ovi aukeaa, sinäkin pääset siitä. Kuulustelu käydään tämän harppovan nuoremman tulkatessa. Hennanainen kuulustelee ja kirjoittaa koneelle.

TUUKKA

Hän ei katso sinuun.

Hän ikään kuin keskustelee
nuoremman kollegan kanssa,
joka ystävällisesti kääntyy sinun puoleesi
kysymään oikeat vastaukset.

He keskusteleivat.

Nainen sinkoaa lauseita
pöydän pintaan kuin pingispalloja
olan yli.

Yhä tarkempia kysymyksiä.

Yhä yksityiskohtaisempia tarkennuksia.

Millainen päällystakki tällä miehellä oli?

Millaista nahkaa? Oliko uusi?

Oliko kravatti?

Millainen päähine? Ei päähinettä?

Kalju? Pulisongit? Tummatukkainen?

Aaa. Tummatukkainen.

SUSA

Tulkilla on hyvin harmaa katse.

Levollinen. Tutkimaton.

Ilmeetön.

11.

TUUKKA

Ensinnäkin, heitä oli vähintään kaksi. Ehkä toinen oli se nuori tyttö, joka kiilasi tungoksessa junan ovelle, hänellä ei ollut matkatavaroita. Toinen oli vanha mies joka auttoi, sinä et voinut huomata samaan aikaan tapahtunutta käsilaukun avaamista. Tietysti oli tyhmää panna lom-pakko ja kaikki niin helppoon paikkaan, yleensä sinulle ei satu sellaista mutta nyt, työtehtävä, vieras kieli, jännityksen lauettua ajatukset aivan muualla, jouluostoksia varten vaihdettu iso summa, kaikki meni, matkustaminen, onneksi matkaliput ja puhelin säästyivät. Vedät henkeä, kuulustelija suo sinulle yhden katseen.

SUSA

Tämä mies, ryöstäjä, hän oli romani.

H-M

Se ei ole kysymys. Se on tarkoitettu ymmärrettäväksi niin että se on oikea vastaus. Suupieleen herahtaa epäuskoinen hymy. Eei, et sinä tiedä.

SUSA

Tumma tukka, tummat silmät. Te sanoitte. Romani.

H-M

Tämä poliisikonstaapeli tuntuu tietävän mistä puhuu. Hän jopa saattaa tietää sinua paremmin koko tapauksen, sen kulun, yksityiskohdat, sen oikeat vastaukset. Hymy kuihtuu suupielestäsi, vastauksesi ei miellytä kuulustelijaa joka kääntää lopullisesti yliolkaisen selkensä kuultuaan että sinä vastaat ei, sinulla ei ole perusteita arvella mikä rosvo oli miehiään. Eivätkö melkein kaikki ole tummatukkaisia täällä?

TUUKKA

Kuulustelu alkaa alusta.

12.

SUSA

Kun kuulustelu on edennyt, tarkentunut ja palannut kierros kierrokselta, tunti tunnilta tähän valitettavaan niinsanottuun tapahtumaan junassa

ehkä kuitenkin laiturilla,
vaikea sanoa, jopa portaiden alkupäässä
siis Brnon rautatieasemalla
joulukuun lauantai-iltana
sanoitte ryöstö,
voitteko muuten todistaa rahasumman,
onko kuittia
hennanainen kysyy ties kuinka monennen kerran,
ja, miksi ette sitten tullut heti tänne tekemään ilmoitusta?
Miksi vasta tänään?

H-M

Tunnistat pohjattomuudesta pohjan.
Mitä tämä nyt on?
Ettekö te usko että minut ryöstettiin?

TUUKKA

Harmaasilmäinen ei käännä kysymystäsi.
Hän puhuu nyt sinulle:
Kyllä minä uskon. Näitä sattuu kymmeniä
ellei satoja joka ikinen päivä. Kyllä minä uskon.

SUSA

Zztztrs ztssstrrts tstrzrst.

H-M

Kuulustelu on päättynyt.
Olet sanonut taikasanan.
Olet ratkaissut
labyrintin arvoituksen.

SUSA

Niin yksinkertaisesti.
Uskomattoman
äkillisesti
ja vaivattomasti.
Harmaasilmäinen menee kahviautomaatille takahuoneeseen.
Hennanainen vinkkaa, nykäisee aavistuksenomaisesti leuallaan
kohti terässeiniä. Voitte poistua.
Voitte poistua, toistaa takahuone.
Pöytäkirja lähetetään teille postissa.

TUUKKA

Hän astuu teräseinän ovesta asema-aulaan,
laskeutuu betonikolossista ulos kadulle
vaipuvan auringon alle.

Maailma on taas paikallaan,
joutilaat turistit, kinastelevat taksimiehet,
kotiin kiirehtivät
ja vapaapäivää maleksivat
kaupunkilaiset, hän solahtaa joukkoon,
suuntaa sillalle, ehtii vielä
kalastaa auringonlaskun joella
ja kaupungin tummuvan siluetin
taivasta vasten.
Kaikki on taas paikallaan.

13.

SUSA

Tuulee. Rahisevaa
kärventyneen maiseman
huohotusta.

Pihapiirin samaani on kuusi.
Sen kohtalona on levitellä mekkoaan tuulessa,
tuuditella pikku pesiä kätköissään
ja johdattaa tänne salamoita,
tiedonantoja ylisestä maailmasta,
polttaa karrelle räjähtävät näyt.

Metsäkuusesta en paljon tiedä. Se huojuu korkealla, kaltaistensa tiheässä seurassa, vertikaali, näyttää ihan että kuusessa huojutaan, se itse vain huojunnan keskellä hautoo ikiaikaista synkeyttä, taakkaa, ajattomuudessa asustava varjostaja, kuusikko, kuusisto, mestarikapelli ekstaattisin sormin sinfonian luomistyössä.

En tunne kuusta, en käsitä sen latvuksien oikukasta kasvua, maan mineraaleja joita se imee ravinnoksi, ja miksi yhdellä kävyt ovat tummanpuhuvat, punaiset, kun toiset heiluttelevat siemenaarteitaan vihreinä, ruskeina, vaalenevina kypsyessään? Ja miten se työntää tapionkuusikynsiään, puskee kallionvieret täyteen, mitä sekini oikein on. Mutta talvipuvussa se levähtää muiden joukossa, niiden kaltaisena. Kotonaan täällä. Kuin pyykkäri vedessä.

Läpikuultava höyhenkimppu,
harmaahaikaran poikanen

mittailee välimatkoja
ennen uskaltautumistaan ensilennolle
pesän korkeuksista.

Se kiikkuu näreen latvassa lähellä taivasta
pesän laitaan tarraten,
huojuu puun ja tuulen huminassa,
odottaa lähtölupaa.

Huojuu, huojui ja oppi tuulten tavoille.
Mittaili välimatkoja ja huikaistui niistä.
Läpikuultava, höyhenenkeveä, painoton
lintu, puoliksi ainetta, varjoa puolet.

Siipien kuiskinta yli kuusikon,
poikki salmen.
Siiven pyyhkäisy merikaisloissa.
Siiven hengitys
ennen uutta nousua
sinisen ilmakehän läpi,
pilvisiipiin,
taivaisiin.
Niin läpikuultava henki,
yläilmojen asukki.

14.

TUUKKA / H-M

Kouraiseva huimaus.
Kaatava, kiertävä, heittävä, ravistava,
spiraalimainen, kehämäinen, pulsseina iskevä,
suhiseva, humiseva, jymisevä, oksettava, ontto..
Kevyt, huoleton, hetkellinen.
Raskas, raskauttava, hallitsematon.
Keinuttava.
Viskaus.
Viiraus.
Ekstaasi.

Tapoja torjua huimaus:
Näkymän peittäminen.
Vauhti.

Jatkuva kiiruhtaminen.
Eteenpäin katsominen.
Tyhjyyden täyttäminen.
Mania.
Megalomania.

Tapoja tulla sen kanssa toimeen:
Tasapainoilu.
Viipyily.
Istuutuminen.
Jonkin kutsuminen. Kutsua jotakin luo.
Tauko.

H-M

Antaa olla
akan järvessä
ja letin
kivellä, sanoi pyykkäri.

TUUKKA

Kuva helteisenä pyykkipäivänä:

SUSA

Järvenpoukama,
lakanat virumassa kivipainoineen,
pyykkäri itsekin rantavedessä
kaulaa myöten, pää
nojallaan rantakiveen,
pitkä letti
heitettynä kiven yli.
Raukeus,
työssä parkitun ihon läike veden läpi,
lokit kaartamassa korkealla,
mäntysuovan tuoksu.

TUUKKA / SUSA

Paul Auster kertoo säveltäjästä, jonka meneillään oleva sävellystyö on kestänyt jo viisitoista vuotta. Alituisesti tekemätön työ, jota tehdään tekemällä sitä. Sen ei kuvitellakaan ikinä valmistuvan. Kun on vetänyt yhtäläisyysmerkin elämänsä ja työnsä välille, ei pysty enää erottamaan niitä toisistaan. Jokainen idea ruokkii työtä, ja työnteon idea antaa elämälle tarkoituksen. Paluun huimaus.

Jos säveltäjä olisi luonut jotain mahdollisuuksiensa rajoissa – jos teos olisi valmistunut ja kerran valmistuttuaan erkaantunut hänestä – koko hanke olisi rauennut tyhjiin. Tuloksena on nöyryys, jolla hän mittaa omaa merkityksettömyyttään suhteessaan Jumalaan. Hänen elättelemänsä unelmat ovat mahdollisia ainoastaan Jumalalle, mutta uneksiminen on keino päästä osalliseksi kaikesta, mikä on ulottumattomissa, keino lähestyä muutaman sentin verran äärettömyyden olemusta.

TUUKKA

Uneksimisen huimaus.

Tai pakkomielteen...

SUSA

Huikaistua, hurmioitua.

Halu, toivo,

irtipäästämisen ilo,

ilo

ja lepo ilossa...

maan ja taivaan välillä.

Haluan, toivon ja päästän irti.

Leikin ilo.

Kieppuvan leikin ilo.

Kurimus.

Uni riippukeinussa,

puiden välillä.

LÄHTEET

- Alftan, Maija. 2006. Peloton Pyökäri lähtee Lahteen. Helsingin Sanomat 17.6. [www.hs.fi/arkisto, 26.1.2008]
- Andersson, Claes. 2004. Luova mieli. Helsinki: Kirjapaja.
- Anttila, Eeva. 2003. A dream journey to the unknown: searching for dialogue in dance education. Acta Scenica 14. Helsinki: Theatre Academy.
- Arendt, Hannah. 2002. Vita Activa: ihmisenä olemisen ehdot. Tampere: Vastapaino.
- Arlander, Annette. 1998. Esitys tilana. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Aristoteles. 1997. Runousoppi. Teoksessa Aristoteles. Osa 9: Retoriikka, Runousoppi. Helsinki: Gaudeamus, 157–192.
- Aro, Matti. 1977. Suomalaisen teatterin vaihteita. Hämeenlinna: Karisto.
- Auster, Paul. 2005. Yksinäisyyden äärellä. Helsinki: Tammi.
- Bachelard, Gaston. 2003. Tilan poetiikka. Helsinki: Nemo.
- Bahtin, Mihail. 1991. Dostojevskin poetiikan ongelmia. Helsinki: Orient Express.
- Bahtin, Mihail. 1995. Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru. Helsinki: Taifuuni.
- Bardy, Marjatta. 2006. Ruumis, mieli ja henki. Onko taidelähtöinen toiminta vaikuttavaa? Rohkeus, ilo, kriittisyys: taide hyvinvointiyhteiskunnan uudistamisessa –seminaari. Helsinki: 17.5. [www.kiasma.fi/uploads/media/ARS_06_seminaari_Puheenvuorot, 23.1.2008]
- Barthes, Roland. 2000. Rakastuneen kielellä. Helsinki: Nemo.
- Bataille, Georges. 1998. Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle. Helsinki: Gaudeamus.
- Bauman, Zygmunt. 1994. Pyhiinvaeltajan perilliset. Helsingin Sanomat 13.11. [www.hs.fi/arkisto, 15.1.2008]
- Bauman, Zygmunt. 1996. Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.
- Beauvoir de, Simone. 1980. Toinen sukupuoli. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Beckett, Samuel. 1966. Leikin loppu. Helsinki: Otava.
- Beckett, Samuel. 1990. Huomenna hän tulee. Helsinki: Love Kirjat.
- Benedetti, Jean. 1993. Johdatus Stanislavskiin. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 16. Helsinki: Painatuskeskus.
- Benjamin, Walter. 2002. One Way Street. E. Bass (sov. ja ohj.) Sandglass Theater. Espoo: Espoon kaupunginteatteri.
- Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn. 2002. How does a conference begin? Teoksessa A. P. Bochner & C. Ellis (toim.) Ethnographically speaking. Autoethnography, literature, and aesthetics. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 1–10.
- Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn. 2004. Our writing lives: An introduction to writing and research – personal views. Teoksessa M. Saarnivaara, E. Vainikkala & M. van Delft (toim.) Writing and Research – personal views. Research Centre for Contemporary Culture. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 7–19.
- Bogart, Anne. 2004. Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu.
- Bohm, David & Peat, David. F. 1992. Tiede, järjestys ja luovuus. Helsinki: Gaudeamus.
- Bruner, Jerome. 1986. Actual minds, possible worlds. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Bruner, Jerome. 1990. *Acts of meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bryan, Cordelia. 2004. Assessing the creative work of groups. Teoksessa D. Miell & K. Littleton (toim.) *Collaborative creativity. Contemporary perspectives*. London: Free Association Books, 52–64.
- Buber, Martin. 1993. *Minä ja sinä*. Porvoo: WSOY.
- Bukowski, Charles. 1998. Niin on kuin pelataan. Teoksessa H. Tarmio & J. Tarmio (toim.). *Maailman runosydän*. Helsinki: WSOY, 167.
- Calvino, Italo. 1998. Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhanneelle. Helsinki: Loki-kirjat.
- Camp de, Walter. 2007. Tässä iässä: tunteja ruumiissa, mielessä, suhteissa: runoilijan elämänpolku. Aulikki Oksasen haastattelu. *Anna* 9.8., 22–26.
- Capek, Karel. 2002. *Puutarhurin vuosi*. Helsinki: Basam Books.
- Carpelan, Bo. 1981. Runon avonaisuudesta. Teoksessa J. Salokannel (toim.) *Mitä lukijan tulee tietää: esseitä ja kirjoituksia Parnasson vuosikerroista 1951–1981*. Helsinki: Otava, 35–40.
- Carlson, Marvin. 2006. *Esitys ja performanssi*. Helsinki: Like.
- Carr, David. 1986. *Time, narrative, and history*. Bloomington, Ind: Indiana UP.
- Chekhov, Michael. 1985. *To the actor*. New York: Barnes & Nobel Books.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Autiomaan kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Helsinki: Gaudeamus.
- Denzin, Norman K. 1997. *Interpretive ethnography. Ethnographic practices for the 21st century*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Diamond, Elin. 2005. Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan. Teoksessa P. Koski (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 169–183.
- Diderot, Denis. 1987. Näyttelijän paradoksi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 17. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.
- D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? 2003. Paul Gauguinin maalaus taiteilijan 100-vuotisnäyttelyssä. Pariisi: Grand Palais.
- Ellis, Carolyn. 2004. *The ethnographic I. A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur. 2000. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (toim.) *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage, 733–768.
- Elovirta, Arja. 2006. Utopiaa etsimässä. *Taide* 5, 3.
- Ennen kuin me kaikki olemme hukkuneet. Maija Salmisen monologi. 1971. J. Mannerkorpi (kirj.) S. Puurunen (ohj.) Helsinki: Suomen Kansallisteatteri.
- Eskola, Katarina. 1997. Varhain kuolleiden äitien verhottu muisto. Sosiaalista genealogiaa vai/ja yksityisen yleisyyttä? Teoksessa K. Eskola & E. Peltonen (toim.) *Aina uusi muisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja* 54. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 60–87.
- Etherington, Kim. 2005. *Becoming a reflexive researcher: using our selves in research*. London: Jessica Kingsley.
- Freire, Paulo. 1994. *Pedagogy of hope: Reliving pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum.
- Freire, Paulo. 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Frida Kahlo – jos voisin tanssia. 1996. C. Braz-Valentine (kirj.) 1996. K. Viinikainen (ohj.) Teatteri Jurkka. Kajaani: Kajaanin Runoviikko.
- Gadamer, Hans-Georg. 1965. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino.

- Ganes. 2007. J-P Siilin elokuva. Helsinki-filmi.
- Gergen Mary M. & Gergen Kenneth J. 2002. Ethnographic representation as relationship. Teoksessa C. Ellis & A. P. Bochner (toim.) *Ethnographically speaking. Autoethnography, literature and aesthetics*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 11–33.
- Gladwell, Malcolm. 2006. *Välähdys. Alitajuisen ajattelun voima*. Helsinki: Ajatus & Gummerus.
- Gothoni, René. 2001. Ymmärtämisen edellytys uskontotieteessä. *Tieteessä tapahtuu* 6. [www.tsv.fi/ttapaht/016/gothoni.htm, 25.1.2008]
- Gregory, André. 2000. *Afterthoughts*. Teoksessa S. Wang. *An acrobat of the heart*. New York: Vintage Books. 323–328.
- Grotowski, Jerzy. 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Helsinki: Like.
- Gröndahl, Laura. 2004. *Experiences in theatrical spaces: five scenographies of Miss Julie*. Taide-teollisen korkeakoulun julkaisusarja A 49. Helsinki: University of Art and Design.
- Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia*. Helsinki: Like.
- Guillevic, Eugène. 1991. *Riittejä*. Helsinki: Otava.
- Hankamäki, Jukka. 2003. *Dialoginen filosofia. Teoria, metodi ja politiikka*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere (toim.) 2005. *Artistic research: theories, methods and practices*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Hazard, Kaarina. 2008. *Oma kohu*. Metro 11.1.
- Heikkilä, Kirsi. 2006. Työssä oppiminen yksilön lähtökohtien ja oppimisympäristöjen välisenä vuorovaikutuksena. *Acta Universitatis Tampereensis* 505. Tampere: Tampere University Press.
- Heimonen, Kirsi & Kaiku, Jan-Peter. 1999. *Tanssia kaikille: yhteisötanssin periaatteet ja käytännöt*. *Teatterikorkea* 1, 30–31.
- Helmiä ja sikoja. 2003. *Perttu Lepän elokuva*. Nordisk Film.
- Henry, Jane. 2004. *Creative collaboration in organisational settings*. Teoksessa D. Miell & K. Littleton (toim.) *Collaborative Creativity. Contemporary perspectives*. London: Free Association Books, 158–174.
- Hirvikoski, Reija. 2005. *Tahdon tiellä: lavastajan rooli ja asema*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 62. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Hotakainen, Kari. 2006. *Palkitsen ja nuhtelen itseäni*. Kirjailija & luovuuden paineet. *Eeva* 9, 70–73.
- Houni, Pia. 2000. *Näyttelijäidentiteetti: tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökuulumista*. *Acta Scenica* 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Huhtanen, Kaija. 2004. *Pianistista soitonopettajaksi*. *Studia Musica* 22. Helsinki: Sibelius Akatemia.
- Hyvärinen, Matti & Löytyniemi, Varpu. 2005. *Kerronnallinen haastattelu*. Teoksessa J. Ruusuvoori & L. Tiittula (toim.) *Haastattelu: tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino, 189–222.
- Hänninen, Vilma. 2000. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. *Acta Universitatis Tampereensis* 696. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Idström, Tove. 2002. *Kertomuksen vertikaalinen aika eli miten aihe tehdään näkyväksi*. Luento Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön kesäkoulussa 22.8.
- Ikonen, Liisa. 2006. *Dialogista skenografiaa: vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. A 71. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Jalonen, Olli. 2006. *Hitaasti kudotut nopeat hetket*. Kirjoittamisen assosiaatiosta 1900-luvun

- suomalaisessa proosassa. Helsinki: Otava.
- Jaukkuri, Maaretta. 2006. Tehdä, tutkia ja järjestää – taiteilijuus liikkeessä. *Taide* 4, 26–33.
- Johnstone, Keith. 1996. Impro: improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Helsinki: Yliopistopaino.
- Jokinen, Riikka. 1997. Tietämättömyyden etiikka: Emmanuel Levinas modernin subjektin tuolla puolen. *SoPhi* 15. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Josselson, Ruthellen. 1993. A narrative introduction. Teoksessa R. Josselson & A. Lieblich (toim.) *The narrative study of lives*. Vol 1. Newbury Park CA: Sage, ix–xv.
- Järvillehto, Timo. 1996. Mihin ”muistia” tarvitaan? Teoksessa K. Määttänen & T. Nevanlinna (toim.) *Muistikirja: jälkien jäljillä*. Tutkijaliiton julkaisusarja 80. Helsinki: Tutkijaliitto, 26–34.
- Kahane, Adam. 2004. Solving tough problems: an open way of talking, listening, and creating new realities. San Fransisco CA: Berrett-Koehler.
- Kalhama, Pilvi. 2007. Medioista maalaukseen. *Taide* 1, 38–43.
- Kajava, Jukka. 2000. Puheenaiheena yhteistyö. Helsingin Sanomat 9.8. [www.hs.fi/arkisto, 12.1.2008]
- Kallinen, Timo. 2004. Teatterikorkeakoulun synty: ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991. Helsinki: Like.
- Kallio, Helena. 1999. Ruumiinviljely. Teoksessa P. Houni & P. Paavolainen (toim.) *Taide, kertomus ja identiteetti*. *Acta Scenica* 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 272–305.
- Kandinsky, Wassily. 1989. *Du spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier*. France: Editions Denoël.
- Kantonen, Lea. 2005. Telтта: kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa. *Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 54*. Helsinki: Like & Taideteollinen korkeakoulu.
- Karlsson, Liisa. 1999. Saduttamalla lasten kulttuuriin: verkostotyön tuloksia Kuperkeikkakydissä. Helsinki: Stakes.
- Karlsson, Liisa. 2003. Sadutus: avain osallistavaan toimintakulttuuriin. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Karttunen, Sari & Elovirta, Arja. 2007. Miksi rahoittaa taiteilijaa? *Taide* 2, 4–8.
- Keats, John. 2001. *Complete poems and selected letters of John Keats*. New York: Modern Library.
- Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kinnunen, Aarne. 1984. Mitä näyttelijä tekee? Syntiä vai työtä. Porvoo: WSOY.
- Kinnunen, Helka-Maria. 1997. Punaiset kengät: prosessissa yksin. Kirjallinen maisterinopin näytetyö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2001. Kätkeyty ja kirkas: matkoja muistin vuodenaajoissa. *Radioteos*. YLE: Radio 1: Radioateljee.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2003. Miten todellisuus rakentuu. *Teatterikorkea* 1, 18–23.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2004. On a searcher’s path. Teoksessa M. Saarnivaara, E. Vainikkala & M. van Delft (toim.) *Writing and Research – personal views*. Research Centre for Contemporary Culture. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 85–95.
- Kirkkopelto, Esa. 2005a. Kokemus. Huomioita Eero-Tapio Vuoren kokeellisesta teatterista. *Teatteri* 60, 7, 36–40.
- Kirkkopelto, Esa. 2005b. Näyttämön ilmiö. Teoksessa P. Houni, P. Paavolainen, H. Reitala & H. Suutela (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen Seura, 12–37.
- Kleist von, Heinrich. 1991. *Marionettiteatterista*. *Parnasso* 5, 283–286.

- Knuuttila, Seppo. 1996. Suullinen muisti ja unohtamisen pelko. Teoksessa K. Määttänen & T. Nevanlinna (toim.) Muistikirja: jälkien jäljillä. Tutkijaliiton julkaisusarja 80. Helsinki: Tutkijaliitto, 86–97.
- Kolme sisarta. 1988. A. Tsehov (kirj.) G. Voltsek (ohj.) Lahti: Lahden kaupunginteatteri.
- Koponen, Tero. 2007. Tuomaksen evankeliumi. Kirjallinen maisterinopin näytetyö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Korhonen, Kaisa. 1993. Uhma vimma kaipaus: muistiinpanoja työstä ja elämästä. Helsinki: Otava.
- Korhonen, Kaisa. 2004. Luovaa magmaa. Teoksessa S. Salmela & T. Vanhatalo. Näyttämöpukuja. Helsinki: Like, 65–70.
- Korhonen, Kaisa & Grönblom, Ragni. 2001. Ylös yhteisöt: teatteri on enemmän kuin osiensa summa. Teatteri 56, 8, 4–9.
- Korpimo, Ritva. 2005. Teatterin suuri epädiiva. Eila Roineen haastattelu. Helsingin Sanomat 16.10. [www.hs.fi/arkisto12.1.2008]
- Koski, Kaisu. 2007. Augmenting theatre: engaging with the content of performances and installations on intermedial stages. Acta Universitatis Lapponiensis 116. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Koski, Pirkko (toim.) 1999. Niin muuttuu maailma, Eskoni: tulkintoja kansallisen näyttämöstä. Helsinki: Yliopistopaino.
- Koski, Pirkko & Lahtinen, Outi (toim.) 2004. Eila Roine: näyttelijä ja elämänkaari. Helsinki: Like.
- Koti. 2004. Lyhytelokuva. K. Heimonen (ohj.) Helsinki: Helsingin Diakonissalaitos.
- Krohn, Leena. 2003. 3 sokeaa miestä ja 1 näkevä: nähdystä ja näkymättömästä, sanotusta ja sanomattomasta. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Leena. 2005. Jussi-gaala. Haast. M. Silvennoinen. TV Nelonen 6.2.
- Kuhn, Thomas S. 1994. Tieteellisten vallankumousten rakenne. Helsinki: Art House.
- Kundera, Milan. 1987. Romaanin taide. Porvoo: WSOY.
- Kuosmanen, Ilkka. 2004. Absurdi satu viehättää ja oudoksuttaa. Etelä-Suomen Sanomat 20.2.
- Kurtén, Martin & Mäkelä, Heikki. 1993. Suomentajien saatesanat. Teoksessa J. Benedetti. Johdatus Stanislavskiin. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 16. Helsinki: Painatuskeskus, 12–15.
- Lahtinen, Outi. 2004. Seitsemän veljestä akateemisina lapsenkasvattajina. Turun Sanomat 20.2.
- LeCostume. 1999. P. Brook (ohj.) Théâtre des Bouffes du Nord. Helsinki: Kom-teatteri.
- Lehto-Isokoski, Hanna. 2003. Ikä tuo näyttelijälle lisää vaihtoehtoja. Pertti Sveholmin 50-vuotishaastattelu. Helsingin Sanomat 2.12. [www.hs.fi/arkisto,12.1.2008]
- Levinas, Emmanuel. 1996. Etiikka ja äärettömyys: keskusteluja Philippe Nemon kanssa. Helsinki: Gaudeamus.
- Likaiset kädet. 1986. J-P Sartre (kirj.) P. Pesä (ohj.) Kuopio: Kuopion kaupunginteatteri.
- Linnunrata. 2005. J. Pennanen (kirj. ja ohj.). Espoo: Espoon kaupunginteatteri.
- Lundán, Reko & Tina. 2006. Viikkoja, kuukausia: romaani. Helsinki: WSOY.
- Löytönen, Teija. 2004. Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta. Acta Scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Mamet, David. 1999. Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Helsinki: Terra cognita.
- Mamet, David. 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja Kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Terra cognita.

- Manner, Eeva-Liisa. 1980. Runoja 1956–1977. Helsinki: Tammi.
- Manner, Eeva-Liisa. 1994a. Moderni runo. Teoksessa E-L Manner & T. Hökkä (toim.) Ikäviä kirjailijoita. Helsinki: TAI-teos, 9–12.
- Manner, Eeva-Liisa. 1994b. Viileä päivä. Teoksessa E-L Manner & T. Hökkä (toim.) Ikäviä kirjailijoita. Helsinki: TAI-teos, 27–35.
- Martel, Yann. 2003. Piin elämä. Helsinki: Tammi.
- Maukola, Riina. 2006. Ruohojuuritaso matalaksi? Teatteri 61, 6, 3.
- May B. 1986 ja 2007. M. Marin. (kor.) Compagnie Maguy Marin. Kuopio: Kuopio Tanssii ja Soi.
- Mastroianni, Marcello & Tatò, Francesco (toim.) 1998. Muistan... muistan. Helsinki: Tammi.
- Meri, Lauri. 2002. Pisaroiden keskellä. Helsingin Sanomat 8.6. [www.hs.fi/arkisto, 12.1.2008]
- Monni, Kirsi. 2004. Olemisen poeettinen liike: tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Morgan, Alice. 2004. Johdatus narratiiviseen terapiaan. Ilola: Kuva ja Mieli.
- Moring, Kirsikka. 1991. Vieraita Euroopan sydäimestä ja pohjoisilta reuna-alueilta Tampereen teatterikesän ohjelmisto on ennätysrunsas. Helsingin Sanomat 12.8. [www.hs.fi/arkisto, 12.1.2008]
- Moring, Kirsikka. 2006a. Mikkelin henki ja elämä. Helsingin Sanomat 31.1. [www.hs.fi/arkisto, 13.1.2008]
- Moring, Kirsikka. 2006b. Ärhäkkä taistelija. Kaisa Korhosen taiteilijaprofessorihaastattelu. Helsingin Sanomat 29.10. [www.hs.fi/arkisto, 12.1.2008]
- Mäki, Teemu. 2007. Duane Hanson etäännyttää – ja pakottaa katsomaan. Taide 4, 48–52.
- Määttänen, Kirsti & Nevanlinna Tuomas. 1996. Esipuhe teokseen Muistikirja: jälkien jäljillä. Tutkijaliiton julkaisusarja 80. Helsinki: Tutkijaliitto, 7–9.
- Nevala, Maria-Liisa. 2008. Teatteri tässä päivässä. Suomen Kansallisteatterin lehti 1, 2.
- No direction home. 2005. Martin Scorsesen elokuva Bob Dylanista. Paramount Collection, Paramount.
- Nummi, Ilari. 2006. Audiovisuaalinen draama: metodina vuorovaikutus. Kirjoituksia taiteellisista töistä 1994–2000. Tampere: Tampereen yliopiston näyttelijäntytön laitos.
- Nummi, Lassi. 1980. Heti, melkein heti. Helsinki: Otava, 89.
- Nykysuomen sanakirja. 1990. Koukkunen, Kalevi. Vierassanojen etymologinen sanakirja. Helsinki: WSOY.
- Oddey, Alison. 1994. Devising theatre: a practical and theoretical handbook. London: Routledge.
- Oida Yoshi & Marshall, Lorna (toim.) 2004. Näkymätön näyttelijä. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu.
- Ollikainen, Anneli. 1988. Lihat ylös! Muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 9. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Otavan iso tietosanakirja. Encyclopaedia Fennica. 1963. Helsinki: Otava.
- Paananen, Erkki. 1995. Kaarina Suonio varjelee teatterikesää fuusioilta ”Perus- profiili on oikea”. Helsingin Sanomat 16.8. [www.hs.fi/arkisto, 12.1.2008]
- Paavolainen, Pentti. 1987. Turkan pitkä juoksu: Jouko Turkan ohjaukset. Helsinki: Gaudeamus.
- Paavolainen, Pentti. 1992. Teatteri ja suuri muutto: ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.

- Paavolainen, Pentti. 1999. Teatterin ja tutkimuksen vaihtuvat ohjelmat. Teoksessa P. Houni & P. Paavolainen (toim.) *Taide, kertomus ja identiteetti*. Acta Scenica 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 15–47.
- Paavolainen, Pentti. 2002. Taiteen tutkimuksen itsenäisyys ja sitoutuminen. Tapaus: Teatteri. Teatterikorkea 2, 50–55.
- Palonen, Kari. 2003. Arendt, politiikka ja poliitikot. Niin & näin 36, 32–33.
- Parkkinen, Jukka. 1995. Suvi Kinoksen seitsemän enoa. Porvoo: WSOY.
- Parkkinen, Jukka. 1998. Suvi Kinos ja puuttuva rengas. Porvoo: WSOY.
- Parkkinen, Jukka. 1999. Suvi Kinos ja elämän eväät. Porvoo: WSOY.
- Parkkinen, Jukka. 2006. Suvi Kinos ja isoisän salattu elämä. Porvoo: WSOY.
- Parkkinen, Jukka & Malmivaara, Juha & Parkkinen, Seppo. 2004. Suvi Kinos ja seitsemän enoa: Näytelmäkäsikirjoitus. Helsinki: Suomen Näytelmäkirjailijaliitto.
- Parvikko, Tuija. 2003. Hannah Arendt globalisaatiokriittikkona. Niin & näin 36, 34–36.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 2000. Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen: koreografin näkökulma. Acta Scenica 6. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pearce, W. Barnett. 2001. Making better social worlds: Some ideas about the abilities to co-construct patterns of communication. [www.pearceassociates.com/essays/index.htm, 12.3.01]
- Perec, Georges. 1992. *Tiloja / Avaruuksia*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Pietilä, Jukka. 1993. Martin Buber – ääriviivoja. Teoksessa M. Buber. *Minä ja Sinä*. Porvoo: WSOY, 7–21.
- Pikku Prinssi. 1974. A. de Saint-Exupéry (kirj.) A. Alku (ohj.) Helsinki: Helsingin Kellari-teatteri.
- Pitkänen-Walter, Tarja. 2006. Liian haurasta kuvaksi. Helsinki: Like & Kuvataideakatemia.
- Polkinghorne, Donald E. 1988. *Narrative knowing and the human sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Polkinghorne, Donald E. 1995. Narrative configuration in qualitative analysis. Teoksessa J. A. Hatch & R. Wisniewski (toim.) *Life history and narrative*. Washington, DC: Falmer, 5–23.
- Rantanen, Maaria. 2006. Takki väärinpäin ja sielu riekaleina. Acta Scenica 18, Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Reimaluoto, Taisto. 2007. Taiteilijaelämää. Haast. K. Paukkunen. YLE: TV1 9.8.
- Reiners, Ilona. 2005. Kaipauksia ja kannibalismia: esseitä mielenliikutuksista. Helsinki: WSOY.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.) 2001. *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Richardson, Laurel. 2000. *Writing: A method of inquiry*. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (toim.) *Collecting and interpreting qualitative materials*. Thousand Oaks, CA: Sage, 923–948.
- Ricoeur, Paul. 1988. *Time and narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Riihelä, Monika. 2000. *Leikkivät tutkijat*. Helsinki: Stakes.
- Rilke, Rainer Maria. 1997. *Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900–1926*. Helsinki: TAI-teos.
- Ripatti, Matti. 2007. *Uni riippukeinussa*. Helsingin Sanomat. 21.1.
- Roinila, Tarja. 2003. Gaston Bachelard, tilan ja poetiikan filosofi. Teoksessa G. Bachelard. *Tilan poetiikka*. Helsinki: Nemo, 7–30.
- Rorty, Richard. 1989. *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rotkirch, Anna. 2007. Aivoituksia: oravanpyörästä rottaämpäriin. *Helsingin Sanomat* 17.4.
- Rouhiainen, Leena. 2003. Living transformative lives: Finnish freelance dance artists brought into dialogue with Merleau-Ponty's phenomenology. *Acta Scenica* 13. Helsinki: Theatre Academy.
- Rusanen, Soile. 2002. Koin traagisia tragedioita: yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisu- taidon opiskelusta. *Acta Scenica* 11. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Ruuskanen, Annukka. 2007. Taskulaskimia ja maatuskanukkeja. *Teatteri* 62, 4, 3.
- Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa. 2005. Johdanto. Teoksessa J. Ruusuvuori & L. Tiittula (toim.) Haastattelu: tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus. Tampere: Vastapaino, 9–21.
- Rättyä, Kaisu. 2005. Suvi Kinosta seuraten: näkökulmia Jukka Parkkisen trilogiaan. Helsinki: Yliopistopaino.
- Saarenheimo, Marja. 2001. Oppimista edistävä reflektio. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Saari, Salli. 2000. Kuin salama kirkkaalta taivaalta: kriisit ja niistä selviytyminen. Helsinki: Otava.
- Saarnivaara, Marjatta. 2002a. Kohtaamisia ja ylityksiä rajoilla: lähtökohtien teoreettinen paikantaminen. Teoksessa L. Lestinen & M. Saarnivaara (toim.) Kohtaamisia ja ylityksiä. Pedagogisia haasteita yliopisto-opetukselle. Jyväskylä: Koulutuksen tutkimuslaitos, 3–18.
- Saarnivaara, Marjatta. 2002b. Tekstin synty ja metodologinen avaus: lähtökohtana eletty kokemus. Teoksessa L. Lestinen & M. Saarnivaara (toim.) Kohtaamisia ja ylityksiä. Pedagogisia haasteita yliopisto-opetukselle. Jyväskylä: Koulutuksen tutkimuslaitos, 115–174.
- Saarnivaara, Marjatta & Vainikkala, Erkki & van Delft, Marjon. 2004. Epilogue: Interfaces in scholarly writing. Teoksessa M. Saarnivaara, E. Vainikkala & M. van Delft (toim.) Writing and research – personal views. Research Centre for Contemporary Culture. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 143–159.
- Sadetarinoita. 2002. Sadetarinoita –esityksen kotisivut. CD-tallenne.
- Saisio, Elsa. 2005. Katseen alaiset. Porvoo: WSOY.
- Sarkola, Asko. 2008. Teatterin moraalinen vastuu. *Teatteri* 1, 2.
- Sartre, Jean-Paul. 1966. Likaiset kädet. Helsinki: Otava.
- Sauer, Erika. 2005. Emotions in leadership: leading a dramatic ensemble. *Acta Universitatis Tamperensis*; 493. Tampere: Tampere University Press.
- Sauter, Willmar. 2005. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa P. Koski (toim.) Teatteri- esityksen tutkiminen. Helsinki: Like, 14–29.
- Saveljeff, Anneli. 2006. Suomalaisen teatterin tulevaisuuden näkyjä 2. *Meteli* 33, 3, 12–14.
- Saveljeff, Anneli. 2007. Suomalaisen teatterin tulevaisuuden näkyjä 4. Mikä on ohjaajataiteen ydin? *Meteli* 34, 1, 30–35.
- Seitz, Juha. 2007. Huimauksen syvin olemus. *Aamulehti*. 19.1.
- Sella, Seela. 2007. Taiteilijaelämää. Haast. K. Paukkunen *YLE: TV1*, 16.8.
- Sihvola, Juha. 1997. Runousoppi. Selitykset. Teoksessa Aristoteles. Osa 9: Retoriikka; Runous- oppi. Helsinki: Gaudeamus, 234–257.
- Simonsuuri, Kirsti. 2002. Ihmiset ja jumalat, myytit ja mytologiat. Helsinki: Tammi.
- Sivistyssanat. 2001. Helsinki: Otava.
- Sparkes, Andrew C. 2002. Autoethnography: Self-indulgence or something more? Teoksessa A. P. Bochner & C. Ellis (toim.) Ethnographically speaking. Autoethnography, literature and aesthetics. Walnut Creek, CA: AltaMira, 209–232.
- Sparkes, Andrew C. 1996. The fatal flaw: A narrative of the fragile body-self. *Qualitative Inquiry* 2, 463–494.
- Stakes. 2008. Sadutus. [<http://varttua.stakes.fi/FI/Sisallot/todentuva/tyovalineita/sadutus/>]

- Sadutus.htm. 22.1.2008]
- Stanislavski, Konstantin. 1970. Luonteen kehittäminen: näyttelijäntö II. Helsinki: Tammi.
- Storey, Helen & Joubert, Mathilda Marie. 2004. The emotional dance of creative collaboration. Teoksessa D. Miell & K. Littleton (toim.) Collaborative creativity. Contemporary perspectives. London: Free Association Books, 40–51.
- Suutela, Hanna. 1999. Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurunen ohjaamana 1974–1984. Helsinki: H. Suutela.
- Suutela, Hanna. 2005. Impyet. Helsinki: Like.
- Sveiby, Karl-Erik. 2007. Treading lightly. Helsinki: SOL Finlandin esitelmätilaisuus 17.4.
- Sveiby, Karl-Erik & Skuthorpe, Tex. 2006. Treading lightly: the hidden wisdom of the world's oldest people. Sydney: Allen & Unwin.
- Ta main dans la mienne. 2003. C. Rocamora (kirj.) P. Brook (ohj.) Paris: Théâtre des Bouffes du Nord.
- Tanskanen, Katri. 2005. Runotyön selviytymistarina. Teoksessa K. Korhonen & K. Tanskanen (toim.) Näytös vailla loppua: teatterin ja tanssin vuosi 2005. Helsinki: Like, 136–141.
- Teatterikorkeakoulu. 2002. Opinto-opas 2002–2004. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Teatterikorkeakoulu 2007. Opinto-opas 2007–2008. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Teatterin tiedotuskeskus. 2008. Teatteritilastot. [www.teatteri.org/tilastot, 12.1.2008]
- Tierney, William G. 2000. Undaunted courage: Life history and the postmodern challenge. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (toim.) Handbook of qualitative research. Thousand Oaks, CA: Sage, 537–553.
- Tsehov Jaltalla. 2008. A. Habeck-Adameck (kirj.) M. Kuuranne (ohj.) Helsinki: Teatteri Jurkka & Teatterimuseo.
- Tola, Pamela. 2006. Miksi näyttelen? Valokuvanäyttely. Helsinki: Teatterimuseo.
- Tyttö ja kuolema. 1999. A. Dorfman (kirj.), R-S Rantala (ohj.) Helsinki: Teatteri Jurkka.
- Tyttö sinä olet tähti. 2005. Dome Karukosken elokuva. Helsinki-filmi.
- Vaara, Elina. 1979. Rikottu soitin. Teoksessa Valitut runot. Helsinki: WSOY, 378–379.
- Valtonen, Anu. 2005. Ryhmäkeskustelut – millainen metodi? Teoksessa J. Ruusuvoori & L. Tiittula (toim.) Haastattelu: tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus. Tampere: Vastapaino, 223–241.
- Varto, Juha. 1994. Filosofian taito I. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Wickham, Glynn. 1994. Teatterihistoria. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 24. Helsinki: Painatuskeskus.
- Widdershoven, Guy A. M. 1993. The story of life: Hermeneutic Perspectives on the Relationship Between narrative and life history. Teoksessa R. Josselson & A. Lieblich (toim.) The narrative study of lives. Vol 1. Newbury Park CA: Sage, 1–20.
- Vihanto, Anna. 2008. Koko perhe maitohapoilla: vastuu on välittämistä ja voimaa. Kirjallinen maisterinopinäytetyö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Wirtanen, Sini & Littleton, Karen 2004. Collaboration, conflict and the musical identity work of solo-piano students: The significance of the student – teacher relationship. Teoksessa D. Miell & K. Littleton (toim.) Collaborative creativity. Contemporary perspectives. London: Free Association Books, 26–39.
- Vuori, Suna. 2001. Se taitaa olla sopraano! Analyysi 2000-luvun näytelmähenkilöistä. Teatteri 56, 5, 12–14.
- Välinoro, Anne. 2004. Älyllä seitsemän enon. Aamulehti. 20.2.
- Väri, Veli-Matti. 1997. Hyvä kasvatus – kasvatus hyvään: dialogisen kasvatuksen filosofinen tarkastelu erityisesti vanhemmuuden näkökulmasta. Tampere: Tampere University Press.
- Ämyri. 2007. Suomen Näyttelijäliiton jäsenlehti 2.

ACTA SCENICA

1. Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela (eds.): *Knowledge Is a Matter of Doing*. (1995)
2. Annette Arlander: *Esitys tilana*. (1998)
3. Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.): *Taide, kertomus ja identiteetti*. (1999)
4. Soili Hämäläinen: *Koreografian opetus- ja oppimisprosessista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. (1999)
5. Pia Houni: *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. (2000)
6. Riitta Pasanen-Willberg: *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulma*. (2001)
7. Timo Kallinen: *Näyttämötaitelijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. (2001)
8. Paula Salosaari: *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. (2001)
9. Tapio Toivanen: *"Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta". Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. (2002)
10. Pia Houni & Pentti Paavolainen: *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. (2002)
11. Soile Rusanen: *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. (2002)
12. Betsy Fisher: *Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz*. (2002)
13. Leena Rouhiainen: *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. (2003)
14. Eeva Anttila: *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. (2003)
15. Kirsi Monni: *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. (2004)
16. Teija Löytönen: *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. (2004)
17. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (eds.): *The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?* (2004)
18. Maaria Rantanen: *Takki väärinpäin ja sielu reikaleina*. (2006)
19. Leena Rouhiainen (ed.): *Ways of Knowing in Art and Dance*. (2007)
20. Jukka O. Miettinen: *Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia*. (2008)
21. Helka-Maria Kinnunen: *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. (2008)

Miten tarinat ja tarinallisuus muovaavat teatterin taiteellista prosessia? Helka-Maria Kinnusen väitöstutkimuksen painopiste on teatterin ryhmätyöluonteessa ja siinä, miten teokset syntyvät näyttämölle yhteisessä toiminnassa. Tapausesimerkit kertovat produktiivisesta työstä vapaalla kentällä, taidelaitoksessa ja kolmannella sektorilla, hoitolaitoksessa. Teatterin taiteellinen prosessi osoittautuu yllätykselliseksi ja näyttämön mahdollisuudet jatkuvasti avautuviksi. Kinnunen soveltaa tarkastelussa autoetnografista lähestymistapaa tutkittavaan ilmiöön kietoutuneena kokijana ja tekijänä. Tarinat osoittautuvat tutkimuksessa moninaisiksi välineiksi ja väyliksi taiteelliseen ryhmätyöhön. Teatterin taiteellinen prosessi näyttäytyy ennakoimattomana tapahtumisena, joka on perustavasti kietoutunut ympäröivään todellisuuteen. Haasteeksi nousee teatterin ymmärtäminen kollektiivisena toimintana ja sen voimistaminen.

ISBN 978-952-9765-46-1



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN