

Annette Arlander

Esitys tilana

A C T A S C E N I C A 2

TEAK

Esitys tilana

Annette Arlander

Teatteritaitteen taiteellispainotteisen
tohtorintutkinnon kirjallinen osuus

A C T A S C E N I C A 2

Näyttämötaide ja tutkimus

Scenkonst och forskning

Scenic art and research

Teatterikorkeakoulu

Teaterhögskolan

Theatre Academy

Annette Arlander
ESITYS TILANA

Teatteritaitteen taiteellispainotteisen
tohtorintutkinnon kirjallinen osuus

Teatterikorkeakoulu
Ohjauksen ja dramaturgian laitos
Ohjauksen koulutusohjelma

Julkaisija:
Teatterikorkeakoulu

Kansikuvat:
Tilaan heijastettuja visioita kohtauksista
Merenranta / Ruumis Pariisissa
”Jos talviyönä matkamies ...”
Merikaapelihalli / Helsingin Juhlaviikot
©Reija Hirvikangas 1996

Graafinen suunnittelu ja toteutus:
Rolf Martinsen Oy

ISBN 952-9765-13-4
ISSN 1238-5913

Painopaikka:
Tummavuoren Kirjapaino Oy
Vantaa 1998

Sisällys

Tiivistelmä	6	Tila ympäristökokemuksena	26
Svensk resumé	6	Löydetty tila esitystilana	27
English abstract	7	Esityspaikka lähtökohtana käytännössä	29
Kiitokset	7	Valmiiksi tehty lavastus	30
Saatteeksi	8	Paikkaan sidottu esitys	31
ALUSSA OLI TILA	11	Yhteenveto	32
Esityksen tila	13	Mitä on ympäristönomainen esitys?	33
Ympäristönomainen ja suoraan edestä nähtävä	14	Tilan etäisyydet	34
Rakenne ja käyttö	14	Näyttämö, katsomo ja ramppi	34
Katsojan paikka	15	Ympäristönomainen vai suoraan edestä nähtävä	36
Kompositio ja tapahtuma	16	Ympäristönomaisuus käytännössä	37
Esity maailma ja etäisyys	17	Näyttämö ja katsomo – esittäjä ja katsoja	43
Joitakin keskusteluja esityspaikasta	19	Esittäjä-katsoja -suhde ja esittämistapa	43
Jossakin oleminen	20	Esittämistapa käytännössä	45
Teatteritila – kehys ja viesti	21	Esittäjä, katsoja ja etäisyys	47
Musta kuutio vai muu tila	23	Etäisyys käytännössä	48
Monumentit ja vastapaikat	24	Yhteinen vai yksityinen kokemus	49
		Katsoja ja esityksen kehys	50
		Havaitsemisen vapaus ja osallisuus	51

Esityssarja tilaratkaisuna – esitys tilojen sarjana	53	Dramatisointi	96
Yhteenveto	54	Taustaa – kaksi lähestymistapaa	97
Todellinen ja kuvitteellinen tila	55	Kohtausluettelo	101
Todellinen ja kuvitteellinen tila draamassa	55	Dramatisoinnin perusratkaisut	102
Fiktio tila ja faktinen tila	57	Lukijattaren ennakko-odotukset	
Esitysmaailma ja esittämistilanne	60	etukäteiskuvauksina	106
Illuusio, rituaali ja leikki	62	Tyytymätön muusa	111
Esitystilan rakenneulottuvuus ja käyttöulottuvuus	64	Romaaninalkujen ja kertomusten maailmat	112
Rakenneulottuvuus	65	Rinnastuksia ja kaikuja	121
Käyttöulottuvuus	66	Kertomusten tapahtumapaikat	121
Analyysimalli ja perustyytit	67	Kertomusten keskeytymistavat	122
Teatterillinen kaksoistietoisuus	69	Kehyskertomus vastakkainasetteluina	127
Analyyssimalli käytännössä	70	Kehyskertomuksen tapahtumapaikat	135
Esimerkkejä rakenneulottuvuudesta	70	Dramatisointi ja näyttämöohjeet	136
Esimerkkejä käyttöulottuvuudesta	73	Todellisuudentasot kirjallisuudessa ja esityksessä	140
Esimerkkejä perustyyteistä	77	Esityksen todellisuudentasoista	150
Käyttöulottuvuuden kaksi merkitystä	82	Liekki ja kristallikide	153
Esittämistilanne ja reaaliaikaila	85	Yhteenveto	155
Esiintyjä ja ympäristö	86	”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys	156
Yhteenveto	89	Kertomuslabryntti	157
TEKSTISTÄ TILAKSI	91	Laajeneva kahvila ja näytösjaako	158
”Jos talviyönä matkamies ...”		Siirtymät tilasta toiseen	160
– romaani ja dramatisointi	93	Tyyllivalinnat suhteessa dramatisointiin	161
Romaani	93		

Lavastuksen perusratkaisut	162
Näyttämö-katsomo -suhde	166
Muistiinpanot tiloista	168
Tilaraja	175
Esittäjä-katsoja -suhde	175
Kertojan tehtävät	179
Kertoja oppaana ja roistona	180
Tilassa liikkuva esitys	181
Moderni ja postmoderni tilaratkaisu	184
Postmoderni lavastus Aronsonin mukaan	185
"Jos talviyönä matkamies ..."	
– moderni vai postmoderni tilaratkaisu?	187
Modernin lavastuksen lähtökohdat	189
Postmodernin lavastuksen lähtökohdat	192
Esimerkkejä postmoderneista lavastuksista	193
Postmodernin lavastuksen historialliset juuret	196
Moderni tila – postmoderni kuva	197
"Jos talviyönä matkamies ..."	
– moderni vai postmoderni katsojan paikka?	199
Yhteenveto	203
VIERAILULLA ESITTÄJÄN TILASSA	205
Sisar Marianan rakkauskirjeet	206
Suhde tekstiin	207
Suhde ohjaajaan ja työryhmään	210

Suhde ruumiiseen	212
Suhde tilaan	214
Suhde esityksiin	216
Suhde peruskäsitteisiin	217
PAIKASTA TEKSTIKSI	219
Via Marco Polo	221
Näkymättömät kaupungit	222
Rakenne	225
Kaupungit	226
Kehyskertomus	229
Yhteenveto	231
Kuunnelma Venetsiasta	231
Venetsia ja vesi	231
Tarinat	232
Jako osiin	234
Äänet ja musiikki	235
Reaalitila radiossa	237
"Jos talviyönä matkamies ..." ja Via Marco Polo	240
Yhteenveto	241
LOPUKSI	242
Viitteet	246
Lähdeluettelo	273
Liiteluettelo	276
Liitteet	278

Tiivistelmä

Esitys tilana on teatteriohjaaja, TeL Annette Arlanderin taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. Teksti jakautuu kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa käsitellään esityksen tilaa yleisemmällä tasolla, aiemman tutkimuksen valossa. Toisessa osassa kuvaillaan käytännön työskentelyä ja esitellään taiteelliset opinnäytteet.

Esityksen tilaa lähestytään yhtäältä merkityksiä luovana paikkana sekä fyysisen esitystilan että tekstin kuvaamien tilojen tasolla, toisaalta esittäjien ja katsojien välisinä tilallisina suhteina. Tilaa tarkastellaan käsitteiden faktinen tila ja fiktion tila, esittämistilanne ja esitysmailma avulla. Esityksen yleisösuhte ajatellaan muodostuvaksi tilan näyttämö-katsomo -suhteesta, tekstin puhuttelutavasta ja valitusta esittäjä-katsoja -suhteesta. Arnold Aronsonin skaalaa ympäristönomaisen ja suoraan edestä nähtävän tilaratkaisun välillä sekä Peter Eversmanin kehrittelemää tilan rakenne- ja käyttöulottuvuuteen perustuvaa analyysimallia sovelletaan esimerkiesityksiin.

Käytännön työskentelyä kuvataan sekä prosessina tekstistä tilaksi että prosessina paikasta tekstiksi. Tilan käyttöä tarkastellaan Italo Calvinon romaanista dramatisoidun esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* ohjaukseen, Mariana Alcoforadon tekstiin perustuvan esityksen *Sisar Marianan rakkauskirjeet* näyttelijäntyöhön sekä kuunnelman *Via Marco Polo* tekstin kokoamiseen ja ohjaamiseen liittyvien kysymysten kautta. Esityksen tilaa käsitellään paitsi ohjaajan myös näyttelijän ja kirjoittajan näkökulmasta, käytännön kokemuksiin perustuen.

Työn keskeisenä ajatuksena on, että elävä esitys tapahtuu tilana. Siinä pyritään osoittamaan, että esitystä hahmotettaessa tila voi olla kiinnostava lähtökohta sekä tilallisina suhteina että merkityksiä luovana paikkana.

Svensk resumé

Föreställningen som rum (*Esitys tilana*) är den skriftliga delen av regissör, TKL Annette Arlanders konstnärligt inriktade arbete för dokstorsgraden. Texten består av två delar. I den första behandlas föreställningens rum i belysning av tidigare forskning på ett allmänare plan. I den andra delen beskrivs det praktiska arbetet och föreställningarna.

Föreställningens rum betraktas dels som rumsliga relationer mellan skådespelare och åskådare, dels som en betydelseskapande plats både på den fysiska spelplatsens och de i texten beskrivna rummens nivå. Det behandlas med hjälp av begreppen faktiskt och fiktivt rum, samt föreställningssituationen och "föreställningens värld". Relationen scen och salong i rummet, tilltalsättet i texten, samt den valda relationen skådespelare – åskådare antas utgöra grunden för föreställningens relation till publiken. Arnold Aronsons skala från omgivande till frontala rumslösningar samt Peter Eversmans analysmodell, som består av rummets strukturella dimension och dess bruksdimension tillämpas på föreställningar.

Det praktiska arbetet beskrivs både som en process från text till rum och en process från plats till text. Användningen av rummet behandlas i relation till regin av föreställningen "Om en vinternatt en resande ..." (*"Jos talviyönä matkamies ..."*) baserad på Italo Calvinos roman, skådespelararbetet i föreställningen Syster Marianas kärleksbrev (*Sisar Marianan rakkauskirjeet*) baserad på Mariana Alcoforados text, samt textbearbetningen och regin av hörspelet *Via Marco Polo* (*Via Marco Polo*). Föreställningens rum behandlas förutom ur regissörens också ur skådespelarens och författarens synvinkel, grundat på praktisk erfarenhet.

Den centrala idén i arbetet är, att en levande föreställning äger rum som ett rum. Dess avsikt är att visa, att då man gestaltar en föreställning kan rummet vara en intressant utgångspunkt både som rumsliga relationer och i dess egenskap av en plats som skapar innebörd.

English abstract

Performance as space (*Esitys tilana*) is the written part of the artistic doctoral thesis of Director, Lic.A. (Theatre and Drama) Annette Arlander. The text is divided into two parts. The first deals with the space of a performance on a general level and in the light of previous research, while the second describes the practical work and the performances.

The space of a performance is approached as a place that creates meaning on the level of physical space and the space described in the text, and as spatial relationships between the performers and the spectators. It is discussed using the concepts fictional and factual space, performance situation and "performance world". The performance-audience relationship is seen as composed of the stage-auditorium relationship in the space, the mode of address in the text, and the chosen performer-spectator relationship. Arnold Aronson's scale from environmental to frontal arrangements of space and Peter Eversman's model for analyzing theatrical space based on the structural dimension and the dimension of use are applied to example performances.

The practical work is described as a process both from text to space and from place to text. The use of space is treated in connection with questions related to the direction of the performance "If on a Winter's Night a Traveler ..." ("*Jos talviyönä matkamies ...*") based on the novel by Italo Calvino, the acting in the performance of The Loveletters of Sister Mariana (*Sisar Marianan rakkauskirjeet*) based on the text by Mariana Alcoforado, and the writing and direction of the radio play Via Marco Polo (*Via Marco Polo*). The space of the performance is dealt with not only from the director's but also from the actor's and writer's point of view, and founded on practical experience.

The main premise of the work is that a live performance takes place as a space. Its aim is to show that in creating a performance the space can be an interesting starting point both as spatial relationships and as a place creating meaning.

Kiitokset

Tämä teksti on käynyt läpi monia vaiheita, joten sen syntyyn ovat ehtineet vaikuttaa lukuisat eri henkilöt ja tahot. Haluan tässä kiittää kaikkia esitysten toteuttamiseen osallistuneita työtovereita, taiteilijoita, tutkijoita ja tukijoita sekä kaikkia niitä kollegoja, jotka auliisti ovat jakaneet tietoaan, taitoaan ja kokemuksiaan. Aivan erityisesti haluan kiittää työni ohjaajia, professori Ralf Långbackaa, professori Kaisa Korhosta ja professori Pentti Paavolaista arvokkaista neuvoista, kannustuksesta ja kärsivällisyydestä. Ja lämmin kiitos ymmärtämyksestä ja tuesta ystäville, rakkaille ja läheisille, isälleni Björn Arlanderille, veljelleni Malte Arlanderille perheineen sekä säkenöivän äitini Terttu Apala-Arlanderin muistolle.

Taidekorkeakoulujen jatkotutkinnot ovat suhteellisen uusi asia. Teatterikorkeakoulusta ei tätä kirjoitettaessa ole vielä valmistunut yhtään teatteritaiteen tohtoria, lisensiaatintöitä sensijaan useitakin, niiden joukossa omani; TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin toteuttama esityssarja *Joitakin keskusteluja I–X* ja sen kirjallinen osuus *Joitakin keskusteluja XI* (TeaK 1995). Muutosvaiheessa toimiessa monet asiat ovat helpompia kun valmiita malleja, kaavoja, ennakkotapauksia tai vakiintuneita toimintatapoja ei vielä ole ja melkein kaikki on vielä mahdollista. Mutta samalla se on myös vaikeampaa, sillä mallit on luotava itse ja ne myös muuttuvat herkemmin työn myötä. Jako taiteellispainotteisiin ja tieteellispainotteisiin tutkintoihin vakiintui Teatterikorkeakoulussa vasta kun olin jo aloittanut jatko-opintoni, mikä heijastuu myös tämän työn rakenteessa. Valmistellessani lisensiaatintyötäni tavoitteeni olivat tutkimukselliset ja pidin jakoa tieteellispainotteisiin ja taiteellispainotteisiin töihin keinotekoisena, sillä kummassakin on kyse tutkimisesta, vaikkakin hiukan eri mielessä. Kiinnostavampi oli mielestäni teorian ja käytännön, ajattelemisen ja tekemisen suhde ja niiden yhdistäminen. Toteutin lisensiaatintyöni lopulta nimenomaan taiteellispainotteisena työnä, mutta sen taustalla näkyvät selvästi työn osin myös tieteellisessä mielessä tutkimukselliset tavoitteet.

Tämän työn olen sensijaan alusta alkaen hahmottanut taiteellispainotteiseksi. Olen lähestynyt tehtävääni selvemmin käytännön työn näkökulmasta ja myös antautunut 'prosessin vietä-

väksi', tiukasti rajatun kysymyksenasettelun tai tutkimusasetelman sijasta. Tässä opinnäytteeni kirjallisessa osuudessa voi painopisteen muutoksen kuitenkin aistia taustalla, sillä alkupuolen tekstit liittyvät selvemmin lisensiaatintyöni aihepiiriin. Sensijaan jälkimmäinen osa koostuu käytännön työhön ja tiettyihin esityksiin liittyvistä pohdinnoista, jotka vievät myös sivupoluille suhteessa alkuperäiseen tutkimusaiheeseen, esityksen tilaan. Yksinkertaistaen voi sanoa, että TEE (tila esityksen elementtinä) -projekti oli perusta, jonka yhteydessä tutkittuja teorioita ja jonka aikana syntyneitä kysymyksiä, kokemuksia ja ratkaisumallejakin olen soveltanut käytäntöön tässä esittelemissäni opinnäytetöissä.

Taiteellispainotteinen tohtorintutkintoni koostuu neljästä osasta, kolmesta käytännön opinnäytteestä ja kirjallisesta osuudesta. Ensimmäinen ja ehkä vaativin työ oli esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* ohjaus Helsingin Juhlaviikoille 1996 (esitykset Merikaapelihallissa 21.8.–1.9. 1996). Toinen pienimuotoisempi mutta haasteellinen tehtävä oli monologiesityksen *Sisar Marian rakkauskirjeet* näyttelijäntyö Teatterikorkeakoulussa 1997 (esitykset Kellariteatterin tilassa 21–26.3. 1997). Kolmas, ehkä laajin ja samalla henkilökohtaisin työ oli kuunnelman *Via Marco Polo* teksti ja ohjaus Radioteatterille 1998 (valmistui 6.3. 1998, lähetykset 4., 11. ja 18.8. 1998). Näyttelijäntehtävää lukuunottamatta työt toteutettiin ns. vapailla markkinoilla, normaaleissa tuotanto-olosuhteissa, vailla erityisiä tutkimuksellisia tavoitteita

ja käytännön sanelemien vaatimusten mukaan. Itse ajattelen niitä aiempien ajatusteni 'populaareina sovellutuksina' ja samalla ideoiden testaamisena käytännössä. Käsillä oleva teksti *Esitys tilana*, sivuaa kaikkia kolmea työtä ja muodostaa samalla opin- näytteideni neljännen osan.

Tämän tekstin eri luvuissa käsittelen esityksen tilaa koskevia kysymyksiä hyvinkin erilaisin painotuksin. Teksti jakaantuu periaatteessa kahteen osaan, yhtäältä teoreettisemmin painottuneeseen osaan **Alussa oli tila**, toisaalta käytännön työskentelyä esittelevään osaan, joka muodostuu jaksoista **Tekstistä tilaksi**, **Vierailulla esittäjän tilassa** ja **Paikasta tekstiksi**. Osat muodostavat eräänlaisen kronologian ja kuvastavat myös painopisteiden muutoksia työn edetessä. Otsikot – Alussa oli tila, Tekstistä tilaksi, Vierailulla esittäjän tilassa ja Paikasta tekstiksi – kuvaavat tavallaan koko monivuotisen työprosessin tiivistetyssä muodossa. Kuten niistä käy ilmi, matkassa oli mutkia ja syrjäpolkujakin. Aluksi oli tila, mutta Calvinon romaania työstettäessä 'materiaali vei mukanaan', kiinnostukseni kohdistui tekstin kuvaamiin kuvitteellisiin tiloihin ja tekstin kysymyksiin yleisemmin. Toisentyyppisen 'syrjähypyn' muodostivat Sisar Marianan rakkauskirjeet. Halusin tutkia esiintyjän tilakokemusta käytännössä nimenomaan esiintyjän näkökulmasta, mutta tässäkin huomio siirtyi työn myötä tekstiin. Vasta kolmannessa työssäni, kuunnelmassa *Via Marco Polo*, palasin takaisin lähtökohtaan, tilaan, paikkaan ja tiettyyn ympäristöön, mutta paradoksaalista kyllä, nimenomaan 'aineettoman ja paikattoman' toteutuksen, kuunnelman materiaalina.

Ensimmäisessä osassa **Alussa oli tila** huomion keskipisteenä on esityksen tila myös fyysisessä mielessä. Se perustuu suurelta osin samoihin kysymyksenasetteluihin, joita pohdin myös lisensiaatintyössäni, sekä esityssarjassa että sen raportissa, tässä tosin tarkistettussa ja tiivistetyssä muodossa. Tarkastelen siinä esityksen tilaa muutamien itselleni aikoinaan tärkeiden tutkimusten valossa. Tilaan liittyvää tutkimusta olen esitellyt laajemmin lisensiaatintyössäni.¹

Ensimmäisen osan johdanto **Esityksen tila** ja luku **Joitakin**

keskusteluja esityspaikasta sisältävät tiivistetyn aiemman tutkimuksen ja tässä käytettyjen käsitteiden esittelyn. Luvussa **Mitä on ympäristönomainen esitys?** keskityn esityksen tilaratkaisuun liittyviin kysymyksiin Arnold Aronsonin esittämän ympäristönomaista skenografiaa koskevan jaottelun pohjalta.² Luvussa **Todellinen ja kuvitteellinen tila** pohdin tilan käyttöön liittyviä kysymyksiä ja esittelen Peter Eversmanin kehittelemän esitystilan analyysimallin.³ Esimerkkiaineistona käytän sekä esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I–X* että esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."*. Nämä ensimmäisen osan luvut käsittelevät kuitenkin esityksen tilaa yleisellä tasolla, eivätkä edellytä perehtymistä esimerkkeinä käytettyihin esityksiin.

Toisessa osassa pääpaino on käytännön työn kuvauksessa. Esittelen siinä taiteelliset opinnäytetyöni ja tarkastelen niiden työprosesseihin liittyviä erityiskysymyksiä. Yksityiskohtaisimmin kuvailen Italo Calvinon romaanista muokatun esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* ratkaisuja, joihin keskityn jaksossa **Tekstistä tilaksi**. Siinä lähtökohtana oli nimenomaan teksti, joka työn aikana tilallistettiin, asetettiin tilaan, muutettiin tilaksi.

Luvussa **Jos talviyönä matkamies ... – romaani ja dramatisointi** tarkastelen Italo Calvinon romaanin ja Juha Siltasen siitä laatiman dramatisoinnin suhdetta, esittelen tekstin kuvaamia tiloja ja rinnastan materiaalin myös muutamiin Calvinon itse esittämiin näkemyksiin. Luvussa **Jos talviyönä matkamies – tila ja esitys** kuvailen esityksen perusratkaisut ja tarkastelen Reija Hirvikosken lavastaman tilan ja esityksen suhdetta. Lisäksi rinnastan esityksen Arnold Aronsonin käsityksiin modernista ja postmodernista lavastuksesta.⁴

Luvussa **Vierailulla esittäjän tilassa** kerron lyhyesti kokemuksistani näyttelijänä Annika Hanssonin ohjaamassa esityksessä *Sisar Marianan rakkauskirjeet*, ja kuvailen suhdettani tilaan esiintyjänä.

Luvussa **Paikasta tekstiksi** kuvailen kokemuksiani paikasta lähtökohtana ja apuvälineenä tekstiä kootessa ja esittelen kuunnelman *Via Marco Polo*, jonka aiheena oli nimenomaan tietty paikka, Venetsia.

Ensimmäiseen ja toiseen osaan voi tutustua myös erikseen tai toisessa järjestyksessä kuin ne tässä on esitetty. Esityksen tilaan liittyvistä kysymyksistä kiinnostuneelle lukijalle suosittelen keskittymistä ensimmäiseen osaan, joka muodostaa eräänlaisen itsenäisen ja asiapitoisen kokonaisuuden ja sisältää myös keskeiset 'kannanotot'. Calvinon maailmasta tai romaanin esitykseksi muokkaamisesta kiinnostuneelle lukijalle suosittelen hypäämistä suoraan toiseen osaan. Myös näyttelijäntyötä ja kuunnelmatekstiä käsittelevät luvut voi lukea itsenäisinä.

Vaikka kyseessä on tohtorintutkinnon kirjallinen osuus, ei teksti pyri olemaan väitöskirja sanan totutussa merkityksessä. Konkreettisia tutkimustuloksia tai selkeästi muotoiltua 'väitettä' etsivää lukijaa varoitan pettymyksestä. Samoin syvällistä pohdintaa tai henkilökohtaista 'taiteilijatilitystä' kaipaavaa tai yksinkertaisia kysymyksiä ja selkeitä vastauksia odottavaa lukijaa. Varoituksista piittaamattomalle ja uteliaalle lukijalle toivotan kärsivällisyyttä edessä olevalla väliin mutkittelevalla ja kuoppaisellakin tiellä vaihtelevien maisemien halki, ja ennen kaikkea hyvää matkaa.

Alussa oli tila

Miksi nykyisen mediateknologian aikana olisi syytä kiinnostua paikoista, kun fyysisellä sijainnilla arkielämässä näyttää olevan yhä vähemmän merkitystä. Oman kokemukseni mukaan syy on yksinkertainen: Jos ei ole pakko olla jossakin tietyssä paikassa, vaan voi työskennellä ja kommunikoida riippumatta siitä missä on, paikan valinta muuttuu vapaaehtoiseksi, mahdolliseksi ja tärkeäksi. Voi kysyä: ”Tässäkö nyt todella haluan olla tällä hetkellä?” Olla jossakin tietyssä paikassa ei olekaan enää vain itsensä selvä osa arkikokemusta. Siitä voi tulla myös erityinen ja harvinainen elämys. Tämä koskee katsojia siinä missä esitysten tekijöitäkin. ”Missä” esitys tapahtuu voi olla monessa mielessä kiinnostava kysymys myös taiteellisen työskentelyn lähtökohtana.

Jokainen toiminta merkitsee jossakin olemista. Kun puhutaan tilasta teatterin yhteydessä ajatellaan usein ensimmäiseksi esitystilaa, esityspaikkaa. ”Teatteri-ilmiön perustana, sellaisena kuin se esiintyy laajasti vaihtelevissa kulttuureissa, on oletus tietyistä tilallisesta muodostelmasta, johon jo nimi teatteri viittaa – paikka jossa näkee”.⁵ Mutta tietysti myös tekstillä on tilansa, avaruutensa. Se sisältää tapahtumapaikkoja ja viittauksia erilaisiin tiloihin. Tarina tarvitsee tapahtumapaikan ja henkilöt ympäristön, jossa he voivat toteuttaa juonen. Tämä pätee erityisesti draamaan, joka pyrkii esittämään tilan myös visuaalisesti ja konkreettisesti eikä pelkästään sanallisesti. ”Vaikka ei hyväksyisikään Oscar Schlemmerin väitettä että teatteri on tilan taidetta, on ilmeistä että teatteri on muun muassa tilan taidetta.”⁶

Yksinkertaisimmillaan elävän esityksen viehätys ja voima perustuu juuri siihen, että ollaan samassa tilassa. Esityksen tekijän näkökulmasta tila ei ainoastaan vaikuta esitykseen, tilaa ja paikkaa voi tietoisesti käyttää lähtökohtana ja materiaalina, siinä missä tekstiäkin, ja esimerkiksi perustana tekstin luennalle. Se että jotakin tapahtuu jossakin, että jokin ’ottaa paikan’ on kiinnostava lähtökohta esitykselle. Esitys voi tapahtua tilana monella eri tapaa, mutta elävä teatteri soveltuu erityisen hyvin luomaan ja herättämään henkiin tiloja, jotka jo jollakin tapaa ovat olemassa. Ajatus siitä, että jokainen toiminta merkitsee jossakin olemista, voi toimia esityksen lähtökohtana monella eri tasolla.

Elävä esitys tapahtuu tilassa. Esitys voidaan rakentaa tiettyä tilaa varten, jopa tietyistä tilasta kertovaksi, mutta ennen kaikkea se tapahtuu tilana. Elävä esitys luo tilan, tilanteen, maailman. Yksi tapa lähestyä esityksen tilaa onkin nähdä se todellisen tilan ja kuvitteellisen tilan yhdistelmänä. Toinen tapa on nähdä se esityksen ja yleisön, esittäjien ja katsojien välisinä tilallisina suhteina. Johdantoluvussa **Esityksen tila** keskityn lähinnä jälkimmäisiin. Kysymystä esityspaikasta, sekä teatteritiloista että muista tiloista, käsittelen luvussa **Joitakin keskusteluja esityspaikasta**. Erilaisiin tilaratkaisuvaihtoehtoihin nimenomaan tilallisina suhteina palaan tarkemmin luvussa **Mitä on ympäristönohjaus?** Eri tapoja ydistää fiktiivinen tila ja reaalitytarkastelen yksityiskohtaisemmin luvussa **Todellinen ja kuvitteellinen tila**.

Tilallinen hahmotus on nimenomaan elävälle esitykselle mahdollista ja usein kiinnostavampaa kuin ajatus kehyksen tai ruudun sisään sommitellusta kuvasta, joka on hallitseva muissa medioissa. Nykyisellä kuvan valtakaudella voi olla syytä korostaa teatterin yhteyksiä kuvanveistoon tai tilataiteeseen eikä vain esim. maalaukseen. Jo muutamia vuosia olen useistakin syistä ollut kiinnostunut sekä olemassaolevista ympäristöistä, ns. löydetyistä tiloista, että erityyppisistä tilaratkaisuista, joita voisi nimittää ympäristönomaisiksi. Olen halunnut vaihdella ja varioida tilajärjestelyjä ja käyttää myös erilaisia katsojat enemmän tai vähemmän ympäröiviä ratkaisuja. Minua on myös viehättänyt nimenomaan paikan hyödyntäminen ja mahdollisuus luoda enemmän tai vähemmän paikkasidonnaisia esityksiä.⁸ Kun katsoja kutsutaan tiettyyn paikkaan seuraamaan esitystä joka tapahtuu juuri siellä juuri silloin, tarjoaa se hänelle mahdollisuuden ehkä 'primitiiviseen' mutta myös yhä harvinaisempaan ja siten myös ylelliseen elämukseen. Kysymystä esityspaikasta tarkastelen lähemmin luvussa Joitakin keskusteluja – esityspaikasta.

Esitystapahtuma edellyttää aina jonkinlaista tilallista suhdetta esiintyjien ja katsojien välillä. Suhde voi olla enemmän tai vähemmän esityspaikan tai esitystilan sanelema. Perinteisesti näyttämö-katsomo -suhteen perustyyppit on luokiteltu sen mukaan, missä määrin näyttämö ja katsomo on erotettu toisistaan, elokuvan täysin erillisistä italialaisen ns. tirkistysluokku-näyttämön vastakkainasettelun ja esiintyöntyvän näyttämön sekä areenan

kautta ympäristönomaisen teatterin mahdollisimman yhteiseen tilaan, jossa esiintyjät luovat 'näyttämötaskuja' katsojien tilaan.⁹ On kuitenkin kiinnostavaa ajatella tilannetta myös siten, että katsojille luodaan 'katsomotaskuja' tai 'turvapaikkoja' esitysmaailman keskelle.

Lars Kleberg on tutkinut näyttämön ja katsomon suhdetta venäläisessä teatterimodernismissa lähtien erilaisista tuolloin esiintyneistä ihannesuhteista. Hän kysyi pyrittiinkö ramppia, rajaa esityksen ja yleisön välillä, häivyttämään vai korostamaan (joko positiivisesti leikkimällä sillä tai negatiivisesti, luomalla siitä tabu, ns. neljäs seinä). Hän kysyi oletettiinko vastaavuus esityksen maailman ja katsojien maailman välillä vai ei ja oliko esityksen suunta ulos esityksen maailmasta kohti katsojien arkitodellisuutta vai pyrittiinkö katsojat vetämään sisään esityksen maailmaan, toiseen todellisuuteen.¹⁰ Kleberg puhuu näyttämöstä ja katsomosta (scen och salong) käsittääkseni vertauskuvallisesti esityksen ja yleisön sijasta. Tilallisten suhteiden laajentaminen koskemaan myös esitystapaa ja suhdetta fiktion on olennaista, mutta ihmiset ja rakenteet on ehkä syytä ajatella erikseen. Näyttämö-katsomo -suhde ja esittäjä-katsoja -suhde eivät ole sama asia. Klebergin historiallista aineistoa varten aikoinaan luomat jaottelet voisivat kuitenkin olla kiinnostavia laajemminkin sovellettuihin. Klebergin kysymykset esittelen tarkemmin luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?

Ympäristönomainen ja suoraan edestä nähtävä

Esityksen tilaratkaisua tarkastellessa ei ainoa tapa ole lähteä näyttämön ja katsomon vastakkainasettelusta ja rampista näiden välillä. Arnold Aronson puhuu esityksen kehyksestä (frame) kuvaessaan esityksen ja yleisön suhdetta. Esityksen tilaratkaisu voi hänen mukaansa olla joko pääosin suoraan edestä nähtävä (frontal) tai ympäristönomainen (environmental).¹¹ Ympäristönomaisessa näyttämöllepanossa katsoja on sisällytetty esityksen kehykseen, suoraan edestä nähtävässä hän on sen ulkopuolella. Aronsonin lähtökohtana ovat nimenomaan katsojan havaitsemismahdollisuudet. Ympäristönomainen näyttämöllepano edellyttää, että katsoja ei voi nähdä tai hallita koko esitystä yhdellä kertaa, vaan hänet on asetettu tavalla tai toisella valintojen eteen, esityksen keskipisteeksi tai sen keskelle. Tämä voi tapahtua periaatteessa kahdella eri tapaa, joko ympäröimällä katsoja fyysisesti skenografian avulla tai sitten monitilanäyttämöllepanon ja simultaanisuuden kautta.

Aronson esittää skenografian ympäröivyyteen perustuvan skaalan, jonka äärimuotona on täysi ympyrä, teoriassa pallonmuotoinen, sillä mitä kolmiulotteisempi tila, sen vahvemmin katsojat on ympäröity. Tämä jatkumo perustuu katsojan ja tilan suhteeseen. Oman tyyppinsä, jossa kyseessä on lähinnä esittäjän ja tilan suhde, muodostaa ”yhteisesti jaettu tila” (shared space). Siinä sijoitetaan pysyviä näyttämöitä eri puolille tilaa tai esiintymisalueita katsojien joukkoon. Myös esittäjä-katsoja -suhde vaikuttaa Aronsonin mukaan esityksen ympäristönomaisuuteen. Jo se, että esittäjä tunnustaa katsojan läsnäolon vaikuttaa ympäristönomaisuutta vahvistavasti.

Toisentyyppinen ympäristönomainen tilaratkaisu on ns. monitilanäyttämöllepano (multi-space staging), jossa näyttämöalueet on erotettu toisistaan niin, etteivät ne muodosta jatkumoa eikä niitä voi nähdä samanaikaisesti. Esimerkkeinä erityyppisiä monitilanäyttämöllepanoista Aronson mainitsee mm. kulkueja kiertue-esitykset, esitykset joissa esiintyjät johdattavat katsojat tilasta toiseen, sekä esitysympäristöt, joissa katsojat siirtyvät eri

esityspisteiden välillä.¹²

Vaikka Aronsonin käsitteet suoraan edestä nähtävä ja ympäristönomainen liittyvät ennen muuta skenografiaan, ovat ne avuksi sekä näyttämö-katsomo -suhdetta että esittäjä-katsoja -suhdetta tarkastellessa. Katsoja voidaan pyrkiä asettamaan esityksen kehyksen sisä- tai ulkopuolelle sekä tilallisin ja skenografisin keinoin että esittämistavan avulla. Käytännössä oletetaan usein, että kun häivytetään fyysinen raja, ramppi näyttämön ja katsomon väliltä, halutaan nimenomaan liittää esiintyjät ja katsojat lähemmäksi yhteen, jotta vahvistettaisiin yhteisyyden tunnetta ja kommunikaation onnistumisen edellytyksiä. Rampin sekoittaminen tai häivyttäminen liitetään helposti ympäristönomaisen kansanteatterin traditioon (esim. rituaalispektaakkelit) tai 60-luvun osallistuvaan teatteriin, katsojan aktiivista osallistumista edellyttäviin esityksiin, ja kritisoidaan samoin perustein.¹³ Mutta fyysisen rajan heikentäminen voi toimia myös psyykkistä rajaa vahvistavasti. Oman kokemukseni mukaan fyysisen rampin hälventäminen usein auttaa voimistamaan psyykkistä rajaa tai lisää tarvetta sen luomiseen. Ympäristönomaisista tilaratkaisua ei siten välttämättä tarvitse käyttää esiintyjän ja katsojan lähentämiseen tai yhteisyyden lisäämiseen. Katsojan paikan asettaminen esityksen kehyksen sisäpuolelle ei välttämättä tarkoita, että pyritäisiin häivyttämään esittäjän ja katsojan välinen raja. Ramppi voidaan yhtä hyvin luoda ihmisten välille esim. esittämistavan avulla, kuin tilan alueiden välille esim. rakenteiden tai valaistuksen avulla. Näyttämö-katsomo -suhde ja esittäjä-katsoja -suhde ovat kaksi eri asiaa. Näitä kysymyksiä tarkastelen lähemmin luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?

Rakenne ja käyttö

Teatterintutkija Peter Eversman on analysoinut esitystilan rakennetta ja käyttöä.¹⁴ Hän pitää ympäristönomaisista (environmental) tai suoraan edestä nähtävää (frontal) tilaratkaisua rakenteellise-

na, tilan organisaatioon liittyvänä kysymyksenä, näyttämö-katosuhteen ominaisuutena. Tilan organisaation lisäksi esitykseen vaikuttaa se, missä määrin tilaa on muokattu luomaan illuusio toisesta ajasta ja paikasta ja missä määrin katsojien reaaliaikaila 'tässä ja nyt' pyritään kieltämään. Eversman luo esitystilan mallinsa näiden kahden perusakselin avulla. Tilan rakenneulottuvuus (structural dimension) kuvaa tilan organisaatiota ääri vaihtoehtoina suoraan edestä nähtävä ja ympäristönomainen tilaratkaisu. Tilan käyttöulottuvuus (dimension of use) kuvaa tilan avulla luotua illuusiota toisesta ajasta ja paikasta suhteessa esitystilanteen reaaliaikailaan. Näin syntyvän nelikentän avulla hän jakaa esitykset neljään perustyyppiin.¹⁵

Eversmanin huomio, että jo muutos tilan rakenneulottuvuudessa edellyttää muutoksia esityksen kompositiossa ja myös niissä tapauksissa, joissa esityspaikkaa ja sen kontekstia ei mitenkään erityisesti ole huomioitu, on olennainen. Sensijaan Eversmanin nelikenttä ja siihen liittyvä typologia ei ole täysin ongelmaton. Se toimii ehkä teatteritiloissa, joissa esitystilan reaaliaikaila on selkeästi vain esittämistilanteen todellisuutta. Mutta niissäkin tilailluusion ja esitystilanteen reaaliaikailan vastakkainasettelu edellyttäisi ehkä esittämistavan huomioon ottamista, esim. sen pohtimista missä määrin esiintyjät avoimesti tunnustavat katsojien läsnäolon, missä määrin he puhuttelevat katsojia suoraan jne. Muissa tiloissa kysymys reaaliaikailasta asettuu hieman toisin ja myös konkreettisen esityspaikan merkitykset ja ilmapiiri olisi otettava huomioon. Reaaliaikailan kokemus ei ole riippumaton paikasta jossa ollaan. Kiinnostava kysymys onkin voidaanko ajatella esitystilan luonteen nimenomaan erityisenä paikkana muodostuvan merkittäväksi osaksi esitystä, sekä sen illusorista, fiktiivistä maailmaa että esiintyjien ja katsojien reaaliaikailaa. Usein voi olla perusteltua puhua käyttöulottuvuudesta kahdella eri tasolla, yhtäältä faktisen tilan ja fiktion tilan tasolla, toisaalta esittämistilanteen ja esitysmaailman tasolla. Näitä kysymyksiä pohdin tarkemmin luvussa Todellinen ja kuvitteellinen tila.

Katsojan paikka

Kun ajatellaan katsojan paikkaa suhteessa esityksen tilaan, on ehkä selventävää erottaa katsojalle tarjottu paikka *esityskompositiossa* ja yksityisen katsojan kokemus asemastaan tiettyssä *esitystapahtumassa*. Seuraavaksi selvitän lyhyesti mitä näillä käsitteillä tarkoitan, tai paremminkin miten niihin päädyin.¹⁶

Onnistunut vuorovaikutus esittäjien ja katsojien välillä mietetään usein teatteriesityksen tärkeimmäksi tavoitteeksi. On ehdotettu, että teatteriesityksen kohdalla olisi erotettava toisaalta esityssuunnitelma (föreställningsplan) ja toisaalta itse esitys (föreställning), jossa esittäjillä on tehtävänänsä sekä pyrkiä toteuttamaan esityssuunnitelma että vastaamaan katsojien odotusten ja tarkkaavaisuuden synnyttämään kommunikaatiokenttään (kommunikativt fält).¹⁷ Se mitä harjoitusvaiheessa rakennetaan on siis vain suunnitelma. Itse esitys tapahtuu esitystilanteessa ja nimenomaan yhteistyönä esittäjien ja katsojien välillä. Viimekädessä vain tällä tapahtumalla on merkitystä esityksen onnistumisen kannalta. Sillä missä määrin esitys muistuttaa suunnitelmaa, ei ole varsinaista merkitystä. Ei siis oikeastaan voida sanoa esityksen tapahtuneen, ellei se ole vuorovaikutuksena onnistunut.¹⁸

Taiteiden kohdalla yleensä ei vuorovaikutus ole määrittelyn lähtökohta samassa määrin. On esimerkiksi esitetty yleisemmin että "taideteos on *aistimusblokki*, toisin sanoen tietty perseptien ja affektien sommitelma."¹⁹ Perseptit eroavat havainnoista siten, että ne eivät ole riippuvaisia kokijan tilasta, ja affektit ovat voimakkaampia kuin niiden välittämät tunteet tai tuntemukset, ja kummatkin erotetaan käsitteistä, filosofian tuotteista, ja funktiiveista, tieteen tuotteista. Samalla on väitetty, että taideteos on aistimusolento eikä mitään muuta. Taiteilija luo affektien ja perseptien kimpuista ainoana vaatimuksena että tuloksen, komposition, on pysyttävä pystyssä itse.²⁰

Mutta voidaanko näin ajatella paitsi kuvataiteista ja musiikista myös teatteriesityksestä, joka ei ns. säilytä eikä säily? Tiettyssä mielessä ehkä voidaan, ainakin ohjaajan kannalta, ja jopa sananmukaisestikin. Jos ajatellaan esitys perseptien (vapaasti: aistimus-

aiheuttajien) ja affektien (vapaasti: tuntemusaiheuttajien) sommitelmaksi, joka on rakennettu toistettavaksi ja varioitavaksi jossaan ei pysyväksi – ja vaikka siihen sisältyisi 'valkoisia läikkiä', katsojan mielikuvituksen aktivoimiseksi jätettyä tilaa, tai 'kadensseja', tilaa esittäjien virtuoositaidon ja tilanneherkkyyden osoittamiselle – voidaan sille asettaa sama vaatimus. Sen on pystyttävä pystyssä itse, ei ainoastaan ilman ohjaajaa, vaan periaatteessa myös ilman katsojaa, vaikka katsoja viimekädessä esityksen sekä tekee – kokemuksellaan tai tulkinnallaan esitystapahtumasta – että osaltaan myös aiheuttaa, eräänlaisena potentiaalisena vastaanottajana, sommitelmaan sisäänrakennettuna osapuolena.

Kompositio ja tapahtuma

Esityksessä yhdistyy kaksi tasoa. Esitys on sekä teos että tapahtuma, sekä kompositio että vuorovaikutusta. Se kumpaa tasoa painotetaan voi vaihdella. Siksi voi olla mielekkäämpää puhua esityskompositiosta²¹ ja esitystapahtumasta kuin esim. esityssuunnitelmasta ja esityksestä. Katsojan suuri merkitys esitystapahtumalle ja sen onnistumiselle monissa esityksissä on myös helpompi ymmärtää suhteessa juuri niiden esityskompositioon sisäänrakennettuun katsojan paikkaan, kuin korostamalla vuorovaikutustapahtumaa määritelmänomaisena yleistyksenä. Katsojan paikka ja hänen panoksensa merkitys esitystapahtumassa voidaan rakentaa hyvinkin erilaiseksi eri esityskompositioissa. Ja tietysti eri katsojat voivat suhtautua tuohon tarjottuun katsojan paikkaan hyvinkin eri tavalla mm. omista odotuksistaan tai kulloisenkin esitystapahtuman perusvirityksestä riippuen.

Esityskompositio on siis kaiken nähtäväksi, kuultavaksi, kosketuksen tai kinesteettisen aistin kautta, rytminä ja merkitysviitauksina koettavaksi tarkoitettun materiaalin sommitelma, eräänlainen esityspohja. Esityskompositio ei siis ole pelkästään mentaalinen objekti tai rakenne, vaan myös materiaalisista, fyysisistä ja elävistä osatekijöistä koostuva ja yhteistyönä rakennettu maa-

ilma tai olio, jonka kiteytymää tai 'sielua' voidaan kutsua myös esitysmaailmaksi.²² Ihannetapauksessa juuri esitysmaailma on se esityskomposition olennaisin osa, joka kussakin esitystapahtumassa pyritään toteuttamaan ja ruumiillistamaan.²³

Esitystapahtuma puolestaan on itse esitys, se mitä tapahtuu esitystilassa esittäjien ja katsojien välillä. Tähän tapahtumaan myötävaikuttavat hyvin monet asiat esityskomposition lisäksi. Myös se kuinka paljon improvisaatiovaraa tai sattumanvaraa esityskompositioon on jätetty esitystapahtumaa ajatellen vaihtelee. Esittäjä voi muuttaa tai soveltaa esityskompositiota tilanteen ehtoilla, vastata esitystapahtuman tai tilanteen senhetkiseen viritykseen. Vastaavasti katsoja voi valita toisen aseman tai näkökulman esitykseen kuin sen, minkä esitys hänelle tarjoaa. Kaksi esitystapahtumaa samasta esityksestä, samasta esityskompositiosta, voivat olla hyvinkin erilaisia tai samanlaisia. Jokainen esitystapahtuma on eräänlainen esityskomposition toteutuma, mutta ne muodostavat myös keskenään prosessin, jossa edeltävät esitystapahtumat vaikuttavat seuraaviin.²⁴

Esityskompositio – se perusta esitystapahtumalle, jonka esitystä valmistava työryhmä harjoitusten aikana rakentaa ja joka pyritään toteuttamaan kussakin esitystapahtumassa – sisältää mm. oletetun ja tavoitellun *esittäjä-katsoja -suhteen*. Tämä suhde yritetään toteuttaa yksittäisessä esitystapahtumassa esittäjien ja sen hetkisten katsojien välisenä suhteena sen hetkisen tilanteen virityksen mukaan. Usein teksti sisältää oletetun lukijasuhteen, eräänlaisen *pubuttelutavan*, joka näytelmätekstien ollessa kyseessä hyvinkin selvästi saattaa viitata esittäjä-katsoja -suhteeseen. Silloinkin kun puhuttelutapa ei ole ilmeinen, on sellaisen (tai esim. eri henkilöille erilaisten) valinta osa esityskomposition rakentamista ja muodostaa usein perustan sen esittäjä-katsoja -suhteelle. Vastaavasti konkreettinen esitystila usein sisältää *näyttämökatsomo -suhteen*, joka on esitystä rakennettaessa huomioitava. Ellei esitystila sitä sisällä tai ellei se ole kiinteä, voidaan tilaratkaisu ja näyttämö-katsomo -suhde rakentaa esityskomposition esittäjä-katsoja -suhdetta tukevaksi. Tilaratkaisu tarjoaa eräänlaisen konkreettisen katsojille tarjotun näkökulman, katsomiskul-

man. Ja vastaavasti esittäjä-katsoja -suhde sisältää paitsi esittämistävän myös eräänlaisen näkökulman, ehdotetun tai mahdollisen katsomistavan.²⁵

Esityskompositiossa ja myös kussakin esitystapahtumassa nämä kolme esityksen ja yleisön välistä tilasuhdetta ovat siis olemassa rinnakkain ja yhdistyneinä; 1) näyttämö-katsomo -suhde, 2) tekstin puhuttelutapa (mikäli tekstiä käytetään) ja 3) esittäjä-katsoja -suhde (sisältäen paitsi esittämistävän myös tarjotun katsomistavan). Näitä voidaan myös yhdistellä eri tavoin tai vaihdella kesken esityksen. Jokainen esityskompositio sisältää jonkinlaisen katsojan paikan, sekä fyysisen katsomiskulman että näkökulman (eli ehdotetun katsomistavan), joka voi olla väljemmin tai tiukemmin määritelty, ja joskus jopa jonkinlaisen roolin suhteessa esitykseen. Jonkinlainen katsojan paikka sisältyy välttämättä jokaiseen esityskompositioon, oli se sitten tietoisesti valittu ja rakennettu, tilan, kontekstin tai esitystradition sanelema tai muuten konventionalisoitunut näkymättömiin.

Samoin kuin tekstillä on historiansa, kirjoittamisajankohtansa ja usein myös esitystraditionsa, samoin esityspaikalla ja sen ympäristöllä on historiansa ja molempia voidaan esityskompositiota rakennettaessa hyödyntää. Ja tietysti sekä esittäjillä että katsojilla on oma historiansa, omat käsityksensä teatterista, elämästä jne., jotka he tuovat mukanaan esitystapahtumaan, ja jotka usein vaikuttavat esitystapahtuman luonteeseen jopa enemmän kuin esityskompositioon sisäänrakennetut pyrkimykset. Molemmilla saattaa myös olla ennakko-odotuksia sekä tilan että tekstin suhteen. Lisäksi sekä esitystila että teksti vaikuttavat ainakin jossakin määrin esitystapahtumaan myös esityskomposition ohitse, siis sekä esittäjien että katsojien kokemuksiin ja tulkintoihin varsinaisen esitystapahtuman aikana.²⁶ Esityskomposition kannalta tilan valinta voikin olla yhtä perustava tai jopa perustavampi ratkaisu kuin tekstin valinta.²⁷

Esitystapahtuman monimutkaisen verkoston voi tietysti tiivistää toteamalla lyhyesti, että ”kaikki vaikuttaa kaikkeen”, että jokainen yksityiskohta on kokonaisuuden osa ja saa merkityksensä siitä samalla kun se sitä muovaa. Silti katsojan paikan

ymmärtäminen näiden kolmen yksinkertaisen tilasuhteen avulla (näyttämö-katsomo -suhteen, tekstin puhuttelutavan ja esittäjä-katsoja -suhteen) on sikäli kiinnostavaa, ainakin tekijän kannalta, että niiden kautta voi hahmottaa erilaisia vaihtoehtoja. Se minkä luuli automaattisesti kuuluvan yhteen, osoittautuu konventioksi. Olennaista on tietysti myös muistaa se, että esityskompositioon rakennettu katsojan paikka on nimenomaan vain tarjottu.

Esitysmailma ja etäisyys

Kun ajatellaan esityksen tilaa tilallisina suhteina kiinnostavia ovat esimerkiksi eri kombinaatiomahdollisuudet näyttämö-katsomo -suhteen ja esittäjä-katsoja -suhteen välillä. Näihin liittyy myös alussa mainittu kysymys fyysisestä ja psyykkisestä etäisyydestä ja rajasta tai rampista. Vaikkei fyysistä ja psyykkistä kokemusta tietenkään voi erottaa toisistaan – tilan voima perustuu juuri niiden yhteenkietoutumiseen – on painotuseroilla merkitystä käytännössä. Läheisyyden avulla voidaan yhtäältä pyrkiä eräänlaisten lähikuvien luomiseen ja nyansoidun ilmaisun käyttöön. Toisaalta sen avulla voidaan luoda myös psyykkistä etäisyyttä, mitä jonkinasteisen tragedian esittäminen usein edellyttää.²⁸ Fyysisen rampin häivyttämistä voidaan käyttää vahvistamaan psyykkistä rampia.

Yhteisen kommunikaatiokentän korostamisella ja suoralla puhuttelulla halutaan teatteriesityksissä usein korostaa eroa muihin fiktion ja draaman esittämisen kanaviin ja painottaa suoraa vuorovaikutusta, elävää tapahtumaa. Aina kertomistilanteen korostamiseen ei välttämättä liity pyrkimystä vahvempaan kontaktiin esittäjien ja katsojien välillä, sillä se voi olla vain keino kuvata se mitä ei voida tai haluta tehdä tai näyttää. Epäsuora (esiintyvä) esittäminen voi olla miellyttävämpää ja tehokkaampaa mikäli toimitaan suhteellisen pienissä tiloissa. Fyysisen etäisyyden minimoiminen, eli näyttämön ja katsomon lähentäminen

ja sekoittaminen, mutta nimenomaan siten, että fyysinen etäisyys korvataan psyykkisellä etäisyydellä, on usein kiinnostavaa. Samoin katsojan paikan asettaminen esitysmaailman keskelle, tavallaan näyttämön maailmaan, sensijaan että tuotaisiin näyttämöalueet tai esittäjät katsomon maailmaan, katsojien reaaliaikaan. Ei rakenneta esiintymisalueita ("pockets of performance space")²⁹ yhteisen tilan tai katsomotilan lomaan vaan luodaan katsojille eräänlaisia turvapaikkoja (tavallaan siis 'pockets of spectator space') kuvitteellisen esitysmaailman keskelle. Tämä on mahdollista avoimissa tiloissa ja myös liikkuvissa esityksissä, joissa esitys siirtyy tilassa tai jopa tilasta toiseen.³⁰

Pyrittäessä häivyttämään fyysinen raja ja etäisyys näyttämön ja katsomon väliltä ei tavoitteena aina ole ihmisten, esittäjien ja katsojien välisen, vaan katsojan ja ympäristön välisen, sinänsä tavallaan näennäisen etäisyyden ylittäminen. Fyysinen läheisyys voi vahvistaa psyykkistä etäisyyttä, sitä voidaan käyttää sitä li-

säämään, eli antamaan tilaa. Vaikkapa tilaa kokemukselle esityksen tilassa, esityksen maailmassa olemisesta. Luultavasti keskeistä on myös se, missä määrin esitystapahtuma yksityisenä kokemuksena asetetaan etusijalle sen yhteisölliseen kokemiseen nähden. Jälkimmäistä korostetaan teatteriesitysten kohdalla usein turhaankin lähes määritelmänomaisena ominaisuutena. Katsojalle tarjottu paikka esityksen tilassa on kuitenkin nimenomaan tarjottu. Viimekädessä jokainen katsoja valitsee katsomistapansa itse. Näihin kysymyksiin palaan luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?

Mikäli esityksen tila mielletään suhdeverkostoksi voi katsojalle tarjottu paikka esityksen tilassa toimia lähtökohtana hyvin erityyppisille esityksille – ja kokemuksille. Mikäli huomioidaan myös esityspaikka ja sen erityislaatu, voi variaatiomahdollisuuksien määrä ja mahdollisten kokemusten moninaisuus olla jopa hämmästyttävä.

Esitysten tekeminen muualle kuin teatteritiloihin on jo 'vanha juttu'. Parikymmentä vuotta sitten haluttiin ulos teatteritaloista, sinne missä ihmiset ovat, ja korostettiin että teatteri ei ole talo vaan ryhmä ihmisiä. Kymmenen vuotta sitten haluttiin ulos teatteritaloista harjoittelemaan 'todellisissa' tiloissa, jotta työryhmän kokemukset voitaisiin siirtää näyttämölle. Tänäa monien esityksiä tekevien ensimmäinen ja tärkein unelma on oma esitystila.

Esityksiä tehdään yhä enemmän muualle kuin varsinaisiin teatteritiloihin jo siitä syystä, että se on ainoa mahdollisuus. Usein nämä muut tilat, vanhat elokuvateatterit tai tehdastilat, myös pyritään muokkaamaan mahdollisimman pian kiinteiksi ja teatterin kaltaisiksi esitystiloiiksi. Tietysti teatteriesityksiä tehdään myös erityisiin retkikohteisiin, varsinkin kesäisin. Pääasiassa teatterirakennusten ulkopuolella kuitenkin luodaan siirrettäviä ja monistettavia festivaalituotantoja standardiolosuhteissa esitettäväksi. Jos ajatellaan suomalaisen teatterin nykytilaa pitäisikin ehkä kysyä, miten esityksiä voisi tehdä teatteritiloihin, joita maassa nyt sitten on. En pohdi sitä tässä, en myöskään sitä, miten teatteritila tulisi rakentaa toimiakseen hyvin teatterina. Sillä useimmin minulta kysytään: miksi tehdä esityksiä muihin kuin teatteritiloihin?

Peter Brook aloitti klassikoksi muodostuneen pamflettinsa *Tyhjä tila* 60-luvulla sanoen: "Voin valita minkä tahansa tyhjän tilan ja sanoa sitä tyhjäksi näyttämöksi."³² Alan Readin 90-luvulla

esittämä kommentti on, että juuri niin hallitsijat ovat sanoneet kaikkina aikoina: Voin ottaa minkä tahansa tyhjän tilan ja sanoa sitä omaksi maakseni. Ongelma on siinä, että ns. tyhjää tilaa ei ole olemassa. Ne tilat, joissa elämme ja joissa teatterikin toimii, kuuluvat jollekin, ovat jonkun hallussa tai käytössä. Jokainen tila kuten jokainen esityskin on osa jotakin kontekstia, asiayhteyttä, kulttuurista kokonaisuutta.³³ Ellei esitystilaa ajatella fyysiseksi säiliöksi, astiaksi jonka sisään mikä hyvänsä sisältö voidaan tai pitäisi voida upottaa tai kaataa, ongelma ei haittaa. Se voi olla myös etu. Maailma on täynnä erilaisia tiloja, joihin voi tehdä erilaisia esityksiä. Mahdollisten esitystilojen jakaminen teatteritiloihin ja muihin tiloihin on hiukan kuin puhuisi hedelmistä sitruunoina ja muina hedelminä.

Tekijöiden näkökulmasta kelvollinen työtila on olennainen työn perusedellytys, minimivaatimus. Katsojaa ajatellen vaihtoehtoja on useita. Mikäli korostetaan teatteritoimintaa, tietylle kohdeyleisölle suunnattua, jatkuvuuteen perustuvaa teatteria sosiaalisena rituaalina, voi kiinteä tila olla tärkeä, jotta siitä tulisi paikka jonne mennä. Mikäli korostetaan esitystä teoksena tai tapahtumana, katsojalle tarjottuna erityiskokemuksena, voi kysyä toisin: Miksi pyytää ihmisiä tulemaan tiettyyn paikkaan, ellei tuolla paikalla ole mitään merkitystä, ellei se jo itsessään ole jollakin tapaa kiinnostava perusta juuri tälle esitykselle? Ja silloin voi myös kysyä: Mistä näkökulmasta tämä paikka halutaan näyttää, miten tila juuri tässä esityksessä halutaan organisoida, mikä

on katsojalle tarjottu asema, esiintyjän ja katsojan suhde jne. Olennaisempaa kuin se, onko esitys tehty teatteritilaan vai ei, onkin usein se, onko esitys ajateltu ns. paikkasidonnaiseksi vai siirrettäväksi.

Itse olen usein hakeutunut erilaisiin tiloihin joko tilojen organisaatioasteen takia – mikäli haluaa tehdä esityksen joka ympäröi katsojat on se hankalampaa vastakkaismallin mukaan näyttämöön ja katsomoon jäsenneyssä tilassa – tai sitten tilan erityispiirteiden ja tunnelman, paikan merkitysten ja sen hengen vuoksi. Monesti on paitsi kiinnostavaa myös järkevää tai välttämätöntä ”lähteä siitä mitä on”. Esitystilan voima on jo siinä, että se voi olla katsojille ja esiintyjille yhteinen. Esitystilan valinnalla voi virittää esitystapahtuman tunnelman. Mutta tila, paikka tai ympäristö voi toimia myös esitystapahtuman pohjaksi rakennetun esityskomposition lähtökohtana ja materiaalina.

Jossakin oleminen

Useimmiten puhutaan esitystilasta, vaikka esitys tapahtuu tietystä paikassa eikä ’tilassa yleensä’. Se, että jokin ottaa paikan ja siten tapahtuu (takes place, äger rum), ei suomenkielellä ole itsestäänselvää. Paikantuessaan jokin pikemminkin pysähtyy. Myös sana tila on lähempänä staattista olomuotoa kuin tapahtumista, kuten olotila, mielentila, asiantila. Suomalaisen teatterin tila on myös sen tilanne.

Puhuttaessa tilasta tarkoitetaan usein monia eri asioita.³⁴ Modernistisessa arkkitehtuurikeskustelussa tila oli lähes maaginen taikasana.³⁵ Erään yleisimmin käytetyistä tilakäsitteen jäsentelyistä on esittänyt sittemmin paikan henkeä tutkinut arkkitehti Christian Norberg-Schulz. Hän erottaa toisistaan 1) fyysisen toiminnan *pragmaattisen tilan*, joka integroi ihmisen orgaaniseen ympäristöön, 2) välittömän orientoitumisen *bhavaintotilan*, joka on olennainen hänen identiteetilleen, 3) *eksistentiaalisen tilan*, jolle ihmisen stabiili kuva ympäristöstä perustuu ja jonka kautta hän on

osa sosiaalista ja kulttuurista kokonaisuutta, 4) fyysikaalisen maailman *kognitiivisen tilan*, jonka avulla hän pystyy ajattelemaan tilaa ja 5) loogisten suhteiden *abstraktin tilan*, jonka avulla voi kuvailla tilaa muille. Lisäksi hän mainitsee 6) taiteellisen, *ekspressiivisen tilan*, jonka ihminen luo ilmaistakseen maailmankuvaansa ja 7) *esteettisen tilan*, joka tarvitaan sen ominaisuuksien systematisointiin. Ekspressiivisestä tilasta hän puhuu arkkitehtonisenä tilana ja esteettisestä tilasta sen teoriana. Arkkitehtonisen tilan hän määrittelee eksistentiaalisen tilan konkretisaatioksi. Se on yleensä rakentajien, arkkitehtien ja suunnittelijoiden aluetta, vaikka voidaankin sanoa, että ihminen valitessaan ympäristöstään paikan, jossa haluaa elää, luo itselleen ekspressiivisen tilan.³⁶

Kun puhun esitystilasta on kyse ainakin kolmesta ensimmäisestä. Ja miksei myös esityspaikan valinta voisi asuinpaikan valinnan tapaan olla keino luoda ekspressiivinen tila, joka ilmaisee esityksen tekijöiden käsitystä maailmasta. Jos konkretisaatio ymmärretään väljemmin, ei kiinteäksi ja pysyväksi, vaan hetkeliseksi ja katoavaksi rakenteeksi, kompositioksi, myös esitys tai esitysmailma voidaan nähdä eksistentiaalisen tilan konkretisaationa, ehdotuksena sellaiseksi. Siis pikemminkin maailman konkretisaationa – esimerkkinä, näytteenä, pienoismallina, lihallistumana – kuin kuvana. Esitys tapahtuu tilana ja tilanteena.

Norberg-Schulz on myös tutkinut niitä tekijöitä, joista paikan henki (genius loci) voidaan ajatella muodostuvaksi.³⁷ Keskustelu paikasta (place) vastapainona tilalle (space) on ollut keskeinen arkkitehtuuriteoriassa 1950-luvulta lähtien. Arkkitehti Anne Stenroos pitää vastakkainasettelua ulkoisen tilan ja sisäisen paikan kokemuksen välillä mieli-ruumis -dualismin jatkeena; modernistinen arkkitehtuuri keskittyi tutkimaan tilaa ja sen rakenteita, ei paikan sisältöä ja miten se voitaisiin luoda.³⁸ Paikan kokemus on yhtäältä vahvasti subjektiivinen.³⁹ Toisaalta paikan fiktiivinen sisältö – nimeämällä, syntytarinan kautta tai tapahtuman ja toiminnan avulla luotu – voi olla kollektiivinen ja liikkuva.⁴⁰

Tila on vain yksi olemassaolon ulottuvuus, mutta olemassaoloa ja eksistentiaalista tilaa ei voi erottaa toisistaan, sillä olla

ihminen on olla maailmassa.⁴¹ Jossakin olemisella on kuitenkin monta muotoa, kuten matkalla oleminen. Elämän, maailmassa olemisen, voi käsittää myös liikkeenä paikasta, tilasta, olosuhteesta toiseen.⁴² Paikkasidonnainen esitys ja paikalleen juuttuminen eivät ole sama asia.

Kiehtova on Guilles Deleuzen ja Félix Guattarin erottelu sileän (smooth) ja jaksotetun (striated) tilan, nomaadien aavikon ja kiinteän asutuksen rajatun tilan välillä. Meri on perusesimerkki sileästä tilasta ja myös ensimmäisiä joka jaksotettiin leveysasteiksi ja pituusasteiksi. Kaupunki on jaksotetun tilan tyyppiesimerkki, joka samalla jatkuvasti uudelleenluo sileää tilaa sisälleen ja ulkopuolelleen. Heidän mukaansa voikin sanoa, että kaikki edistys tapahtuu jaksotetussa tilassa ja sen kautta, mutta kaikki syntyminen (becoming) ilmenee sileässä tilassa.⁴³

Toisaalta tila on nähty myös nykymaailmasta katoavana ulottuvuutena, kun täällä-siellä -erottelu näyttöpäätteiden myötä menettää merkityksensä. Paul Virilion sanoin ”arkkitehtoniset elementit kelluvat ja ajelehtivat vailla spatiaalisia ulottuvuuksia olevassa elektronisessa eetterissä”⁴⁴. Silti kyseessä on ehkä vain toisenlainen tila.⁴⁵ Ulkopuoliseksi mielletty objektivoitu ympäristö onkin ympäristöesteetikko Arnold Berleantin mukaan filosofisen mieli-ruumis -dualismin viimeisiä johdannaisia. Missä on ulkopuoli, hän kysyy, ikkunani takana, vaatteitteni ulkopuolella, entä ilma jota hengitän? Viimekädessä ei ole olemassa mitään ulkopuolista maailmaa, ei myöskään sisäistä pakopaikkaa. Havaittaja on vain yksi puoli havaitusta. Yksilö ja ympäristö muodostavat jatkumon.⁴⁶

Teatterin tekemisen lähtökohtana ajatus siitä, että jokainen toiminta merkitsee jossakin olemista on mielestäni kiinnostava. Samalla kertaa sekä vaatimaton että ylellinen. Semminkin kun kysymys ”missä?” yhä useammin käytännössä menettää merkitystään. Arkikokemukseen liittyy usein ns. broadcast-ulottuvuus; informaatio, ajanviete, draamakin levittäytyy jostakin tai kaikkialta kaikkialle, olematta silti oikeastaan missään. Sen vastapainoksi tai täydennykseksi eräs teatterin tehtävistä nyt voisikin olla mahdollistaa se harvinaislaatuinen kokemus, että katsoja voisi

hetken ajan olla sekä mentaalisesti että fyysisesti samassa paikassa. Ns. teatterillinen kaksoistietoisuus, että jokin on sekä totta että epätotta samalla kertaa – seikka jolla teatterin magiaa perinteisesti on selitetty – on kokemus jonka monet saavat jo arkielämässä. Siksi tämä nurinkurinen tavoite ja toive: että katsoja voisi hetken ajan olla sekä mielessään että ruumiissaan (mieleltään ja ruumiiltaan) siinä missä on. Kuinka fiktiivinen tuo ’siinä’ voi olla tai välttämättä on, on jo toinen kysymys. Esitys voi ’ottaa paikan’, tapahtua, aineellistua tai ruumiillistua hyvinkin monenlaisina muotoina ja mitä erilaisimmissa tiloissa.

Teatteritila – kehys ja viesti

Suomessa tilaa ja teatteria on pohdittu pääasiassa teatteriarkkitehtuurin näkökulmasta. 1970-luvulla arkkitehti Pentti Piha esitti kannanottoja ns. neutraalin teatteritilan puolesta. 1990-luvulla taidehistorioitsija Timo Koho on tutkinut teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoja arkkitehtien tavoitteiden kautta. Teatterirakennusten ongelmista on puhunut erityisesti professori Ralf Långbacka. Pohdinnat ns. neutraalililasta liittyvät ennen muuta esitystilan organisaatioasteeseen. Merkitysarvot taas kysymykseen tilan tai paikan menneisyydestä ja mahdollisesta ilmaisuvoimasta. Kumpaakin kysymystä tarkastelen seuraavassa lyhyesti, käyttäjän näkökulmasta.

Teatteritilasta puhuttaessa ajatellaan usein ensimmäiseksi rakennusta tai salia, sen kokoa tai näyttämön ja katsomon muotoa. Tilan toimivuutta esitystilana arvioidaan usein katsojapaikkojen määrän ja kulkuyhteyksien perusteella. Näitä pidetään riittävän näkyvyyden ja kuuluvuuden ohella usein minimiedellytysten mittarina esitystilaa valittaessa. Esitystiloja rakennettaessa huomioidaan myös turvallisuusnäkökohtia ja muita ns. vähimmäisvaatimuksia.⁴⁷ Käytännössä teatteritilan toimivuudelle olennaisin on usein näyttämön ja katsomon suhde, niiden välinen dynamiikka. Se tulisi onnistuneiden teatteritilojen ominaisuuks-

sia tutkineen Iain Mackintoshin mukaan ymmärtää toisentyypiksi kuin konserttisaleissa tai elokuvateattereissa. Teatteriarkkitehtuurin tärkein tehtävä on tarjota kanava kahdensuuntaisesti virtaavalle energialle.⁴⁸

Ralf Långbacka on teatteritilan ja draaman historiallisista yhteyksistä puhuessaan korostanut, että teatteritilalla on oma viestinsä, joka voi olla joko ristiriidassa tai sopusoinnussa esityksen viestin kanssa. Hänen mukaansa meidän aikamme ei pysty luomaan teatteriarkkitehtuuria ja teatteritilaa joka toimisi sopusoinnussa sen teatterin kanssa jota tehdään, koska meiltä puuttuu yhtenäinen teatterinäkemys. Aikamme eklektisen teatterin tarpeisiin on hänen mukaansa tarjottu lähinnä kahta vaihtoehtoa; joko ns. muunneltavaa teatteritilaa – Walter Gropiuksen 1920-luvun totaalisen teatterin utopiasta lähtien – tai ns. neutraalia teatteritilaa, joka valitettavasti usein on tilana ikävä. Teatteriksi muovattu tehdashalli on usein jännittävämpi teatteritila kuin tarkoitusta varten rakennettu teatteritehdas.⁴⁹ Monia lavastuksia myös muualle kuin teatteritiloihin luonut Tiina Makkonen on puhunut tilan tarinasta näytelmän kertoman tarinan ja tekijöiden oman tarinan rinnalla.⁵⁰

Teatteritilasta viestinä puhuu myös teatteriarkkitehtuurin historiaa semiotiikan näkökulmasta tutkinut Marvin Carlson: ”Vaikka kaikki tilanteet, joihin liittyy teatterin esittäminen, alkavat samasta perustavasta dialektiikasta – tarkkailijan ja tarkkailtavan vastakkainasettelusta – historialliset variaatiot tästä perusteemasta ovat vaihdelleet lähes äärettömästi. Teatteritilan fyysinen organisointi, sijainti ja koristelu on tarjonnut laajan valikoiman viestejä, jotka ovat olleet tilan käyttäjien kulttuuristen kiinnostusten kannalta olennaisia.” Tila on aina ollut merkitsevä osa esitystapahumaa, ”esitysten fyysiset ympäristöt eivät koskaan toimi neutraalina filترینä tai raamina. Ne ovat itsessään aina kulttuurisesti koodattuja ja ne ovat aina, joskus paljaammin joskus hienovaraisemmin, myötävaikuttaneet esityksen vastaanottoon.”⁵¹

Esitystilan merkitys esityksen osana on nykyaikana entisestään korostunut eri ajoilta peräisin olevien historiallisten esitystilojen ja yhä yleisemmin käytettyjen ns. löydettyjen myötä. ”Tä-

nään vain hyvin rajoitetun kokemuksen omaava katsoja saattaa olla epätietoinen siitä, että teatterielämyksen kehystys on kehittynyt laskelmoiduksi osaksi tuota elämystä.” Näin Carlsonin mukaan nykyajan kulttuuria ja taidetta luonnehtivat piirteet, eklektismi ja reflektiivisyys, korostuvat esitystilan kautta myös teatterissa.⁵²

Carlson on tutkinut myös yhteyttä nykyteattereiden organisaation, rakennustyyppin, sijainnin ja ohjelmiston välillä ja löytänyt kolme perustyyppiä; suuret kansalliset instituutiot, kaupalliset fasaaditeatterit ja pienet vaihtoehtoteatterit.⁵³ Iain Mackintosh, joka on tutkinut onnistuneita vanhoja teatterirakennuksia ja korostanut näyttämön ja katsomon välistä dynamiikkaa näkee nykyteatterin vahvasti polarisoituneena; yhtäällä suuret visuaalista teatteria esittävät high-tech -teatterit ja toisaalla pienet low tech -teatterit, joiden esitykset perustuvat esittäjien fyysiseen energiaan.⁵⁴

Teatterintutkija Peter Eversmanin mukaan ei juurikaan ole kysytty ”millä tavalla tilan rakenne ja käyttö teatteriesityksessä vaikuttavat yleisöön? Mitä tilallisia kvaliteetteja teatterin tekijät tai teatteritilojen arkkitehdit tietoisesti tai tiedostamattaan manipuloivat? Mitä he toivovat saavuttavansa ja toteutuvatko nämä odotukset?” Yleinen teatteritilaa koskeva teoria puuttuu. Ongelma on siinä, ettei tilaa voi erottaa muista teatterillisistä keinoista. ”Mikäli muutamme esitystilan rakennetta, koko esitys lähes välttämättä muuttuu. Emme voi esimerkiksi ottaa suoraan edestä nähtäväksi hahmotettua esitystä ja asettaa sitä ympäristönomaiseen tilaan ilman että joudumme muuttamaan ohjausta, näyttölemistapaa, valoja jne.” Jo tilan rakenne muovaa esitystä, vaikei sen tunnelmaa tai merkityksiä otettaisi huomioon.⁵⁵

Neutraali esitystila on siis osoittautunut ongelmalliseksi teoriassa ja usein myös käytännössä. Samoin ajatus lämpiön tarjoamasta arkkitehtonisesta elämyksestä, jonka lisukkeena voi seurata esitystä teatterikiikarin käyttöön perustuvassa salissa. Sensijaan Långbackan huomiota siitä, että tilan viesti voi joko tukea tai häiritä esityksen viestiä, voi luullakseni soveltaa käytäntöön. Yksinkertaisimmin ehkä siten, että valitaan tila esityksen mu-

kaan. Tai kirjoitetaan, valitaan teksti tai rakennetaan esitys tilan mukaan. Ja kumpikin on mahdollista, vaikkei mieltäisi esitystä tai tilaa yksinomaan tai ensisijaisesti viestiksi. Tai tarinaksi.

Mikäli kaikki esityksen osatekijät ja myös esitystila ovat vain viestejä, merkkejä, jotka on tulkittava viittaamaan johonkin itsensä ulkopuolella olevaan, muodostuu siitä helposti aistimista estävä rajoite. Vaikka kaikki näytteille asetettu välttämättä muuttuu myös, mutta vain myös merkeiksi. Bert O. States korostaa, että teatteria olisi tarkasteltava ns. kaksisilmäisesti: ”Jos ajatellaan semiotiikkaa ja fenomenologiaa katsomisen moodeina, voimme sanoa, että ne muodostavat eräänlaisen kaksisilmäisen (binocular) näkemisen. Toinen sallii meidän nähdä maailman ilmiöinä, toinen sallii meidän nähdä sen merkitsevästä ... Jos kadotat ilmiösilmiäsi sinusta tulee Don Quijote (kaikki on jotakin muuta); jos kadotat merkityssilmiäsi sinusta tulee Sartren Roquentin (kaikki on vain sitä mitä se on).”⁵⁶ Tämä koskee myös esitystilaa tai paikkaa, joka on koko esityksen ajan aistittavissa ja koettavissa.

Myös esitystilan voi ehkä paremmin käsittää ympäristönä, sekä henkilökohtaisesti ja kokonaisvaltaisesti koettuna että kulttuurisesti muodostuvana ja muuttuvana, kaiken havaitsemisen ja vuorovaikutuksen edellytyksenä ja osana. Kokemuksena tila on sekä psyykkinen että fyysinen. Tilan tai toisen ihmisen siinä – esiintyjän, katsojan – voi viimekädessä aistia vain suhteessa omaan ruumiisensa. Filosofi Maurice Merleau-Pontyn sanoin: ”Näkyvässä ja liikkuvana ruumiini kuuluu olioiden joukkoon, se on yksi niistä, se on osa maailman kudosta ja sillä on olion yhtenäisyys. Mutta kun se näkee ja liikkuu, se pitää muut oliot kehässä ympärillään, ne ovat hänen liitännäisenään tai jatkeenaan, ne ovat painuneet hänen lihaansa, ne ovat osana hänen täyttää määrittymistään, koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin hänen ruumiinsa.”⁵⁷

Musta kuutio vai muu tila

Esitystilan mieltäminen pelkästään esityksen ulkoisiksi puitteiksi voi olla myös hämäävää. Kuten mm. Finn Werne on todennut (ja itse olen kokenut) ”ympäristö estää tiettyjä olemisen tapoja ja edesauttaa toisia ja synnyttää siten myös tiettyä käyttäytymistä”.⁵⁸ Ympäristön kokeminen on osittain tietoista, mutta usein se ei sitä ole. Se on kehys, jonka vaikutus saattaa olla vahvempi silloin kun sitä ei tiedosta tai artikuloi. ”Vaikka emme olisikaan tietoisia tilallisten koodien hallinnasta, ne ruumiillistuvat (encorporate) meissä.”⁵⁹ Vaikka ”arkkitehtuuri, jota pidetään taiteista sosiaalisimpana, ruumiillistaa symbolisen ja kulttuurisen järjestyksen ainutlaatuisen puhtaassa muodossa” sen voidaan Kirsi Saarikankaan mukaan myös ”ajatella luovan ei-kielellisiä merkityksiä alitajunnan ja ruumiin tasolla”.⁶⁰

Ihmisten välisiä etäisyyksiä ja tilallista käyttäytymistä eri kulttuureissa tutkineen antropologi Edward Hallin kehittämässä proksemiikassa erotetaan kolme tilallista aspektia: *kiinteäpiirteinen* (fixed feature), *puolikiinteä* (semi-fixed feature) ja *epämuodollinen* tila (informal space). Kiinteäpiirteinen tila viittaa ympäristön pysyvämpiin jäsenyyksiin kuten kaavat, rakennukset, huoneet, kun taas puolikiinteitä ovat liikuteltavat esineet, kalusteet jne. Epämuodollista tilaa edustavat ihmisten väliset etäisyydet. Hallin mukaan kiinteäpiirteisen tilan manipulointi vaikuttaa syvimmin käyttäytymisen rakenteisiin. Epätarkoituksenmukaisilla tilan järjestelyillä voidaan vaikeuttaa kanssakäymistä tai jopa estää se.⁶¹

Julian Hilton esittää Hallin pohjalta teatteritilojen jaottelun kiinteästi (fixed), puolikiinteästi (semifixed) ja suhteellisen avoimesti (informal) organisoituihin esitystiloihin. Hän toteaa kuitenkin, että täysin vapaamuotoista, organisoimatonta tai avointa tilaa, joka ei sisältäisi minkäänlaisia viitteitä tai sääntöjä siitä miten sitä tulisi käyttää, miten siinä tulisi toimia, tuskin on olemassa. Auktoriteetti ilmenee usein tilan käytön rajoituksina. Tämä pätee myös teatteriin. Teatteritiloilla samoin kuin teatteri-instituutioillakin on taipumus organisoitua yhä kiinteämmin.⁶²

Mitä selvemmin tila on suunniteltu tiettyyn käyttötarkoitukseen, sen enemmän se usein myös käyttöä säätelee. Teatteritiloissa kiinteä organisaatio ilmenee paitsi näyttämötilan ja katsomotilan, myös eri sisäkäyntien, oheistilojen ja lämpiöiden erotteluna.⁶³ Itselleni nimenomaan kiinteä katsomo (tai kookkaat, muka liikuteltavat katsomorakenteet) on usein rajoite, jota tietysti voi käyttää haasteena hyväksi, mutta johon myös ajan mittaan voi hermostua.

Tilojen vaihtelumahdollisuuksien lisäämiseksi Pentti Piha ja Per Edström suosittelivat teatterisaliksi neutraalia tilaa, joka voitaisiin järjestää eri tyyppisiksi näyttämö-katsomo -asetelmiksi. He erottavat toisistaan teatterisalin ja tilan. Teatterisali (lokal) on tila (utrymme), jonka seinien sisällä voi kokea minkä hyvänsä toisen tilan. Tila on siis koettua avaruutta (upplevd rymd). He korostavat, että arkkitehtoninen tila ja esityksen (esittäjien ja katsojien välinen) tila ovat eri asioita koska esitystapahtuma on heille ensisijaisesti esittäjien ja katsojien välistä kommunikaatiota. Niinpä ihanteellinen teatteritila on heille mahdollisimman neutraali kuutio, jonka sisään minkä tahansa muotoisen ja mille tahansa teatterimuodolle soveltuvan esitystilan, käytännössä siis uuden teatterin, voi rakentaa.⁶⁴

Oman kokemukseni mukaan seinien merkitystä ei kuitenkaan ole syytä väheksyä. Musta kuutio ei käytännössä ole neutraali, kuten jokainen sellaiseen esityksen tehnyt tietää. Mahdollistaessaan tehokkaan tekniikan käytön se samalla edellyttää sitä, eli myös imee paljon ääntä, valoa ja efektejä. Se virittää usein vahvasti teknisen, 'ajattomasti' modernin ja synkkyydessäänkin hygieenisen ilmapiirin. Esitystilan osuus esityksessä ei siis rajoitu vain sateensuojana toimimiseen.

Tilan organisaatiota voi tietysti jonkin verran vaihdella esityksen mukaan. Yleensä organisaatioastetta on helppo lisätä, esim. rakentamalla kiinteä katsomo avoimeen tilaan. Sen avaaminen on usein hankalampaa, vaikka numeroituja paikkoja voikin olla käyttämättä jne. Ja tietysti tiloja voi myös käyttää 'väärin', asettaa näyttämökorokkeita katsomon keskelle, sijoittaa katsojat näyttämölle jne. 'Väärinkäyttö' voi olla sekä mielekästä että kiinnostaa-

vaa. Silti usein on yksinkertaisempaa valita toinen tila.

Neutraalista tilasta voidaankin puhuttu myös toisessa merkityksessä. Hiltonin tapaan esitystilat voi käytön mukaan jakaa seuraavasti. Tila voi olla kokonaan 1) "esityskäyttöön omistettu" (dedicated) kuten teatteritalo, toistuvasti mutta 2) "satunnaisesti esityskäytössä" (occasional) kuten monitoimitila tai neutraali 3) "muu tila" (neutral) kuten tori, puisto tai avoin tila, jossa esitys on yksi samanarvoinen tapahtuma muiden samanaikaisten toimintojen joukossa.⁶⁵

Myös tämä jako on esimerkki vaihtelevasta organisaatioasteesta. Pyrkimys rajoittaa teatterin esittäminen vain teatteria varten rakennettuihin tiloihin ja teatteritilojen käyttö vain teatteriesityksiin, on organisaatioasteen kiinteyttämistä sekin. "Muiden tilojen" käyttö esitystiloina – tai teatteritilojen muu käyttö – voidaan mieltää myös näiden tilojen 'väärinkäytöksi'. Voidaan kysyä saako niin tehdä ja kuka siitä voi päättää.

Tähän sopii myös Michel Foucault'n huomio: Tila on olennainen kaikessa vallankäytössä. On mielivaltaista yrittää erottaa toisistaan sosiaalisten suhteiden käytäntö ja se tilallinen asetelma, jossa ne kohtaavat, sillä niitä ei voi ymmärtää toisistaan erillään. Kysymykseen rakennussuunnittelusta, joka olisi vapautukseen pyrkivää, hän vastaa: "Ihmisten vapauksia eivät koskaan varmista ne instituutiot ja lait, jotka on tarkoitettu niiden takeeksi." Ne saattavat muuttua tarkoituksensa vastakohdiksi "yksinkertaisesti siksi, että 'vapaus' on jotakin, mitä harjoitetaan vain käytännössä."⁶⁶

Monumentit ja vastapaikat

Arkkitehtuuri voidaan mieltää myös kieleksi, merkkijärjestelmäksi, ja kielen tavoin sekä kiinteäksi että käyttäjien myötä muuttuvaksi. Arkkitehtuuria non-verbaalina kielenä käsitellyt Amos Rapoport esittää Hallin proksemiikan tapaisen kolmijaon. Suunnittelijat ja arkkitehdit määräävät rakennetun ympäristön perusmuo-

dot, kiinteät (fixed) elementit kuten kadut, rakennukset. Käyttäjät lisäävät ja poistavat puolikiinteitä (semifixed) elementtejä, esim. kylttejä ja istutuksia ja ovat samalla itse osa liikkuvia (nonfixed) elementtejä.⁶⁷ Arkkitehtuurin käsittäminen kieleksi ja siten periaatteessa yhteisesti ymmärrettäväksi on Finn Wernen mukaan myös ongelmallista. Kulttuuri, arvot ja merkitykset muuttuvat ihmisten tietoisuudessa nopeammin kuin rakennettu ympäristö. Se sisältää fragmentteja monista erilaisista, niin menneistä kuin samanaikaisesti olemassa olevista kulttuureista. Sukupolvi joka rakennuksia käyttää voi edustaa eri kulttuureja ja alakulttuureja.⁶⁸

Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoja käsittelevässä tutkimuksessaan Timo Koho korostaa teatteritalojen ilmentävän rakennusajankohtansa yhteiskunnan käsitystä teatterista. Hän viittaa mm. arkkitehti Mario Bottaan, joka korostaa arkkitehtuurin merkitystä kollektiivisena muistina yhteiskunnassa, sillä omistajat vaihtuvat, mutta rakennus pysyy aikansa henkisen tilan todistajana. Koho toteaa: ”Ohjaajat ja näyttelijät siis vaihtuvat, mutta teatteritalot säilyvät ja niiden merkitysarvoilla on omaan aikaansa sidottu kontekstuaalisuus kaupunkimiljöössä.”⁶⁹ Esitystapah-tuma on hänelle hetkellinen osa teatterirakennuksen kannattamaa tapakulttuuria, se on korvattavissa muilla vastaavilla tapahtumilla. Teatterirakennus itsessään on hänelle varsinainen taide-teos, monumentti tai muistomerkki. Kohon mukaan teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoissa konkretisoituvat vallitsevat arvot, teatterin asema yhteiskunnassa instituutiona ja kansalaisten dispositionaalinen tapa käydä teatterissa.⁷⁰

Sama koskee käsittääkseni myös muita, erityisesti julkisia rakennuksia ja tekee niistä kiinnostavia esitystiloina ja esityskompositioiden materiaalina. Koska ajatus arkkitehtuurista kollektiivisena muistina pätee myös muihin kuin teatterirakennuksiin on esitystilaa mahdollista käyttää ilmaisukeinona. Rakennukset, paikat ja alueetkin kantavat merkityksiä tavalla, joka – vaikka ei olekaan rinnastettavissa kaikille yhteiseen kieleen – on jossakin määrin kollektiivisesti, intersubjektiivisesti tajuttavissa.⁷¹

Koho esittää myös kiinnostavan kysymyksen: ”Mikä on vaih-

toehtotilaan luodun teatterin arkkitehtoninen merkitysarvo?” Hän vastaa hieman yllättävästi: ”Ohjaajien halukkuus siirtää näytelmien esittäminen laitosteattereista vaihtoehtotiloihin edustaa yhteiskunnallista reaktiota, jossa muutosprosessi koetaan liian nopeaksi ja perusteelliseksi. Teatterin hakeutuminen käytöstä hylätyihin, vanhoihin rakennuksiin voidaan rinnastaa ilmiönä rakennussuojeluun, sillä muutosta pyritään hidastamaan restriktiivisin toimenpitein.”⁷²

En ole itse huomannut kärsineeni teatteriarkkitehtuurin liian nopeasta muuttumisesta, mutta historian jäljet missä hyvänsä tilassa ovat kieltämättä kiinnostavia. Paitsi menneisyyden merkitysarvot ja arvomaailma, myös elinolosuhteet ja etenkin aika ja sen kuluminen tiivistyvät ja kiinnittyvät näkyviksi ja kosketeltaviksi vanhoissa rakennuksissa. Uskon kuitenkin, että käyttäjien yritys puolustaa mahdollisuuttaan toimia ’liikkuvina elementteinä’ kaiken suunnittelun keskellä voi olla ”restriktiivistä” rakennussuojelua olennaisempi motiivi esitystiloina käytettyjen ns. rappiutilojen saneerauksesta puhuttaessa.

Joskus teatteri haluaa – ainakin itse usein haluan – luoda myös esitysmaailmoja, joissa ihmisen tai yhteisön ’yötaajunta’ konkretisoituu.⁷³ Se on hankalampaa liian hygieenisissä tai arkisella tavalla juhlavissa edustustiloissa. Lisäksi ajatus täysin neutraalista ja merkityksistä vapaasta, loputtomasti muunneltavasta ja organisaatioasteeltaan avoimesta teatteritilasta on käsittääkseni utopistinen – eikä välttämättä edes toivottava. Omasta kuolevaisen käyttäjän näkökulmastani olisikin kiinnostavampaa, että tilojen annettaisiin olla tai niistä rakennettaisiin mahdollisimman omanlaisiaan. Ja että myös sallittaisiin ja mahdollistettaisiin esityksen tekeminen tilaan, joka tukee juuri sitä esitystä ja jonka juuri se esitys voi ’herättää henkiin’, olipa tuo tila sitten alunperin suunniteltu kappeliksi, kanalaksi tai kuvaelmanäyttämöksi.

Neutraali, ”yleispätevä esitystila” on tai oli eräänlainen utopia. Nostalgiseksi utopiaksi voi osoittautua myös ”yhtenäiskulttuurin merkitysarvojen muistomerkki”, monitoimimonumentti joka olisi esitystilana onnistunut. Periaatteessa pidän utopioista, käytännössä usein paikoista. Utopian, ei missään olevan paikan,

vastakohtana Foucault puhuu heterotopioista, todellisista ja olemassaolevista, ympäristöstään poikkeavista vastapaikoista. Näitä ”eritiloja” löytyy useimmista kulttuureista. Niitä ovat esimerkiksi teatterit tai kriiseihin ja poikkeavuuteen liittyvät paikat kuten sairaalat. Monet heterotopiat liittyvät aikaan, muodostavat heterokronioita, katkoksia ajassa, kuten museot ja kirjastot tai huvipuistot ja lomakylät. ”Heterotopiat edellyttävät aina avaamisen ja sulkemisen järjestelmän, joka sekä eristää ne että mahdollistaa läpikäymisen”, kuten vankilat, saunat, vierashuoneet tai bordellit. Jotkut heterotopiat, esim. teatterit tai puutarhat, voivat yhdistää sisäänsä useita yhteensovittamattomia paikkoja. Niiden tehtävä on joko luoda illuusion tila, joka paljastaa jokaisen todellisen tilan vielä illusorisemmaksi tai luoda kompensatorinen tila, idealisoitu kontrasti. Laiva on hänen mukaansa heterotopian malliesimerkki; ”sivilisaatioissa vailla laivoja unelmat kuivettuvat, vakoulu korvaa seikkailun ja poliisi ottaa merirosvojen paikan”.⁷⁴

Vaikkei esitystilaa tai paikkaa mieltäisikään pelkäksi fyysiseksi säiliöksi, esityksen kehystykseksi tai lisämerkityksiä tuottaviksi puitteiksi, vaan sekä esityskomposition että esitystapahtuman virityksen kannalta olennaiseksi perustaksi, esitystila rajaa aina jossakin määrin jo esityksen muodon. Monesti myös sen aseman ja vastaanoton. Näin on siinäkin tapauksessa, että ei halua käyttää tilaa materiaalina enempää kuin mitä kontekstin huomioiminen edellyttää. Mikäli hyväksytään oletus, että esityksen muodosta ja sisällöstä tai esityksestä ja sen asiayhteydestä ei voida kovin järkevässä mielessä puhua erillisinä, on ehkä ymmärrettävää, että esityksiä halutaan tehdä monenlaisiin tiloihin. Jopa outoihin paikkoihin.

Esityspaikkojen merkitys muodostuu myös niiden suhteesta toisiinsa. Kaupunki (Helsinki lähiympäristöineen) oli se kehys ja maisema, jossa TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin esityssarja liikkui. Mutta ajatus tilasta sekä ympäristönä että ajatteluo-losuhteina, kaikkea käsittämistä rajaavana kehystenä (ja ehkä jopa varioitavissa olevana) on mielestäni teatterin kannalta yleisemminkin kiinnostava. Anja Kervanto-Nevanlinnan kaupunki-

käsityksiä koskevat huomiot voi mielessään kääntää koskemaan myös käsityksiä teatterista ja sen tilasta: ”Moderniteetin mukaisesti sekä yhteiskunta (ihmiset) että ympäristö (kaupunki) on nähty pysyvinä ja universaaleina, käsitteinä ilman kontekstia: ilman ajan ja paikan erityisyyttä. Samalla ympäristön ja yhteiskunnan keskinäinen suhde on nähty vakiona”. Moderniteetin universalisoivien käsitteiden (teatteritilojen suunnittelijat?) ja romantiikan individualisoivien käsitteiden (teatteritaiteilijat) hylkääminen ei ehkä tule olemaan helppoa, vaikka ”todellisuus kaikessa monimutkaisuudessaan on koko ajan ollut olemassa.” Mutta kun ”yhteiskunta määritellään uudelleen eroavuuksiksi, ihmisryhmiä voidaan tarkastella (osa-)kulttuureina, joilla kullakin omanlaisensa suhde ympäristöön.”⁷⁵ Vastaavasti jokainen teatteriesitys valitsee oman tapansa olla jossakin.

Tila ympäristökokemuksena

Ympäristö, ympäröivä maailma on pääosin tuttu ja siten näkyvätön. Ihmisen elämismaailma muodostaa Arto Haapalan mukaan mielekkään kokonaisuuden. Elämismaailma on omakohmainen ja samalla yhteinen, ”kanssa-maailma”. Mutta arkisuudessaan se on myös vieras, koska se on liian lähellä ollakseen selvästi nähtävä. Arkisuus koostuu Haapalan mukaan tuttuudesta, huomaamattomuudesta ja luotettavuudesta. Näiden vastakohdaksi hän asettaa esteettisyyden, sen mikä huomataan, herättää kiinnostuksen ja pistää silmään. ”Esteettisyys on särö arkisuudessa.”⁷⁶

Voidaan ajatella, että asettamalla jokin teatterin näyttämölle, se muuttuu vieraaksi ja kiinnostavaksi. Mutta voidaan myös ajatella, että asettamalla tuo jokin jonnekin muualle, outous luodaan jopa tehokkaammin, samalla kun tuo ”muualla” voi tulla näkyviin. Paitsi särö arkisuudessa, taideteoksen tai esityksen outous voi ehkä olla ”sysäys” (Stoss) siitä ”että se on”.⁷⁷

Ympäristöä ei Arnold Berleantin mukaan voi pitää itsenäise-

nä säiliönä, jonka sisällä ihmiset toimivat, tai jonakin fyysisesti ympärillä olevana ajattelun, tunteiden ja halujen kannalta ulkopuolisena. Sillä ”ympäristö on ihmiselämän kudelma, johon ovat kutoutuneet kaikki sosiaaliset ja historialliset kuviot”. Esteettinen havaitseminen ei koskaan ole pelkkää aistimista eikä irrallista tai ikuista. ”Se on aina kontekstuaalista, kokemista muovavien olosuhteiden ja vaikutteiden välittämää”. Ympäristön havaitseminen on sidottu aistien kokonaisjärjestelmään sillä tavoin, että ruumiin ja paikan yhdistyessä olemme osa ympäristöä. ”Emme koe paikkoja vain väreihin, rakenteisiin ja muotoihin perustuen vaan myös hengittämällä, haistamalla, ihon kautta, lihastoiminnoilla ja ruumiin asennoilla, tuulen, veden ja liikenteen ääninä. Emme kohtaa ympäristön tärkeimpiä elementtejä – tilaa, massaa, kokoa ja syvyyttä – ensisijassa silmällä vaan ruumiillamme, liikkumalla ja toimimalla.”⁷⁸

Fyysinen liike, kokemus tilasta tai katsojan tietoisuus omasta ruumiillisuudestaan sivuutetaan useimmiten esitykseen keskittymistä häiritsevinä häirtatekijöinä, eikä niitä juurikaan analysoida tarkoituksellisen esteettisen elämyksen osana. Näin siksi, että teatterin piirissä välineet, käsitteet ja sanat, tähän erittelyyn usein puuttuvat. Esitystapahtuma on kuitenkin periaatteessa moniaistinen, kokonaisvaltainen, ympäristönomainen ja tilallinen. Tämä korostuu erityisesti ns. löydettyissä tiloissa ja liikkuvissa esityksissä.

Tähän liittyy myös filosofi Maurice Merleau-Pontyn esittämä ajatus siitä, miten maailmassa olemisen on kaiken kokemuksen alkuehto, miten ”ihminen on maailmassa ja vain maailmassa hän tuntee itsensä”.⁷⁹ Kaikki tila on ihmiselle välttämättä inhimillistä ja suhteutettua hänen omaan ruumiillisuuteensa. Merleau-Ponty on myös todennut, että tila ei ole ”objektien välisten suhteiden verkosto, sellainen jona joku minun näkemistäni todistava kolmas osapuoli voisi sen nähdä, tai ylhäältä tarkasteltu geometrinen konstruoima tila, vaan tila joka hahmottuu minusta tilan nollapisteenä tai nolla-asteena. Minä en näe sen ulkopuolisen pinnan mukaan, minä elän sen sisäpuolitse, minä olen upoksissa sen sisällä. Maailma on ympärilläni, ei edessäni.”⁸⁰

Tämän kokemuksen, tai ainakin ajatuksen, aavistuksen tuosta kokemuksesta, jos ei muuten niin metaforisessa muodossa, yritimme katsojille tarjota useimmissa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatioissa. Samoin esityksessä *”Jos talviyönä matkamies ...”*, tosin huomattavasti fiktiivisemmin korostuksin. Se poikkeaa jonkin verran siitä tilakokemuksesta – teatterihistoriaa semiotiikan näkökulmasta tutkineen Marvin Carlsonin sanoin ”tarkkailijan ja tarkkailtavan dialektiikasta”⁸¹ – mitä teatteriesityksen yhteydessä on opittu odottamaan.

Löydetty tila esitystilana

Esitysten tekeminen muihin kuin teatterille suunniteltuihin tiloihin on Carlsonin mukaan yleistynyt huomattavasti 1900-luvulla. Kiinnostus historiallisia ja ei-perinteisiä esitystiloihin kohtaan on nostanut esiin kysymyksen esityksen matriisista tai kontekstista. Esityksiä järjestetään rekonstruoiduissa teatteritiloissa ja ns. autenttisissa ympäristöissä. Teatteria esitetään niin puistoissa ja kaduilla kuin tehtaissa ja yksityistaloissa. Syyt esityksen tekemiseen esimerkiksi tehtaaseen voivat hänen mukaansa olla esteettisiä (ns. autenttinen tausta tehtaassa tapahtuvalle näytelmälle tai lavastajan ja ohjaajan viehtymys), taloudellisia (edullisempi vuokra) tai poliittisia (työntekijöiden jäljet tilassa, tila kohderyhmälle helpommin lähestyttävä). ”Kukin näistä lähestymistavoista luo hieman eri suhteen siihen tasapainoon, joka ’löydettyssä tilassa’ vallitsee tilan aiemman roolin mukaisten merkitysten ja esityskäytön siihen mahdollisesti lisäämien merkitysten välillä.”⁸²

Myös teatterin tutkija Peter Eversman toteaa nykykäytännön enenevässä määrin suosivan löydettyjä tiloja. Hän korostaa, että mikäli niitä ei muokata vakituisempaa teatterikäyttöä varten, niiden käytön syitä on analysoitava esityskohtaisesti. Joissakin tapauksissa rakennus muodostaa vain käytännöllisen perusrakenteen tai superstruktuurin, joissakin taas olemassaolevaa arkkitehtuuria käytetään näytelmän lavastuksena, joissakin jopa pe-

rustetaan näytelmä arkkitehtuurille. Löydetyn tilan käyttö muistuttaa usein tilannetta, jossa koko katsomo on lavastettu, mutta se ei vielä tarkoita sitä, että löydetyn tilan nykykonteksti otettaisiin mukaan esitykseen. Hamlet voidaan esittää museona toimivassa keskiaikaisessa linnassa, koska halutaan kuvata keskiaikaa, ja samalla sivuuttaa tilan nykykäyttö museona. Ympäristöä voidaan käyttää fiktiivisellä tavalla.⁸³

Teatteriarkkitehtuuriin ja teatteritilojen entisöintiin erikoistuneen Iain Mackintoshin mukaan löydetty tila on yksi vaihtoehto vuorovaikutuksen kannalta liian suuriksi rakennetuille teatteritiloille. Mutta löydetty tila toimii ehkä vain löytäjilleen. Jos se muokataan mahdollisimman halvalla pysyväksi teatteritilaksi, joka ajan myötä menettää viehätysensä tilan puutteiden noustessa esiin, lopputuloksena voi olla jälleen yksi ei-kovin-hyvä teatterisali, Mackintosh toteaa.⁸⁴ En kutsuisikaan löydettyä tilaksi vakituiseen esityskäyttöön muokattua tilaa, vaan nimenomaan tietylle esitykselle valittua esityspaikkaa, juuri sille löydettyä tilaa.

Tutkimuksessaan teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoista Timo Koho suhtautuu kriittisesti muiden kuin teatteritilojen käyttöön esitystiloina. Hän rinnastaa ns. vaihtoehtotiloihin tehdyt esitykset ready-made -teoksiin, koska niissä ohjaajan tilavalinta on primäärisempi kuin varsinainen rakennus, ja korostaa siitä syntyvää ”rakennuksen toiminnallisen identifioimisen” vaikeutta. ”Vaihtoehtotilan valinnalla, eli teatteriesityksen sijoittamisella uuteen kontekstiin, ohjaaja luo metaforisen käsitteiden konfliktin: tehdasrakennuksen kirjaimellinen merkitys tuotantolaitoksena syrjäytetään teatterin kulttuuripolitiikkaan ja vapaa-ajanviettoon liittyvillä uusilla merkityksillä.”⁸⁵

Kuitenkaan keskeisin kysymys ei aina ole ”käsitteiden konflikti”. Varsinkin mikäli ajatellaan, että esitys voi tuottaa ja välittää muitakin kuin kulttuuripolitiikkaan ja vapaa-aikaan liittyviä merkityksiä. Rinnastus ready-made -teoksiin liittyy silti suoraan käsitteeseen ”löydetty tila”. Kuvataiteessa lähinnä Duchampilta lähtöisin olevaa ready made -ajattelua on pohdittu melko paljon. TEE-projektin esityssarjassa oli kuitenkin kyse hiukan toisenlaisesta ajattelusta. Olennaista ei esimerkiksi ollut teoksen

(esityksen) käsitteen kyseenalaistaminen tai huomion kiinnittäminen taide- (tai teatteri-) instituutioon. Sen sijaan katsojan osuuden korostaminen teoksen määrittelijänä oli jossakin mielessä mukana. Lähtökohta oli yksinkertaisesti; muuhun kuin esityskäyttöön suunniteltu tila voi olla kiinnostava sekä työskentelyn perustana että katsojalle tarjottuna kokemuksena. Tilaa ei välttämättä tarvitse muuttaa ensisijaisesti teatteriksi.⁸⁶

Kun teimme esityksen vanhaan huvilaan⁸⁷, en ajatellut väittäväni: ”Katsokaa, tämäkin on teatteritalo koska me esiinnyimme täällä, mitäs siihen sanotte”, vaan, ”katsokaa, tässä on kaunis vanha talo, tässä talossa on ehkä kerran eletty hieman senkaltaista elämää kuin siinä kuvitteellisessa esitysmaailmassa, johon nyt kutsumme teidät.” Tyhjiillään olevassa entisessä näyttelyaulassa⁸⁸ emme pyrkineet korostamaan: ”Katsokaa, tämäkin voisi olla esitystila, jos teatterirakennussuunnitteluinstituutiot sen sellaiseksi nimeäisivät”, vaan, ”katsokaa minkä upean aulan löysimme, täällä ette varmaankaan ole ennen käyneet, eikö tämä olekin kuin ’toinen maailma’.” Ehkä kuva samoista pylväistä, marmorilattiasta, kattoikkunasta, olisi voitu rakentaa jollekin suurelle teatterinäyttämölle, melkoisin kustannuksin ja luoda jopa illuusio niiden synnyttämästä tilakokemuksesta, tosin ulkoapäin katsottuna. Ehkä se jollekin katsojalle olisi tuottanut voimakkaamman elämyksen (tai esimerkiksi reaktion ”miten taidokasta”). Ajatus, merkitys ja myös kokemus olisi silti ollut toinen.

Bio Rexin aulaan ja kattoterassille⁸⁹ tekemämme esitys oli ehkä selvimmin sukua jonkinlaiselle ready-made -ajattelulle. Tavallaan ehdotimme, että kaupunkinäkömä tulkittaisiin näyttämökuvana, lavastuksena, elävänä taustafondina: ”Katsokaa, tässä on tämän draaman tapahtumapaikka, Helsingin ydinkeskusta tänään”. Samalla viittasimme 60-luvun John Cage -peräiseen ajatteluun: arkielämä on musiikkia (tanssia, teatteria) jos sitä sellaisena tarkastelee. Samalla lähtökohtana oli kuitenkin, kuten kaikissa esityssarjan tiloissa jossakin määrin, että myös tila itsessään, arkkitehtuurina, ympäristönä tai elämän jälkeä sisältävänä paikkana olisi kiinnostava, nautittava, katsottavaksi tarjottava ja sellaisenaan näkemisen ja kokemisen arvoinen, vaikkei sitä nos-

tettukaan katsottavaksi esityksestä irrallaan.

Voidaan ajatella, että ympäristö, hahmotuessaan osaksi esitystä, muuttuu samalla kuvitteelliseksi, monimieliseksi, vaihtoehtoisia merkityksiä sisältäväksi, tulkittavaksi tai oudoksi. Paikka itsessäänkin voi olla tuntematon ja yllättävä. Tietysti katsojan reaktiona löydettyyn tilaan voi olla myös se, ettei hän siitä piittaa, koska se ei näytä tarkoitukselliselta tai tehdyltä, teokselta. Esitystä voi aina katsoa myös katuteatterin tapaan, katsoa lähinnä esiintyjä eikä kokonaisuutta. Tai voi ryhtyä pohtimaan sitä, mitkä osatekijät on tarkoitettu esitykseen kuuluviksi ja mitkä eivät. Katsojalle tarjottu näkökulma tai katsomistapa on nimenomaan vain sitä; tarjottu.

Kun esitystilaksi valitaan löydetty tila, voidaan pyrkiä eräänlaisen valmiiksi tehdyn (tässä mielessä ready made) lavastuksen käyttöön eli tilan hyödyntämiseen lähes sellaisenaan. Tai voidaan pyrkiä rakentamaan esitys, jossa paikka on esityksen aihe tai joka jossakin muussa mielessä on paikkasidonnainen (site specific). Tai sitten syyt löydetyn tilaan käyttöön voivat olla selvemmin pragmaattiset; tilassa liikkuvaa tai katsojat ympäröivää esitystä ei useinkaan ole mahdollista tehdä kiinteästi organisoiduissa teatteritiloissa.

Tilan organisaatio ja koko oli keskeisin syy esimerkiksi esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilavalintaan. Merikaapelihallia ei käytetty 'valmiiksi tehtynä lavastuksena' eikä sitä myöskään käytetty esityksen materiaalina tai aiheena, eli esityksestä ei luotu varsinaisesti paikkasidonnaista. Silti tila määritteli esityksen luonteen lähes täysin, mahdollisti sen. Tilan koko, mittasuhteet, akustiikka ja muut erityispiirteet olivat olennaisia esityksen perusratkaisuja valittaessa.

Esityspaikka lähtökohtana käytännössä

Käytännön esimerkki löydetyn tilan käytöstä on esityssarja *Joitakin keskusteluja I-X*, jossa esityspaikka toimi lähtökohtana useassakin mielessä. TEE (tila esityksen elementtinä) -tutkimusprojekti toteutti syksyllä 1993 ja talvella 1994 sarjan esityksiä Aleksandr Vvedenskin näytelmästä *Joitakin keskusteluja eli täysin uudistettu unikirja*.⁹⁰ Tarkoituksena oli selvittää miten paikka, tila, tilaratkaisu ja lavastus toimivat esityksen ilmaisukeinoina ja miten ne vaikuttavat katsomiskokemukseen. Työryhmä valmisti samasta tekstistä sarjan esityksiä eri tiloihin. Esitystiloiksi valittiin sekä eri kokoisia näyttämötiloja että muuhun kuin esityskäyttöön suunniteltuja paikkoja. Visuaalinen suunnittelu jaettiin usealle henkilölle variaatioiden korostamiseksi. Vvedenskin 1936–37 kirjoittama näytelmä koostuu kymmenestä kohtauksesta, keskustelusta, jotka käydään eri paikoissa. Esitystilat valittiin pääosin näiden mukaan.⁹¹ Taiteellisenä tavoitteena oli laatia esityssarjasta paitsi kymmenen tilakokemuksen ja tulkinnan luonnossarja, myös näytelmän matkan vastine maailmassa.⁹²

Parempi nimi kyseiselle TEE (tila esityksen elementtinä) -projektille olisi ollut "tekstin tapahtumapaikka ja paikka kaupungissa esityksmaailman lähtökohtana". Esityssarjan valmistamisen aikaan olin lähes pakkomielleisesti kiinnostunut tilan tai paikan ajatuksesta, tai pikemminkin tilan kokemuksesta; ajatuksesta tarjota katsojalle mahdollisuus olla jonkinlaisen fyysisen, enemmän tai vähemmän fiktiivisen tilan tai maailman ympäröimä, mutta ilman vaatimusta aktiivisesta osallistumisesta tai suorasta kontaktista. Ja myös ajatuksesta, että esitys voisi olla eräänlainen metafora maailmassa olemisesta – maailmassa joka on ympärillä eikä edessä. Olin kiinnostunut kysymyksestä MISSÄ, en niinkään kuka, koska, mitä tai miksi.

Tila tai paikka toimi esityssarjassa lähtökohtana sekä näytelmätekstin luennalle, esityspaikkojen valinnalle että esityskompositioiden tai -luonnosten rakentamiselle. Alkuvaiheessa tiivistin tavoitteekseni tutkia "miten tila tai paikka vaikuttaa sekä esi-

tysten luomiseen että niiden vastaanottoon, sekä tekijöihin että katsojiin?” Halusin tutkia tilan tai paikan ilmaisullisia mahdollisuuksia. Tavoite tarkentui myöhemmin kysymykseksi ”miten tekstin fiktiivinen tila ja konkreettinen esitystila eli esityspaikka ympäristöineen voi toimia lähtökohtana rakennettaessa kolmannenlainen tila, esitysmaailma?”.

Esityssarjan taiteellinen perusidea tai muotoperiaate oli yksinkertainen. Koska Vvedenskin näytelmä koostuu kymmenestä keskustelusta eri tiloissa ajatuksena oli, että kymmenen esitysvariaation sarja muodostaisi näytelmän matkan ’vastineen’. Jokainen variaatio sisälsi koko näytelmän, mutta sovitimme ja tulkitimme sen vastaavan keskustelun tai kohtauksen näkökulmasta. Ensimmäinen variaatio, *Joitakin keskusteluja I* käytti ensimmäistä keskustelua näkökulmana ja rakennettiin ensimmäistä keskustelua ajatellen valittuun tilaan, toinen esitysvariaatio käytti toista keskustelua näkökulmana ja tehtiin sen mukaan valittuun tilaan jne.

Esityssarjan yhtenä tavoitteena oli tutkia näyttämö-katsomo-suhteen ns. ympäristönomaisia ja suoraan edestä nähtäviä vaihtoehtoja ja rakentaa eri tavoin ympäristönomaisia esityksiä⁹³. Useita esitysvariaatioita voisi silti paremmin luonnehtia paikkasidonnaiseksi (site specific), sillä monet niistä keskittyivät myös esityspaikan kontekstin ja historian sekä konkreettisen ympäristön mahdollisuuksiin.

Seuraava laajempi työni, Merikaapelihalliin Helsingin Juhlaviikoille 1996 toteutettu esitys *”Jos talviyönä matkamies ...”* – Italo Calvinon romaanin dramatisoi Juha Siltanen ja lavastuksen suunnitteli Reija Hirvikoski – ei ollut tutkimusprojekti siten kuin edelläkuvailtu esityssarja, eikä tila tai paikka ollut siinä samassa mielessä esityksen aihe.⁹⁴ Esitys on silti oivallinen esimerkki ympäristönomaisesta esityksestä. Esityksestä *”Jos talviyönä matkamies ...”* rakennettiin kuvitteellinen, keinotekoinen ympäristö, jonka lävitse katsojat liikkuvat esityksen aikana. Esitys ei missään mielessä muistuttanut ympäristötaideteosta, eikä se myöskään ollut erityisen paikkasidonnaisten. Olemassaolevaa ympäristöä tai esityspaikkaa ja sen menneisyyttä ei mitenkään

korostetusti käytetty esityksen materiaalina tai aiheena. Rakenteeltaan se kuitenkin oli ympäristönomaisempi kuin monet TEE-projektin esityksistä⁹⁵ ja muodostui korostetusti tilaksi, toteutui tilana.

Valmiiksi tehty lavastus

Esitystilan valinta on usein tärkein lavastuksellinen ratkaisu. Ajatus, että ”teksti on niinkuin se luetaan”, että tekstistä puhuttaessa on aina jo kyse tulkinnasta, on monille melko itsestäänselvä. Esitystilojen näkeminen tulkinnanvaraisina ei ehkä ole yhtä helppoa. Kuitenkin myös esitystila on ”niinkuin se nähdään”, tai pikemminkin ”niinkuin sitä käytetään”. Myös esitystila sisältää merkityksiä, on tulkittavissa ja muokattavissa. Valittaessa tietty tila valitaan samalla tietty tulkintojen ja muokkausmahdollisuuksien skaala.

Jos löydettyä tilaa käytetään valmiiksi tehdyn lavastuksen tapaan, ei rakenneta kuvaa tietyistä paikasta näyttämölle, vaan asetetaan näyttämö tiettyyn paikkaan. Usein ei vain merkitä tiettyä paikkaa näyttämöksi vaan valitaan esimerkiksi tapahtumille otollinen miljö. Samalla sallitaan myös eräänlainen ’todellisuuden redundanssi’ tai jopa korostetaan sitä. Sensijaan, että muutamalla tehokkaalla merkillä luotaisiin viittaukset tietyn tyyppiseen tilaan tai tehokas metafora jostakin kuvitteellisesta maailmasta, tila ikäänkuin toistaa itseään, sisältää samaa ja joskus myös ristiriitaista informaatiota itsestään, vaikka se samalla toimii myös ’merkkinä’. Tätä voidaan myös pitää epäteatterillisuutena, mikäli esitys nähdään merkkijärjestelmänä, jossa olennaista on merkin viittauskohteen poissaolo. Tällöin esitystapahtumassa luodaan aktiivisesti jonkinlainen esteettinen etäisyys, jännite toden ja epätoden välillä. Teatteritilassa se on asetettu lähes automaattisesti näyttämön ja katsomon rakenteen myötä. Toisaalta juuri paikan ns. autenttisuus voi korostaa itse esityksen fiktiivisyyttä, kuten draaman tapahtumapaikan ja esityksen reaalisen tilakontekstin suhteesta on todettu.⁹⁶

Tilan valinnan, muokkauksen ja lavastuksen lähtökohtana voi myös olla vain pyrkimys lähteä siitä mitä jo on. Näin oli esimerkiksi useissa TEE -projektin esityksissä. Halusimme käyttää hyväksi tilojen ominaispiirteitä. Tämä koski myös teatteritiloja. Kaikki tarkoitukseen sopiva materiaali pyrittiin hyödyntämään myös konkreettisesti. Syyt tähän olivat myös käytännölliset ja taloudelliset, resursseja suuriin lavastuskonstruktioihin ei ollut. Tällaisessa niukkuuden estetiikan mukaisessa logiikassa tilan valinta onkin keskeisin kysymys. Sen jälkeen voi kysyä, mistä näkökulmasta tai asemasta tila katsojille näytetään, miten näyttämökatsomo -suhde ratkaistaan, missä määrin tila rajataan katseen kohteeksi tai koettavaksi. Se miten ihmiset tilaan sijoitetaan, rajaa samalla sen, mikä kokemus heille siitä pyritään tarjoamaan, mikä tuo tila tässä tapauksessa 'leikisti on' tai 'on olevinaan', vai esittääkö se jollakin tasolla itseään. Ja määrää sen, mitä puolia tilasta muokkaamalla, lavastamalla, valaisemalla häivytetään tai nostetaan esiin.

Kysymys katsojan paikasta liittyy tilan jäsennykseen näyttämö- ja katsomoalueisiin, sen rakenneulottuvuuteen. Kysymys esitystilan esittävydestä, missä määrin sen ajatellaan esittävän itseään (näyttämönä) tai luovan illuusion jostakin toisesta ajasta ja paikasta, liittyy tilan käyttöulottuvuuteen.⁹⁷ Kiinnostavaa on, missä määrin löydetty tila voi esittää itseään muuna paikkana kuin näyttämönä? Tähän kysymykseen palaan luvussa Todellisen ja kuvitteellinen tila.

Paikkaan sidottu esitys

Esityspaikka voi olla myös esityksen aihe. Tilavalinnan ja tilaratkaisun, näyttämö-katsomo -suhteen ja lavastuksen avulla ei tarvitse vain tukea tekstin tilaa tai maailmaa. Tekstin avulla voi pyrkiä konkretisoimaan esityspaikan maailmaa. Esitys voi olla paikkasidonnainen tai paikkaerityinen monessakin mielessä. Käsite ei teatterissa kuitenkaan ole vakiintunut ja assosioituu

ehkä paikallishistoriaa käsitteleviin kesäteatteriesityksiin.⁹⁸ Paikkaan sidottu esitys ei aina välttämättä ole myöskään ympäristötaiteen kaltainen. Tietysti paikkaa voi käyttää vain lähtökohtana ja yrittää kantaa jotakin sen hengestä mukanaan toiseen tilaan. Uniikkiin tilaan tehty esitys on kuitenkin aina paikkaan sidottu siinä mielessä, että jos sen haluaa tehdä muualle tuon toisen paikan ehdoilla, se on tehtävä toisin, toiseksi.⁹⁹

Pikemminkin kuin tilasta esityksen elementtinä olisi esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* kohdalla ehkä pitänyt puhua paikkasidonnaisista esityksistä – siinä määrin esityspaikkaa ja ympäristöä korostettiin ja käytettiin. Tavoitteena oli tutkia tilaa ilmaisukeinona, sitä, miten tila voi toimia lähtökohtana esityskompositiota rakennettaessa vähintään kahdessa mielessä: toisaalta tekstin tiloihin, toisaalta fyysisiin esityspaikkoihin keskittymällä. Tässä tapauksessa teksti valittiin ensin, ja konkreettiset esityspaikat valittiin pääasiassa kohtausten mukaan. Luonnollisesti myös päivittäinen prosessi on mahdollinen: lähteä tiloista ja valita tai kirjoittaa teksti niiden perusteella.¹⁰⁰ Vaikka teksti esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X* toimi lähtökohtana, nostettiin fyysinen esityspaikka kuitenkin keskeiseksi esityksiä valmistettaessa, tekstin rinnalle, jopa sen edelle.

Esityssarja oli luonteeltaan eräänlainen ”konventioiden ja kontekstien kartoitus” ja poikkesi osaksi aiemmista, perinteellisemmin kokeellisista töistäni. Kysymykset näytelmän alkuperäisestä kontekstista sivuutettiin lähes kokonaan, sillä halusin tällä kertaa välttää sukellusta historiaan. Tietyllä tapaa työ kuitenkin muuttui historiallisemmaksi ja fokusoitui enemmän menneisyyden jättämiin jälkiin, kuin oli tarkoitus. Tämä johtui lähinnä valituista esityspaikoista. Monet niistä olivat vanhoja rakennuksia, joilla oli oma kiinnostava menneisyytensä ja joiden ominaispiirteet olivat niin vahvat, että muutamat variaatiot olivat lähes esityspaikkojensa 'portretteja'. Niissä näytelmän tarina muuttui samalla myös tarinaksi kyseisestä paikasta. Osaksi tämän vuoksi eri esitysvariaatiot eivät monille katsojista olleet niinkään yhden matkan välietappeja, vaan enemmänkin itsenäisiä esityksiä.

Esitykset olivat paikkaan sidottuja vaihtelevassa määrin ja eri

tavoin. Monikaan niistä ei olisi ollut suoraan siirrettävissä toiseen tilaan menettämättä jotakin olennaista perusideastaan. Esitykset myös tehtiin tietoisesti erilaisiksi. Oikeastaan vain yksi niistä¹⁰¹ oli ideana ajaton ja paikaton, kokonaan fantasiamaailmassa tapahtuva ja periaatteessa (joskaan ei ehkä käytännössä) siirrettävissä. Useimmissa esityksissä paikan ympäristö oli osa esitystä joko konkreettisesti tai viittauksina. Tilan nykykäyttö ei ollut niin selkeä seikka kuin mitä odotin. Sen sijaan tilojen historia ja niiden menneisyyteen liittyvät merkitykset olivat vahva tekijä, jota yllättävää kyllä en suunnitelmissa edes huomionut. Juuri tilojen menneisyys oli se kontekstin osa, joka selvimmin inspiroi ainakin itseäni ja joka myös loi ns. paikan henkeä. Se vaikutti myös tilojen tunnelmaan ja siten esitysratkaisuihin. Useissa tiloissa esitys kuvasi tavalla tai toisella tapahtumia tuon nimenomaisen paikan menneisyydessä.¹⁰²

Sitävastoin esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* ei voi pitää paikkaan sidottuna missään syvemmässä merkityksessä. Aiheensa puolesta esitys ei kertonut Merikaapelihallin menneisyydestä tai nykyisyydestä eikä edes mistään väljästi tuohon tilaan liittyvästä kysymyksestä. Sensijaan esitys oli tietyllä tapaa paikkaan sidottu muodon ja rakenteen tasolla. Alkuperäinen idea edellytti vain jotakin riittävän suurta avointa tilaa. Kun esityspaikaksi vahvistui Merikaapelihalli, rakennettiin esitys juuri tuota paikkaa silmällä pitäen, tuon nimenomaisen tilan erityisominaisuuksia hyväksi käyttäen, oikeastaan tuota tilaa varten.

Yhteenveto

Tilaa ja paikkaa voi käyttää paitsi esitystapahtuman perusvireen luojana ja vuorovaikutuksen tukena myös esityskomposition perustana ja materiaalina. Esityspaikka, tilaratkaisu, katsojalle tarjottu asema sekä fyysisessä että psyykkisessä mielessä ja esityksen esittäjä-katsoja -suhde ovat keskeinen osa ns. elävää esitystä. Mahdollisuudet ovat monimuotoisemmat kuin useilla muilla

draaman esittämisen alueilla ja siksi niitä olisi sääli hukata. Ja ellei oleteta katsojan mieltävän esiintyjiä esityksen ainoaksi osatekijäksi¹⁰³, voi tilan, paikan ja ympäristön kokemus, sananmuokaisessakin mielessä, toimia keskeisenä katsojalle tarjottuna elämyksenä.

Jos taiteilijan tehtäväksi ajatellaan toimiminen 'katseen paikan osoittajana', en osaa kuvitella montakaan tärkeämpää kohdetta, johon olisi syytä kiinnittää huomio kuin ympäristö, jossa eletään mutta joka useimmiten huomaamattomana sivuutetaan. Erityisesti tämä koskee teatteria, jossa usein on totuttu keskittymään esiintyjiin ja tarinaan ns. yleisinhimillisinä, olosuhteista, asiayhteydestä ja ympäristöstä piittaamatta. Ehkä huomion kiinnittäminen ympäristöön tapahtui edelläkuvatussa esityssarjassa turhankin hienovaraisesti – monet esityksistä olivat perinteisen teatterin tapaan hyvin teksti- ja esittäjäkeskeisiä. Vaihtuvat ja keskenään erilaiset esityspaikat (ja käsiohjelmien suppeat tilaesittelyt) antoivat kuitenkin vihjeen katsoa esityssarjaa myös ympäristön kautta.

Siirtyminen esityspaikasta toiseen – joko esitystilasta toiseen, kuten esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X*, tai yhden esitystilan sisällä, kuten esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* – on eräs yksinkertainen keino auttaa halukkaita näkemään esitys vertauskuvana siitä, tai jopa elämyksellisesti kokemaan sen, miten jokainen on tilassa, maailmassa – ja maailma hänessä. Ja ehkä myös itse aistimaan (Merleau-Pontyn sanoin): "minä elän sen sisäpuolitse, minä olen upoksissa sen sisällä. Maailma on ympärilläni, ei edessäni."¹⁰⁴

Ympäristökokemuksen voi pyrkiä luomaan myös keinotekoisessa esitysympäristössä. Esityksen voi rakentaa tilaksi ilman että esityspaikka tai sen ympäristö nostetaan esiin. Esitys voidaan luoda tilaksi myös muissa kuin löydettyissä tiloissa ja ilman että esityspaikkaa käytetään sen enempää paikkasidonnan esityksen aiheena kuin valmiiksi tehtynä lavastuksena. Jokainen esitys tapahtuu tilana, mutta esitys voidaan myös tietoisesti hahmottaa korostetun ympäristönomaiseksi, ympäristöksi.

Mitä on ympäristönomainen esitys?

Eräs ystäväni kysyi minulta kauan sitten miten suomentaisin sanan "environmental theatre" ja kertoi kysyvänsä sitä siksi, että olin ollut tekemässä niitä esityksiä, jotka hän Suomessa näkemistään esityksistä sellaisiksi mielsi. Hämmennyin ajatuksesta että olin tehnyt jotakin, jolle joku jo oli keksinyt nimen, ja ilman että edes tiesin mitä se oli. Koska olin tottunut aihepainotteiseen tapaan puhua esityksistä ensireaktion oli, etten koskaan ollut erityisesti käsitellyt ympäristökysymyksiä, mutta päätin tietysti ottaa selvää mitä tuolla sanalla tarkoitettiin. Ehdotin suoraa käännöstä, "ympäristöllinen", ympäristönomainen, enkä ole tähän päivään mennessä parempaa keksinyt.¹⁰⁵ Ilmaisuu on kuitenkin ongelmallinen, sillä se assosioituu helposti esityksiin, joissa ympäristö on keskeisessä asemassa. Ympäristönomainen ei kuitenkaan tarkoita ympäristönsä kaltaiseksi tehtyä vaan ympäristöksi, moniulotteiseksi tilaksi rakennettua esitystä.

Termin ympäristönomainen teatteri (environmental theatre) lanseerasi Richard Shechner 1960-luvulla¹⁰⁶, mutta voidaan puhua ympäristönomaisen teatterin traditiosta jo ennemminkin. Schechnerin ajatuksiin ympäristönomaisesta teatterista liittyy myös kysymys eri osatekijöiden itsenäisyydestä ja hänen määritelmäänsä voikin pitää tietynlaisena esteettisenä manifestina. Arnold Aronson sensijaan analysoi käsitettä ja ilmiötä laajemmin.¹⁰⁷ Aronsonille ympäristönomaisuus liittyy katsojan havaitsemismahdollisuuksiin; ympäristönomaisessa esityksessä katsoja on sisällytetty esityksen kehukseen.

Sana ympäristönomainen assosioi myös ympäristökysymyksiin, ympäristöestetiikkaan jne. Hankalimmillaan sekaannukset ovat silloin, kun ympäristönomaisuus ja ns. paikkasidonnaisuus sekoitetaan keskenään. Vaikka monet ympäristönomaiset esitykset käyttävät hyväkseen fyysistä ympäristöä, voi ympäristönomaisen esityksen luoda täysin eristettyyn ja keinotekoiseen tilaan. Itse kuvaaisin ajatusta ympäristönomaisuudesta siten, että ympäristönomainen esitys mieltyy "ympäristöksi", esitys on luotu tilaksi eikä kuvaksi. Katsojaa ei aseteta sen ulkopuolelle. Ja muuttuessaan ympäristöksi esitys samalla muttuu moniaistisesti koettavaksi. Esitys on maailma, jossa katsoja käy, ei tapahtumasarja joka liukuu hänen editseen. Kuinka fiktiivinen tuo maailma on, onkin jo toinen kysymys.

Tässä luvussa en pohdi ympäristönomaisuutta esityksen suhteena ympäristöönsä tai esityspaikkaan kuten edellä, vaan näyttämön ja katsomon, esittäjän ja katsojan suhteina, joihin liittyy myös kysymys etäisyydestä. Ensin esittelen joitakin jo johdannossa mainitsemiani käsityksiä ns. rampista. Sen jälkeen kuvailen Aronsonin jaottelun ympäristönomaisiin ja suoraan edestä nähtäviin tilaratkaisuihin tarkemmin. Sen pohjalta tarkastelen joitakin käytännön esimerkkejä, pohdin esittäjän ja katsojan suhdetta sekä katsojan paikkaa esityksen osana ja esittelen joitakin omia mieltymyksiäni. Aluksi kuitenkin pari sanaa etäisyyksistä.

Tilan etäisyydet

Antropologit ja psykologit ovat tutkineet sosiaalista tilaa ihmisten välisinä kulttuurisidonnaisina etäisyyksinä; julkisena, sosiaalisena, persoonallisena ja intiiminä tilana. Edward Hallin kehittämissä proksemiikassa¹⁰⁸ erotetaan *kiinteäpiirteinen* (fixed feature), *puolikiinteä* (semi-fixed feature) ja *informaalinen tila* (informal space). Kiinteäpiirteinen tila viittaa ympäristön pysyvämpiin rakenteisiin, kun taas puolikiinteitä ovat liikuteltavat esineet, kalusteet jne. Informaalista tilaa edustavat juuri ihmisten väliset etäisyydet.

Ympäristöpsykologit puhuvat Hallin kehittelemien erottelujen mukaan intiimistä, persoonallisesta, sosiaalisesta ja julkisesta alueesta ihmisten välisessä kanssakäymisessä.¹⁰⁹ Nämä etäisyydet vaihtelevat eri kulttuureissa. *Intiimi alue* on yleensä kosketusetäisyys ja usein vain kahden ihmisen välinen. *Persoonallinen alue*, henkilökohtainen etäisyys toimii pienen ryhmän tai kahden ihmisen välisessä kanssakäymisessä, sen etävaihe alkaa ojetnetun käsivarren päästä. *Sosiaalinen alue* vastaa etäisyydeltään lähinnä huonetilaa ja siinä näköyhteys on tärkeämpi kuin edellisillä alueilla, joilla muut aistit ovat vahvemmin toiminnassa. Kolmen metrin etäisyydellä voi myös välttää keskustelua toisten kanssa luontevammin kuin lähietäisyydellä. *Julkinen alue* alkaa viimeistään kun 6 metrin etäisyys ylitetään. Sen myötä kielenkäyttö muuttuu muodollisemmaksi, ääntä korotetaan, eleitä liioitellaan, puhe hidastuu, eikä enää ole kyse varsinaisesta henkilöiden välisestä kanssakäymisestä. Nämä alueet ja niiden käyttö vaihtelevat kuitenkin kulttuurin ja kontekstin mukaan.

Fyysinen läheisyys ei sinänsä takaa sosiaalista läheisyyttä tai ihmisten välistä kanssakäymistä. Osmondin mukaan voidaan kuitenkin puhua *seurapakoisista* (sociofugal) ja *seurahakuista* (sociopetal) tiloista. Epätarkoituksenmukaisilla tilan järjestelyillä voidaan vaikeuttaa kanssakäymistä tai estää se. Toisaalta mahdollisuutta järjestää tila vapaasti ei välttämättä osata käyttää hyväksi, esim. kalusteiden liikutteleminen julkisilla paikoilla on eräänlainen tabu.¹¹⁰ ”Ihmisen sosiospatiaalista käyttäytymistä sää-

televät kulttuuriset säännöt, jotka määrittelevät hänen asemansa tilassa./.../ Kulttuuristen tekijöiden lisäksi tilalliseen käyttäytymiseen vaikuttavat persoonallisuusomaisuudet, kanssakäymisen ja toiminnan luonne sekä tilan ominaisuudet.”¹¹¹

Tilan vuorovaikutusalueiden lisäksi psykologit puhuvat myös *henkilökohtaisesta tilasta* tai *reviiristä*. Hallin ja Sommerin mukaan henkilökohtainen tila on kuin suojaava kupla tai kuin etanan kuori, eräänlainen ”hengitystila”.¹¹² Ellei fyysisen etäisyyden ylläpitäminen ole mahdollista, luodaan symbolinen etäisyys esim. eleiden tai asentojen avulla pyrittäessä säätelemään ”minän rajoja”. Silti ahtaus sinänsä ei yleensä aiheuta stressikokemusta, vaan tilanne, jossa ympäristön hallinnan mahdollisuus koetaan riittämättömäksi.¹¹³

Kokemuksena tila on sekä psyykkinen että fyysinen. Myös esitystilan voi ehkä paremmin käsittää ympäristönä, henkilökohtaisesti koettuna, kulttuurisesti muodostuvana ja muuttuvana, kaiken havaitsemisen ja vuorovaikutuksen edellytyksenä ja osana. Yksinkertaisimmillaan elävän esityksen viehätys ja voima perustuukin juuri siihen, että ollaan samassa tilassa.

Näyttämö, katsomo ja ramppi

Esitystapahtuma edellyttää jonkinlaista tilallista suhdetta esiintyjien ja katsojien välillä. Suhde voi olla enemmän tai vähemmän esityspaikan tai esitystilan sanelema. Carlsonin mukaan kaikki tilanteet, joihin liittyy teatterin esittäminen lähtevät tarkkailijan ja tarkkailtavan vastakkainasettelusta, mutta historiallisesti tästä perusteemasta on lukemattomia variaatioita. Perinteisesti *näyttämö-katsomo -suhteen* perustyytit on luokiteltu sen mukaan, missä määrin näyttämö ja katsomo on erotettu toisistaan ja missä määrin esiintyjä on tilallisesti enemmän näyttämön maailman vai katsomon maailman ympäröimä; elokuvan täysin erillisistä italialaisen ns. tirkistysluokku-näyttämön vastakkainasettelun ja Shakespearen ajan esiintyöntyvän näyttämön kautta ympäristön-

omaisen teatterin mahdollisimman yhteiseen tilaan, jossa esiintyjät luovat "näyttämötaskuja" katsojien tilaan.¹¹⁴ Kuten alussa mainitsin on kiinnostavaa ajatella tilannetta myös toisinpäin; katsojille luodaan "suojapaikkoja" esitysmaailman keskelle.

Näyttämön ja katsomon tai pikemminkin *esityksen ja yleisön suhdetta* venäläisessä teatterimodernismissa on analysoinut Lars Kleberg. Hän lähti erilaisista tuolloin esiintyneistä ihannesuhteista ja vertaili 1) pyrittiinkö ramppia häivyttämään tai korostamaan (joko positiivisesti leikkimällä sillä tai negatiivisesti, luomalla siitä tabu, ns. neljäs seinä), 2) oletettiin ko vastaavuus esityksen maailman ja katsojien maailman välillä vai ei ja 3) oliko esityksen suunta ulos esityksestä kohti katsojien arkitodellisuutta vai pyrittiinkö katsojat vetämään sisään esityksen maailmaan, toiseen todellisuuteen.¹¹⁵

Klebergin löytämät ihanteellisen yleisösuhteen perustyytit ovat tiivistetysti hahmotettuina seuraavat:

Naturalismin (varhainen Stanislavski) ihanteellisen esitys-yleisö -suhteen tunnusmerkkejä ovat, että ramppia on korostettu negaationa, tabuna, esityksen ja yleisön maailman välillä on vastaavuus (edellinen "heijastaa" jälkimmäistä) ja teatteri vie katsojan mukaan esityksen maailmaan, tavoitteena samaistuva katartinen elämys.

Konventioteatterin (varhainen Meyerhold) ihanteellinen esitys-yleisö -suhde eroaa tästä siinä, että ramppia on korostettu positiivisesti (esim. sen ylityksillä leikitään), esityksen ja yleisön maailmat eivät vastaa toisiaan, taide ei jäljittele luontoa vaan noudattaa omia lakejaan.

Kulttisen teatterin (Ivanov) ihanteellinen esitys-yleisö -suhde perustuu rampin häivyttämiseen tai poistamiseen, niin että näyttämö ja katsomo sulautuvat yhteen rituaalissa. Esityksen maailma dominoi ja vetää yleisön mukaan omaan piiriinsä.¹¹⁶

Konstruktivistisen teatterin (Arvatov) ihanteellinen esitys-yleisö -suhde perustuu rampin häivyttämiseen tai poistamiseen esityksen muuttuessa esittelyksi. Esityksen ja yleisön maailmat eivät vastaa toisiaan, sillä esitys on yleisölle esimerkki tulevaisuutta varten. Esityksen suunta on ulos fiktiivisestä maailmasta kohti

katsojien todellisuutta.¹¹⁷

Muille paitsi konstruktivistiselle teatterille, jonka suunta on ulos fiktion maailmasta, on yhteistä suunta kohti fiktion maailmaa. Naturalismissa ja konventioteatterissa ramppia korostetaan, ensimmäisessä negatiivisesti, toisessa positiivisesti. Kulttisessa ja konstruktivistisessä teatterissa ramppi häivytetään. Kaikissa muissa paitsi naturalismissa on kyseessä epävastaavuus fiktion maailman ja yleisön maailman välillä.

Klebergin esittelemät tyytit ja kysymykset joiden mukaan hän ne muovaa, ovat kiinnostavia myös historiallisen kontekstinsa ulkopuolella. Kleberg puhuu näyttämöstä ja katsomosta (scen och salong) esityksen ja yleisön sijasta, mutta ihmisten ja rakenteiden suhteet on syytä erotella näyttämö-katsomo -suhteeksi ja esittäjä-katsoja -suhteeksi. Kummankin suhteen kannalta kiinnostavia ovat erityisesti Klebergin pohdinnat rampin käytöstä.

Siinä missä Kleberg puhuu *rampista* Arnold Aronson on käyttänyt laajempaa käsitettä *kehys* (frame). Esityksen tilaratkaisu voi hänen mukaansa olla joko pääosin *suoraan edestä nähtävä* (frontal) tai ei-suoraan edestä nähtävä eli *ympäristönomainen* (environmental). Suoraan edestä nähtävässä näyttämöllepanossa katsoja on asetettu esityksen kehyksen ulkopuolelle, tavallaan sen eteen. Ympäristönomaisessa esityksessä katsoja on sisällytetty esityksen kehykseen. Ympäristönomainen näyttämöllepano edellyttää, että katsoja ei voi nähdä tai hallita koko esitystä yhdellä kertaa, vaan hänet on asetettu tavalla tai toisella valintojen eteen, esityksen keskipisteeksi tai sen keskelle. Toisin kuin elokuvassa katsojan huomiota ei ole fokusoitu yksiselitteisesti. Tämä voi tapahtua periaatteessa kahdella eri tapaa, joko a) monitila-näyttämöllepanon ja simultaanisuuden kautta tai b) ympäröimällä katsoja fyysisesti skenografian avulla.¹¹⁸

Käytännössä Klebergin ramppi ja Aronsonin kehys muistutavat toisiaan, mutta kehys on laajempaan ehkä käyttökelpoisempi. Rampista puhuttaessa lähtökohta on heti fyysisessä vastakkaismallissa, vaikka sen avulla esittäjän ja katsojan suhdetta voikin ehkä kuvata helpommin, koska kyseessä on nimenomaan raja ja etäisyys. Kun puhutaan esityksen yleisösuhteesta ja esi-

tyskompositioon rakennetusta katsojan asemasta, on kehys kuitenkin selkeämpi ja monipuolisempi.

Ympäristönomainen vai suoraan edestä nähtävä

Aronson ottaa lähtökohdakseen Richard Schechnerin esittämät kuusi ympäristönomaisen teatterin aksioomaa. Schechner asettaa ympäristönomaiselle teatterille seuraavat vaatimukset; 1) teatteritapahtuma koostuu toisiinsa suhteutetuista transaktioista, 2) tilaa käytetään kokonaisuudessaan esitykseen ja kokonaisuudessaan yleisölle, 3) esitys voi tapahtua joko täysin muokatussa tai ns. löydetyssä tilassa, 4) fokus on muuntuva ja vaihteleva, 5) kaikki tuotantoelementit puhuvat omaa kieltään, 6) tekstin ei tarvitse olla produktion lähtökohta tai päämäärä, tekstiä ei ehkä ole lainkaan.¹¹⁹ Olennaista näissä teeseissä on tilan käytön ohella myös vaihtelevan ja moninaisen fokusoinnin painottaminen.

Aronson korostaa, että Schechnerin esittämät ajatukset eivät sinänsä olleet uusia. Voidaan jopa puhua pitkästä ympäristönomaisen teatterin historiallisesta traditiosta. Voidaan esim. nähdä sekä Stanislavskin että Grotowskin pyrkineen kohti ympäristönomaisuutta, mutta eri tavoin ja eri asteisesti. Koska monet esitykset voidaan tulkita osittain ympäristönomaisiksi, Aronson esittää ympäristönomaisuuden analysoimiseksi jatkumon tai skaalan, jonka avulla voi tarkastella missä määrin katsojat on tilallisesti ympäröity.¹²⁰

Skenografian ympäröivyyteen perustuvan skaalan eri vaiheita, ympäristönomaisuuden lisääntyessä asteittain, ovat 1) *havaittu ympäristö* (perceived space), joka usein on ns. löydetty tila, jota ei ratkaisevasti muokata esitystä varten, 2) *vihjattu ympäristö* (implied environment), jossa esitys viittaa katsojan olevan osa esityksen maailmaa esim. puhuttelemalla häntä sen osana, 3) *yhtenäistila* (unified space), jossa näyttämö ja katsomo ovat arkitektonisesti samaa tilaa tai ne on muokattu yhtenäiseksi, 4)

koettu ympäristö (experienced environment), jossa myös esitys osittain ympäröi katsojat tai osan heistä, ja 5) *ympäröivä tila* (surrounding space), jonka äärimuotona on täysi ympyrä, teoriassa pallonmuotoinen, sillä mitä kolmiulotteisempi tila, sen vahvemmin katsojat on ympäröity.¹²¹

Tämä jatkumo perustuu katsojan ja tilan suhteeseen. Schechnerin mainitsema *yhteisesti jaettu tila* (shared space) muodostaa oman tyyppinsä, jossa kyseessä on lähinnä esittäjän ja tilan suhde. Siinä sijoitetaan joko pysyviä näyttämöitä eri puolille tilaa, ns. *hajasisjoitettu näyttämöllepano* (scatter staging), tai esiintymisalueita katsojien joukkoon. Täysin yhteisesti jaetussa tilassa ei ole olemassa näyttämö- ja katsomotiloja erikseen vaan esiintyjät luovat toiminnallaan väliaikaisia esiintymisalueita yhteisen tilan lomaan.

Vaikka Aronsonin jatkumo on ajateltu siten, että ympäristönomaisuus lisääntyy asteittain, eivät sen eri vaiheet ymmärtääkseni ole keskenään vaihtoehtoisia tai toisensa poissulkevia. Havaittu ympäristö, esim. löydetty tila (vaikkapa kesäteatterissa), ei vielä tee esityksestä ympäristönomaista, mutta myös katsojat täysin ympäröivän esityksen voi tehdä löydettyyn tilaan. Periaatteessa voidaan ajatella esitys, joka perustuisi samalla kertaa havaittuun ympäristöön (esim. löydetyssä tilassa), vihjattuun ympäristöön (tarjoaisi katsojille roolin esityksen fiktiivisessä maailmassa), yhtenäistilaan (jossa näyttämötila ja katsomotila olisivat samaa arkitektonista tilaa ja yhtenäiseksi muokatut) ja koettuun ympäristöön (jossa esitys osittain ympäröisi katsojat). Vain koetun ympäristön ja ympäröivän tilan välillä on selvä aste-ero, sillä täysin ympäröivä tila on myös koettu ympäristö kun taas koettu ympäristö ei ole täysin vaan ainoastaan osaksi katsojat ympäröivä.

Toinen Aronsonin mainitsema ympäristönomaisuuden päämuoto on *monitilanäyttämöllepano* (multi-space staging). Siinä vähintään kaksi näyttämöaluetta on erotettu toisistaan niin, ettei niitä voi nähdä samanaikaisesti eivätkä ne muodosta jatkumoa. Monitilanäyttämöllepano voi muodostua myös suoraan edestä nähtävien tilojen sarjasta. Aronson erottaa neljä päätyyppiä liikkeen perusteella: 1) liikkumaton yleisö – liikkumaton esitys, kun

kyseessä on vähintään kaksi samanaikaista toisiinsa suhteutettua mutta itsenäistä esitystä, 2) liikkumaton yleisö – liikkuva esitys, esim. kulkue- ja kiertue-esitykset, 3) liikkuva yleisö – liikkuva esitys, nykyään ehkä yleisin muoto, jossa esiintyjät johdattavat katsojat tilasta toiseen, sekä 4) liikkuva yleisö – liikkumaton esitys, esim. esitysympäristöt, joissa katsojat siirtyvät eri esityspisteiden välillä.¹²² Tiettyssä mielessä voi ehkä ajatella että *bajasijoitettu näyttämöllepano* on eräänlainen monitilanäyttämöllepano vaikka esiintymisalueita ei siinä olekaan sijoitettu eri tiloihin vaan saman tilan eri puolille.

Mikäli esittäjä tunnustaa katsojan läsnäolon vaikuttaa se Aronsonin mukaan ympäristönomaisuutta vahvistavasti. Ns. roolin pudottaminen eroaa vihjatusta ympäristöstä siten, että siinä esittäjä astuu hetkeksi ulos esityksen kehiksestä katsojien maailmaan kun hän jälkimmäisessä pyrkii sisällyttämään katsojat esityksen fiktiiviseen maailmaan. Myös katsojien siirtyminen tilassa voi lisätä ympäristönomaisuutta mutta ei sitä välttämättä tee, sillä yleisö voi liikkua suoraan edestä nähtävästä tilanteesta toiseen. Sensijaan simultaanisuus, edellyttäessään valintoja, useimmiten rikkoo suoraan edestä nähtävyyden. Perinteisessä teatteritilassa (oli näyttämö sitten areena tai tirkistysluukku) ympäristönomaisuus voidaankin toteuttaa selvimmin simultaanisuuden avulla, ja se on usein vahvin keino myös avoimessa, yhteisesti jaetussa tilassa.

Kun halutaan rakentaa ympäristönomainen esitys on tekijöiden kannalta keskeistä se, kuinka tarkkaan tila on organisoitu eli mitkä esitystilat sisältävät *kiinteän organisaation*, esim. kiinteän näyttämö-katsomo -suhteen ja missä tiloissa on *avoin organisaatio*, eli näyttämö-katsomo -suhde on ratkaistavissa vapaasti.¹²³ Jotkut tilat sisältävät sen tyyppisen painotuksen, että jokin tietty näyttämö-katsomo -suhde on melko itsestäänselvä tai tilan käytön kannalta ilmeisen edullinen muttei välttämätön eli tilassa on *puolikiinteä organisaatio*, mikä tietysti on tulkinnanvarainen ominaisuus.

Olennaista on, missä määrin tilan ennalta sisältämä organisaatio mahdollistaa eri tyyppisiä tilaratkaisuja ja esim. yhteisesti

jaetun tilan käyttöön. Jos tila ei sisällä erityisalueita esiintyjille ja katsojille tilapäiset esiintymisalueet voidaan muodostaa esiintyjien toiminnan kautta esityksen aikana, mikä periaatteessa edellyttää rakenteeltaan avointa tilaa. Verraten kiinteästi organisoiduissa tiloissa voidaan käyttää toista Aronsonin määrittelemää ympäristönomaisuuden päälinjaa, monitilanäyttämöllepanoa, joka voi perustua joko erillisiin esiintymistiloihin ja liikkeeseen niiden välillä tai hajasijoitettuun näyttämöllepanoon ja simultaanisuuteen.

Eräänlainen ympäristönomaisuus voidaan luoda myös *esittäjä-katsoja -suhteen* avulla, jos ajatellaan että jo se, että esiintyjä tunnustaa katsojan läsnäolon katsojana luo eräänlaisen yhteisen kehiksen. Esittäjä-katsoja -suhde on periaatteessa riippumaton näyttämö-katsomo -suhteesta. Käytännössä ne kuitenkin usein ovat sidoksissa toisiinsa. Tietyn tyyppinen näyttämö-katsomo -asetelma houkuttaa käyttämään tietynlaista esittämistapaa jo siksi, että esiintyjä vaistomaisesti suuntaa toimensa katsojien suuntaan. Näyttämö-katsomo -suhteen ja esittäjä-katsoja -suhteen analysoiminen erikseen on silti hedelmällistä, sillä se auttaa näkemään vaihtoehtoja.

Ympäristönomaisuus käytännössä

Seuraavassa yritän tarkentaa Aronsonin käsitteitä muutamien käytännön esimerkkien avulla. Käytän materiaalina lähinnä TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin Aleksandr Vvedenskin näytelmästä toteuttamaa esityssarjaa *Jotakin keskusteluja I-X* ja Helsingin Juhlaviikoille toteutettua Italo Calvinon romaaniin perustuvaa esitystä *”Jos talviyönä matkamies ...”*.

Esityssarjan *Jotakin keskusteluja I-X* tilasuunnitelmassa käytin Aronsonin esityksen ympäristönomaisuutta kuvaavia käsitteitä ja luonnehdin niiden avulla tulevien esitysten tilaratkaisuja.¹²⁴ Useimmat suunnitelmassa esitetyt tilaratkaisujen ja esitysten luonnehdinnat soveltuvat kuvaamaan myös toteutuneita esi-

tyksiä. Koska luonnehdinnat olivat hyvin yleisluontoisia ei suunniteltujen ja toteutuneiden ratkaisujen suhteellinen yhtäpitävyys ole kovin yllättävää. Se kertoo ehkä lähinnä sen, että kun tietylle variaatiolle oli valittu tietty esityspaikka, oli myös alustava tilaratkaisu ja ohjausratkaisu, eräänlainen esityskomposition perusta, samalla tietoisesti tai tiedostamatta jo valittu.

Esitysten ympäristö (enemminkin kuin ympäristönomaisuus) korostui esityssarjan kohdalla jopa suunniteltua enemmän. Vaikkei sitä suunnitelmassa erityisesti korostettukaan voisi perustellusti puhua myös paikkasidonnaisista esityksistä. Esityspaikka ympäristöineen toimi ilmaisukeinona ja esityksen osana tai aiheena useimmissa, sekä tekijöiden valintojen ja painotusten että oletettavasti myös katsojien ennako-odotusten kautta. Esitysvariaatioista tehtiin ja niistä tuli hyvin erilaisia, paitsi eri tavoin ympäristönomaisia myös ympäristöjensä, esitystilojensa näköisiä.

Esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X* tilan organisaatio ja sen tarjoama näyttämö-katsomo -suhde oli kiinteä esim. auditoriossa ja teatteritiloissa, avoin mm. entisessä sairaalassa (Villa Ensi), nuorisotalon esitystilassa (Vernissa), tehdassalissa ja pylväshallissa (SOK). Suhteellisen avoin tai puolikiinteä tilan organisaatio oli ravintolatilassa, yksityiskodissa sekä elokuvateatterin aulassa ja terassilla.

Esityksissä käytetyistä tilaratkaisuista ympäristönomaisia Aronsonin esittämässä merkityksessä olivat etenkin ensimmäinen (Villa Ensi) ja viimeinen (SOK). Selkeimmin suoraan edestä nähtäviä olivat odotetusti kiinteällä katsomolla varustettuihin näyttämötiloihin valmistetut esitysvariaatiot. Rakenteellisesti suoraan edestä nähtävään tilaratkaisuun perustuvissa variaatioissa muut tekijät, avoimen esittävä yleisösuhte tai esityspaikan ympäristön hallitseva osuus, vahvistivat ympäristönomaisuutta. Periaatteessa ympäristönomaisuus korostui useimmissa variaatioissa, sillä katsojat pyrittiin useimmissa tavalla tai toisella asettamaan esityksen kehiksen sisään.

Esityksissä käytetty tilaratkaisu ja valittu näyttämö-katsomo -suhde oli tilan mukaan suoraan edestä nähtävä paitsi teatteriti-

loissa myös elokuvateatterin aulassa, jossa katsomo oli rakennettu sisätilaan esiintyjien toimiessa ulkona terassilla. Selvästi ympäristönomainen suhde oli Villa Ensissä, jossa katsojat liikkuvat talossa esiintyjien perässä, kerroksesta ja tilasta toiseen (vaikka muutamat tilat olivat vastakkaismallisia), SOK:n pylväshallissa ja Vernissan esityksen jälkimmäisessä osassa. Esityksessä käytettyä näyttämö-katsomo -suhdetta voisi kutsua puolittain suoraan edestä nähtäväksi ravintolatilassa, yksityiskodissa ja Vernissan esityksen ensimmäisessä osassa. Yhteistä jaettua tilaa ei esityssarjassa juurikaan käytetty. Vain tehdassaliin suunniteltu esitys sekä muutamat jaksot Villa Ensissä, ravintolatilassa ja Vernissassa muistuttivat yhteisesti jaettuun tilaan perustuvaa ratkaisua.

Ympäristönomaisen teatterin toista päälinjaa, katsojan havaitsemisen vapauden ja valintojen korostamista simultaanisuuden avulla, katsojan asettamista esityksen keskipisteeseen tässä mielessä, mikä onnistuu myös rakenteellisesti suoraan edestä nähtävän esitystilan puitteissa, ei näissä esitysvariaatioissa juurikaan hyödynnetty. Syynä oli jo esiintyjämäärän vähäisyys mutta ennen kaikkea tekstin dramaturginen rakenne ja sen luenta matkaksi. Esityssarjan variaatioiden ympäristönomaisuus onkin helpoimmin hahmotettavissa tilaratkaisun, sekä lavastuksen että esiintyjien liikkeen, ympäröivyytenä suhteessa katsojaan, Aronsonin jatkumon tai skaalan avulla.

Löydetty tila

Löydettyksi tiloiksi (found space) voi kutsua kaikkia niitä tiloja, joissa ei vakituisesti esitetä teatteriesityksiä. Useimmat esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* tiloista voi tulkita löydettyiksi tiloiksi. Monissa niistä ei koskaan ollut järjestetty esityksiä. Tyypillisiä löydettyjä tiloja olivat esim. aikoinaan synnytyssairaalaksi rakennettu kolmikerroksinen jugendtalo (Villa Ensi), yksityiskotina toimiva puuhuvila (Svalbo Vuosaaressa) ja aiemmin edustustila-

na toiminut pylväshalli (SOK:n tila Rautatientorin laidalla). Löydettyjä tiloja olivat myös ravintola (Café Adlon), auditorio (entisessä Puolustusvoimien kemian koelaitoksessa Harakan saarella), elokuvateatterin aula ja kattoterassi (Bio Rex Mannerheimintielle) sekä tehdassali (HK:n entinen makkaratehdas), vaikka näissä erilaisia julkisia tilaisuuksia olikin järjestetty. Enemmän tai vähemmän toistuvasti esityskäytössä toimivat tilat kuten Espoon kulttuurikeskuksen esitystila (Louhisali Tapiolassa), nuorisotalon esitystila (Vernissa Vantaalla) ja vanha barokkityyppinen teatteri (Aleksanterinteatteri) sensijaan olivat teatteriesityksen kannalta pikemminkin vakiotiloja. Tietysti voidaan ajatella myös välimuotoja. Ravintola, jossa joskus on järjestetty yökerhoohjelmaa, tai auditorio, jossa on järjestetty keskustelutilaisuuksia, ei teatteriesityksen kannalta ole samassa määrin löydetty tai outo kuin esim. yksityiskoti.

Esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* esityspaikkaa, Helsingin kaapelitehtaan Merikaapelihallia voi myös kutsua löydettyksi tilaksi, vaikka se nyttemmin onkin jo esityskäyttöön vakiintunut. Joskus löydettyinä tiloina pidetään jopa kaikkia niitä esitystiltoja, joita ei alunperin ole suunniteltu teatterikäyttöön, mikä ei kuitenkaan ole täysin perusteltua. Löydetyn tilan käyttöä olen pohtinut tarkemmin toisaalla.¹²⁵

Vihjattu ympäristö

Vihjattu ympäristö (implied environment) on kysymyksenä kiinnostava, erityisesti koska se on niin tulkinnanvarainen. Onkin tavallaan yllättävää, että Aronson sisällyttää vihjatun ympäristön käytön tilan ympäröivyyteen perustuvaan jatkumoonsa, sillä se liittyy enemmänkin esittäjä-katsoja -suhteeseen ja esittämistapaan. Vihjatussa ympäristössä on kyse siitä, että katsojia puhutellaan esityksen maailmaan kuuluvina, katsojille tarjotaan fiktiivinen rooli esityksen maailmassa. Kun kyse on eriasteisista yleisön funktioista ja rooleista ovat rajat kuitenkin häilyviä. Missä vaiheessa

teatterikatsoja joka on samalla ravintolan asiakas muuttuu ravintolan asiakkaaksi joka on samalla myös teatterikatsoja. Tai 'muutuuko' katsoja, joka on vieraisilla yksityiskodissa ja samalla seuraamassa teatteriesitystä myös fiktiivisessä maailmassa yksityiskodissa vierailijaksi. Esimerkki vihjatusta ympäristöstä Aronsonilla on hänen skaalansa suoraan edestä nähtävässä päässä, toisin sanoen myös tilaratkaisultaan täysin suoraan edestä nähtävä esitys voi tarjota katsojalle fiktiivisen roolin, esim. eräänlaisen tekosyn näytelmän tapahtumien seuraamiselle tai puhutelluksi tulemiselle. Silti vihjattua ympäristöä voi yhtä hyvin käyttää myös rakenteellisesti ympäristönomaisen esityksen puitteissa. Vihjatun ympäristön käyttö ei sinänsä edellytä katsojalta aktiivisuutta tai ns. osallistumista, kyse on esittäjien ja esityksen suhtautumistavasta. Katsojan läsnäolo tunnustetaan avoimesti, mutta ei puhtaasti katsojana vaan jollakin tapaa esitysmaailmaan kuuluvana.

Vihjattua ympäristöä käytettiin useissa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatioissa. Harakan auditorion esityksessä katsojia puhuteltiin fiktiivisinä väestönsuojelun opiskelijoina. Voidaan ajatella, että myös ravintola Adlonissa katsojille tarjottiin rooli ravintolayleisönä, hieman samaan tapaan kuin Vernissan esityksen jälkimmäisessä osassa, jossa katsojat toimivat eräänlaisen studioyleisön asemassa. Villa Ensin esityksessä ei mitenkään korostetusti tarjottu katsojille roolia sen enempää potilaina, hoitajina kuin hullujenhuoneessa vierailijoinakaan. Koska esitys kuitenkin otti lähtökohdakseen sen, että sekä roolihenkilöt että katsojat esityksen alussa, kadulta tuntemattomaan taloon astuttaessa, olivat opastettavia ja siten 'kohtalotovereita', perustui esitys tavallaan myös vihjattuun ympäristöön. Katsojien vihjattiin olevan osa esityksen fiktiivistä maailmaa, vaikkei heidän osaansa tai rooliaan tarkasti määritelty.

Myös esitys *"Jos talviyönä matkamies ..."* perustui vihjattuun ympäristöön siten, että päähenkilö, Lukija, valittiin ikäänkuin katsojien joukosta. Alusta asti tehtiin selväksi että hän oli katsojien edustaja, jonka perässä he seurasivat esityksen labyrinthiin häntä johdattelevaa Kertojaa. Kehyskertomuksessa katsojia kohdeltiin joissakin tilanteissa 'kanssalukijoina' tai esim. opiskelijoi-

na kuten Lotarian jakaessa heille seminaariohjeita. Pienoisnäytelmien sisällä vihjattua ympäristöä ei kuitenkaan käytetty, niissä katsojien rooli oli toimia yksiselitteisesti katsojina, tarinankeronnan kuulijoina.

Yhtenäistila ja muokattu tila

Yhtenäistiloiksi (unified space) voi kutsua niitä tiloja, joissa näyttämö ja katsomo eivät muodosta kahta rakenteellisesti toisistaan erotettua tilaa, kuten ns. tirkistysluukkunäyttämön kohdalla. Kiinteään näyttämö-katsomo -jakoon perustuvaa tilaa on kuitenkin vaikea pitää yhtenäistilana muuten kuin arkkitehtonisessa mielessä. Valtaosa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* esitystiloista oli arkkitehtuuriltaan ja myös lavastukseltaan yhtenäistiloja. Periaatteessa jopa Espoon kulttuurikeskuksen Louhisali voidaan nähdä rakenteellisesti yhtenäistilana, vaikkei yhtenäistilan vaikutelmaan lavastuksen avulla siellä pyrittykään. Sensijaan Aleksanterinteatterissa, jossa barokkiteatterin tyyppisenä oli sarjan ainoa tirkistysluukkunäyttämö, pyrittiin luomaan osittainen yhtenäistilan vaikutelma käyttämällä etunäyttämöä, lisäämällä katsomon elementtejä näyttämölle jne. Villa Ensissä rakennus muodosti kokonaisuudessaan eräänlaisen yhtenäistilan, vaikka yksittäisissä huoneissa – esim. yhdeksännen kohtauksen tilassa, jossa katsomo oli salissa, näyttämönä oviaukko ja käytävä – voidaan puhua erotetusta näyttämöstä ja katsomosta.

Usein löydetty tilat ovat rakenteellisesti yhtenäistiloja. Esityssarjassa poikkeuksen muodosti elokuvateatteri Bio Rexin aula ja kattoterassi, jota käytettiin siten, että katsojat istuivat sisällä aulassa, esiintyjät sensijaan ulkona terassilla lasin takana. Tällainen näyttämö-katsomo -suhde oli kuitenkin tietoinen valinta. Tilaa olisi voitu käyttää myös yhtenäistilana, esim. mikäli sekä näyttämö että katsomo olisi asetettu aulaan. Selvästi erotettuun näyttämöön ja katsomoon perustui myös Vernissan nuorisotalon siinänsä avoimeen esitystilaan tehty esitys. Sen alkuosassa katsojat

näkivät esityksen ylhäältä parvelta katonrajasta, kuin ikkunasta kadulle katsellen, kuten eräs katsojista totesi. Toisessa osassa siirryttiin alas yhteiseen tilaan ja esiintyjät liikkuvat katsojien joukossa, istuivat samoilla sohvilla jne.

Myös esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* esitystila, Merikaapelihalli, on tyypillinen yhtenäistila, johon näyttämö ja katsomo voidaan rakentaa jokaista esitystä varten erilaiseksi ja se oli tätä esitystä varten myös yhtenäiseksi labyrintiksi ja tilasarjaksi muokattu.

Ellei esitystila alunperin ole yhtenäistila, se voidaan pyrkiä muokkaamaan sellaiseksi. *Muokatuiksi tiloiksi* (transformed space) voi kutsua tiloja, joissa joko näyttämönä tai katsomona toimivat alueet on muokattu yhtenäisyyden korostamiseksi. Muokattuja tiloja ovat myös ns. totaalilavastukset. Sellainen oli tavaltaan esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* esitystiloista ensimmäinen, Villa Ensi. Koko rakennus oli muokattu esitystilojen sarjaksi tai 'hullujenhuoneeksi' muutamien lavastuselementtien, huonekalujen, valojen ja äänen avulla. Myös useita muita esityssarjan tiloja voi kutsua muokatuiksi, vaikka muokkaus usein tapahtui korostetusti ympäristön ehdoilla, joten jäi epämääräiseksi mikä oli muokkausta, mikä tilan ominaispiirteiden esiin nostamista.

Merikaapelihalliin rakennettu esitys *"Jos talviyönä matkamies ..."* sensijaan oli hyvinkin tyypillisesti ns. totaalilavastus. Tilaan oli paperiseinien avulla rakennettu labyrintti, jonka eri sokkeloihin pienoisnäytelmien näyttämöt ja katsomot oli sijoitettu, ja jonka lävitse esitys eteni pienoisnäytelmästä tai kertomuksesta ja tilasta toiseen.

Koettu ympäristö ja ympäröivä tila

Koettu ympäristö (experienced environment) on ilmauksena hämäävä, sillä se synnyttää kuvan, että ympäröivä tila (surrounding space) ei olisi samassa määrin koettu, vaikka voisi olettaa

tilanteen olevan päinvastainen. Periaatteessa kyse on siitä, että koettua ympäristöä käytettäessä luodaan vaikutelma ympäröivyydestä ympäröimällä katsojat osittain, kun taas ympäröivää tilaa käytettäessä esitys todella ympäröi katsojat. Koetun ympäristön ja ympäröivän tilan erottelua voi ehkä käyttää kuvaamaan sitä, missä määrin esiintyjät toimivat ja liikkuvat katsojien seassa ja välissä (koettu ympäristö) tai heidän ympärillään (ympäröivä tila), vaikka Aronson ei itse suoraan tällaista erottelua tee.

Useissa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatioissa katsojat olivat osaksi tai jossakin esityksen vaiheessa esityksen ja esiintyjien ympäröimiä. Auditoriossa (Harakka) valojen ja äänen käyttäjien sijoittaminen salin keskelle oli eräänlainen vihje koetun ympäristön suuntaan. Sensijaan teatteritiloissa (Louhisaali, Aleksanteriteatteri) ja elokuvateatterin aulassa (Bio Rex) viitteitä koettuun ympäristöön, ympäröivästä tilasta puhumattakaan, ei käytetty. Esiintyjät eivät liikkuneet katsojien sivuilla, seassa tai ympärillä vaan pysyttelivät näyttämöllä heidän edessään. Esityssarjan variaatioista selvimmin ympäröiviä olivat esitykset Villa Ensissä ja SOK:n aulassa. Ympäröivään tilaan perustuva ympäristönomaisuus korostui myös ravintolaesityksen ja Vernissan esityksen loppupuolella, kun esiintyjät liikkuivat eri puolilla katsojia. Jos ajatellaan aste-eroja, voi ehkä sanoa, että Villa Ensissä esitys, jossa katsojat vaelsivat esiintyjien perässä eri puolilla tilaa ja asettuivat katsomaan kohtauksia usein melko pieniinkin tiloihin, on kuvailtavissa lähinnä koetuksi ympäristöksi. Sensijaan SOK:n aulaan tehty esitys, jossa katsojat istuivat keskellä tilaa, esiintyjien liikkeessa heidän ympärillään, keskellään ja yläpuolellaan, oli ilmeisemmin nimenomaan ympäröivä tila.

Esityksessä *”Jos talviyönä matkamies ...”* labyrintin sisältämät pienoisnäyttämöt ja eri tilojen näyttämö-katsomo-asetelmat olivat pääosin suoraan edestä nähtäviä. Kymmenestä tilasta kahdeksas (japanilainen puutarha) ja yhdeksäs (intiaanikylä) perustuivat areena-asetelmaan, toinen (keittiö) hyödynsi simultaanisuutta osittain ja kolmas (merenranta) edellytti horisontaalasti levitettynä jonkin verran liikettä ja valintoja. Oikeastaan vain viides (kellari) oli esityksellisesti kokonaan ympäröivä tila, eikä

ahtauden ja korokkeiden puutteen vuoksi sellaisena edes erityisen onnistunut. Siellä katsojat istuivat tilan keskellä, esityksen tapahtuessa neljällä seinustalla heidän ympärillään.

Hajasijoitettu näyttämöllepano

Hajasijoitettu näyttämöllepano (scatter staging) on verraten yleisesti käytetty ratkaisu, esim. kun jokin kohta esitetään katsojon keskelle tai sivulle asetetulta näyttämökorokkeelta tai kun käytetään ns. käytävänäyttämöä, jossa vastakkaisista päädyistä muodostuu eräänlaiset näyttämötilat. Esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X* osin hajasijoitettuun ratkaisuun perustuivat ravintolaan, yksityiskotiin ja erityisesti Vernissaan tehdyt esitykset. Ravintola Adlonissa erillinen kertojan paikka baaritiskillä tilan oikeassa laidassa ja esityksen loppuosassa käytetyt tanssikorokkeet yleisön takana, olivat tyypillisiä hajasijoituksen elementtejä. Yksityiskodissa areena-asetelmaan perustunut esitys sai hajasijoituksen piirteitä sivustalle sijoitetun kertojan paikan ja myös loppuosan tanssijaksojen myötä, kun tanssijat liikkuivat ulkona, osan katsojista takana. Selvimmin hajasijoitetun näyttämöllepanon muodosti ehkä kuitenkin Vernissan esitys, jossa sekä alkuosa että loppuosa oli osin simultaani mutta eri keinoin. Alussa usean samanaikaisen videokuvan yhdistäminen esitykseen, siten ettei niitä periaatteessa voinut nähdä yhdellä kertaa, oli eräänlainen hajasijoitus joka vaatii katsojaa valitsemaan. Sitä oli myös loppuosan ratkaisu, jossa esiintyjät liikkuivat eri puolilla tilaa katsojien joukossa ja ympärillä, niin että katsoja joutui kääntyilemään mikäli halusi nähdä kuulemisen lisäksi.

Monitilanäyttämöllepano

Monitilanäyttämöllepanoja (multi-space staging) esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I–X* olivat lähinnä Villa Ensin esitys ja tehdassaliin (HK:n makkaratehtaalte) suunniteltu esitys, joissa käytettiin hyväksi liikettä. Ne olivat Aronsonin mainitsemia yleisintä tyyppiä, jossa katsojat siirtyvät esiintyjien mukana tilasta toiseen. Myös Vernissan esitystä voi kutsua monitilanäyttämöllepanoksi sikäli, että esitys oli jaettu kahteen osaan. Ensimmäisen osan jälkeen katsojat siirtyivät yläkerrasta alas saliin. Tiettyssä mielessä koko esityssarjaa voi pitää eräänlaisena monitilanäyttämöllepanona kulkue- ja kiertue-esitysten tapaan. Sen ajallisena kestona oli puoli vuotta talvella 1993–94 ja sen näyttämönä toimi koko Helsingin seutu.

Myös esitys *”Jos talviyönä matkamies ...”* oli selkeästi monitilanäyttämöllepano, tyyppiä liikkuva esitys – liikkuva yleisö. Katsojat siirtyivät Kertojan opastuksella tilasta toiseen paperiseiniin avautuvien porttien kautta, seuraten Lukijan etenemistä aina tämän tarttuessa uuteen kertomukseen, astuessa uuteen tilaan, ’avatessa uuden kirjan’. Esitys alkoi Merikaapelihallin toisesta päästä ja päättyi sen toiseen päähän, jossa hallin koko pituutta käytettiin loppukohtauksen näyttämönä.

Yhteenveto

Aronsonin kehysajattelua soveltaen ympäristönomaisia olivat siis jossakin määrin lähes kaikki esityssarjan *Joitakin keskusteluja I–X* variaatiot, ehkä Louhisaliin tehtyä variaatiota lukuunottamatta, mutta vaihtelevassa määrin, eri syistä ja eri keinojen kautta. Vaikka ympäröivää tilaa käytettiin selvästi vain ’kahdessa ja puolessa esityksessä’ (Villa Ensi, SOK ja Vernissan loppuosa) – vain näissä esiintyjät ja katsojat asetettiin fyysisesti samaan kehukseen, samaan maailmaan tilaratkaisullisin keinoin – yhteinen kehys tai tilan yhteisyys korostuivat myös useiden muiden variaatioiden kohdalla. Esim. yksityishuvilaan tehty esitys, jossa kat-

sojat istuivat esiintyjien ympärillä takan ääressä teetä juoden oli monille kokemuksena eräänlainen osallisuus esityksen maailmaan, vaikka perusasetelma oli pääosin suoraan edestä nähtävä areena eikä katsojien läsnäoloa katsojina avoimesti tunnustettu. Harakan auditoriossa, jossa katsojille tarjottiin rooli väestönsuojelun opiskelijoina muuten pelkistetyn suoraan edestä nähtävässä, avoimen esittävässä esityksessä, samoin kuin Aleksanterintatterissa, jossa oltiin korostetusti ’teatterin sisällä’, ja jossa esittäjä-katsoja -suhde oli periaatteessa avoimen esittävä, kokemus esitykseen sisällytettynä olemisesta saattoi olla jopa voimakkaampi kuin selvemmin fyysisesti ympäristönomaisissa esityksissä. Villa Ensin tai SOK:n aulan oudommissa tiloissa ja esitysmaailmoissa korostettiin katsojan suhdetta tilaan kokonaisuutena, mutta katsojilta edellytetyt liikkeet ja valinnat saattoi myös kokea turvatomuutta lisäävinä tai keskittymistä häiritsevinä. Esityksen ympäristönomaisuuden astetta ja katsojan kokemusta esitykseen sisällytettynä olemisesta tai esittäjille ja katsojille yhteisestä tilasta ei siten voi samaistaa.

Aronsonin ajatuksia soveltaen voi sanoa, että esitys *”Jos talviyönä matkamies ...”* oli ympäristönomainen usealla tavalla: Se oli liikkumiseen perustuva monitilanäyttämöllepano, mitä ilmeisemmin yhtenäistilassa, joka perustui havaittuun ympäristöön, hetkittäin vihjattuun ympäristöön, ja osin myös koettuun ympäristöön. Sensijaan esityksen tilaratkaisu ei ollut varsinaisesti ympäröivä tila, eikä siinä myöskään käytetty yhteisesti jaettua tilaa, sillä kussakin labyrintin tilassa katsomon paikka oli ennalta määriteltä istuimin. Katsojat oli joka tapauksessa asetettu esityksen kehukseen sekä fyysisessä että psyykkisessä mielessä, tavallaan kehyskertomuksen sisäpuolelle mutta osaksi pienoisanäytelmien ulkopuolelle. Missä määrin tämä kehys miellettiin fiktiiviseksi esitysmaailmaksi, johon katsoja otettiin mukaan ja missä määrin kehys koettiin kerrontatilanteeksi, jossa katsojien läsnäolo ja esittämistilanteen todellisuus jatkuvasti tunnustettiin avoimesti vaihteli käsittääkseni katsojien kokemuksessa. Koska fiktiivinen kehyskertomuksen tilanne muistutti esittämistilannetta, katsomistilannetta, ’lukemista’, painotusten vaihtelu oli jopa toivottavaa.

Näyttämö ja katsomo – esittäjä ja katsoja

Aronsonin ajatukset ovat olleet itselleni tärkeitä monellakin tapaa. Aronsonin kiinnostus ympäristönomaisen teatterin traditioon ja sen uudempiin ilmenemismuotoihin on sidottu omaan aikaansa, 1970 -lukuun, ja ehkä osaksi rinnastettavissa esim. Umberto Econ ajatuksiin avoimesta ja suljetusta teoksesta.¹²⁶ Aronsonin kiinnostavuus on kuitenkin siinä, että hän pohtii esityksen tilaratkaisua moniulotteisella tavalla, eikä ota lähtökohdakseen pelkästään arkkitehtuurin, teatterirakentamisen ja näyttämö-katsomo -muodon problematiikkaa. Erottelujen mielekkyyttä lisää myös se, että niiden taustalla on yritys ymmärtää vaihtelevia ja moninaisia käytäntöjä, ei niinkään halu hallita ja luokitella.

Ympäristönomaisuus ei siis ensisijaisesti liity siihen, missä määrin esitys korostaa ympäristöä, vaan siihen missä määrin katsoja on sisällytetty esityksen kehyksen sisään. Mutta tietysti myös esityksen ympäristö eli esityspaikka, sen sijainti, menneisyys ja merkitykset, voidaan ottaa esityksen osaksi ja aiheeksi, esityksen voi ajatella jopa paikkasidonnaiseksi (site specific), kuten useiden esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* esitysten kohdalla. Tätä kysymystä olen käsitellyt toisaalla.¹²⁷

Vaikka Aronson on pääasiassa kiinnostunut skenografiasta käsitteet *suoraan edestä nähtävä* ja *ympäristönomainen* liittyvät sekä *näyttämö-katsomo -suhteeseen* että *esittäjä-katsoja -suhteeseen*. Katsoja voidaan pyrkiä asettamaan esityksen kehyksen sisä- tai ulkopuolelle sekä tilallisin ja skenografisin keinoin että esittämisen ja puhuttelutavan avulla. Ympäristönomaisuus ei siis koske vain fyysistä tilaratkaisua ja näyttämö-katsomo -suhdetta vaan liittyy myös esittäjä-katsoja – suhteeseen eli esityksen ja yleisön suhteeseen kokonaisuutena. Katsojan paikka voi olla joko 'fyysisesti kehyksessä' tai 'psykkisesti kehyksessä'.

Ympäristönomainen esitys asettaa katsojan esitystapahtuman keskipisteeksi ja usein myös häivyttää rajaa esiintyjän ja katsojan välillä, sillä muuttu hankalaksi erottaa mikä kuuluu esitykseen ja mikä ei, Aronson huomauttaa. Olennaista kuitenkin on, että ympäristönomaisuus ei sinänsä merkitse esittäjän ja katsojan eron

tai etäisyyden häivyttämistä, vaikka siihen aiemmin usein on ympäristönomaisuuden avulla pyritty, eikä sitä tarvitse siihen käyttää. Päinvastoin esim. fyysistä läheisyyttä voidaan käyttää lisäämään psyykkistä etäisyyttä, eli vahvistamaan esittäjän ja katsojan välistä psyykkistä rajaa nimenomaan ympäristönomaisen esityksen puitteissa.

Käytännössä oletetaan usein, että kun häivytetään fyysinen raja, ramppi näyttämön ja katsomon väliltä, halutaan nimenomaan liittää esiintyjät ja katsojat läheisemmin yhteen, jotta vahvistettaisiin yhteisyyden tunnetta ja kommunikaation onnistumisen edellytyksiä. Rampin sekoittaminen tai häivyttäminen yhdistetään helposti katsojan aktiivista osallistumista edellyttäviin esityksiin tai 1960-luvun kollektiivitapahtumiin ja 'vapautus'-ajatteluun.¹²⁸ Mutta ympäristönomaista tilaratkaisua ei välttämättä tarvitse käyttää esiintyjän ja katsojan lähentämiseen tai yhteisyyden lisäämiseen. Katsojan paikan asettaminen esityksen kehyksen sisäpuolelle ei välttämättä tarkoita, että pyritäisiin häivyttämään esittäjän ja katsojan välinen raja. Ramppi voidaan yhtä hyvin luoda ihmisten välille esim. esittämistavan avulla, kuin tilan alueiden välille esim. rakenteiden tai valaistuksen avulla. Näyttämö-katsomo -suhde ja esittäjä-katsoja -suhde ovat kaksi eri asiaa. Olen käyttänyt erottelua 'fyysisesti kehyksessä' ja 'psykkisesti kehyksessä' kuvaamaan katsojalle tarjottua paikkaa esityskompositiossa, mikä on ehkä karkeudessaan hämäävää mutta käytännössä selventävää. Edellinen viittaa suoraan tilaratkaisuun, jälkimmäinen esittämistavan ja esittäjä-katsoja -suhteen luomiin eroihin.

Esittäjä-katsoja -suhde ja esittämistapa

Esityksen esittäjä-katsoja -suhteen analysoiminen on sikäli ongelmallista, että se monissa esityksissä saattaa vaihdella kohtauksesta toiseen, ja nyansseista puhuttaessa jopa esitystapahtumasta toiseen. Periaatteessa voidaan kuitenkin sanoa että esitys joko a) tunnustaa katsojan läsnäolon katsojana ja on jossakin

mielessä *avoimen esittävä* tai sitten esitys b) ei tunnusta katsojan läsnäoloa katsojana avoimesti ja on esittämistavaltaan pikemminkin *esiintyvä*. Ilmaus ”esitys tunnustaa katsojan läsnäolon” on dramaattinen sikäli, että sen tekevät kaikki esitykset jossakin määrin. Kysymys onkin lähinnä siitä, missä määrin esiintyjät avoimesti ilmaisevat olevansa tietoisia katsojien läsnäolosta ja joko kontaktoivat heihin suoraan tai osoittavat avoimesti esittävänsä heille. Tilanne jossa esim. vain kertoja, ja hänen kauttaan siis esitys osaksi, puhuttelee katsojia suoraan on verraten yleinen. Kuitenkin on nähdäkseni kyseenalaista, vaikuttaako avoin katsojan läsnäolon tunnustaminen näissä tapauksissa välttämättä esityksen ympäristönomaisuutta lisäävästi.

Esityksissä joissa perusvirityksenä ei ole katsojan suora puhuttelu voidaan käyttää tehokeinona ns. roolin pudottamista ja esittäjän astumista sitä kautta ulos esityksen kehyksestä katsojistilanteeseen. Esiintyjien fyysistä tunkeutumista katsomotilaan käytetään nykyään verraten yleisesti, eikä sitä välttämättä aina sellaiseksi mielletä. Esityksissä joissa fyysinen ramppi on minimoitu tai joissa käytetään periaatteessa yhteisesti jaettua tilaa, ei katsomotilaan astuminen ole oikeastaan edes mahdollista. Aina-kaan se ei muodostu samassa mielessä tehokeinoksi kuin vastakkaismallisessa tilaratkaisussa, jossa näyttämön ja katsomon alueet ovat tiukasti rajatut. Omalta kohdaltani voin sanoa että useimmiten pyrkimyksenäni on ollut pikemminkin laajentaa esityksen kehys tai esitysmaailma sisällyttämään myös katsojat, ei niinkään rikkoa esityksen kehys ja sitä kautta ikäänkuin kurkotaa katsojien maailmaan.

Esittämistavan hahmottaminen yksinkertaistavin jaotteluin on tietysti hankalaa.¹²⁹ Englanninkielellä ei ole täysin sopivia ilmaisuja vastaamaan suomenkielen erottelua esiintyä ja esittää, mutta voidaan puhua termeillä acting (näytellä) ja performing (esittää). Tosiasiassa tämä englanninkielinen jako näyttelyyn ja esittämiseen on ehkä jopa selvempi, mutta koska en halua väittää etteikö esim. estradiesittäminen voisi olla näyttelyä, on esiintyä ja esittää -erottelu ehkä käyttökelpoisempi. Ilmaisua esiintyä voi siis käyttää näyttelyisestä joka ei perustu avoimeen

esittämiseen ja katsojakontaktiin, katsojan läsnäolon tunnustamiseen tai katsojan suoraan puhuttelemiseen. Ilmaisua esittää voi puolestaan käyttää näyttelyisestä joka perustuu avoimeen esittämiseen ja katsojakontaktiin, katsojan läsnäolon suoraan tunnustamiseen tai katsojien suoraan puhutteluun. Siten ns. psykorealistent näyttelyminen tässä terminologiassa on esiintymistä, mikä sanavalintana suomenkielessä sikäli on hupaisa, että vaikka esiintymisessä olennaista onkin olla katsottavana, on ole-massa paljon esiintymisen muotoja, jotka eivät sisällä varsinaisesti näyttelyä tai esim. roolityötä. Toinen tapa olisi käyttää ilmaisuja kuten ’olla olevinaan, tekevinään’ tai ’näyttää, kertoa tekemällä’ jne. Esittäminen on sikäli ongelmaton ja selkeä ilmaisu, että se korostaa esittäjän ja esitetyn erillisyyttä, ja sopii siten hyvin kuvaamaan kaikkia niitä tapoja, joissa perusasenne on kertova, esittelevä, näyttävä. Sen vastapainoksi voisi elokuvanäyttelyä tyypillisestä esiintymisestä ehkä käyttää ilmaisua ’toimia katseen alaisena ikäänkuin siitä piittaamatta’ tai vastaavaa, jotta kysymystä ei sidottaisi rooliin, roolin elämän elämiseen jne. Jätän ongelman esiintyjien itsensä ratkaistavaksi, ja puhun yksinkertaisesti vain esiintymisestä esittämisen vastaparinä ja käytän tarvittaessa korostusta esittelevä tai kertova painotuseroja kuvaamaan.

Vaikka siis voidaan puhua esittäjien suhteesta katsojiin joko *avoimen esittävänä*, toisin sanoen sellaisena, jossa esiintyjä avoimesti tunnustaa katsojan läsnäolon katsojana tai viitteellisenä, *esiintyvänä* eli sellaisena, jossa hän ei sitä tunnusta, ei kyseessä ole mikään on/off-mekanismi. Esittäjien suhde katsojiin voi vaihdella laajalla skaalalla. Katsojien läsnäolon täydellinen unohtaminen tuskin on mahdollista edes ekstaattisen transsin tai intensiivisen peliin, rytmiin tai kuvioon keskittymisen kautta. Erityisesti avoin katsojan läsnäolon tunnustaminen voi olla monen tyyppistä; suora puhuttelu voi kohdistua katsomoon yleisesti, sen ylitse ikäänkuin ’suoraan jumalille’, yksittäisille henkilöille katsojien joukossa, tai katsojille heille annettun roolin puitteissa. Se voi tapahtua autoritatiivisesti, korostetusti esityksen ehdoilla, tai neuvotellen, vastavuoroisuutta korostaen, jopa suoraan kes-

kusteluun tai fyysiseen kontaktiin saakka. Ja tässäkin on eroja riippuen siitä puhutellaanko katsojaa 'roolin takaa' vai ei ja tarjotaanko katsojalle rooli osana fiktiota vai puhutellaanko häntä katsojana yleensä, tietyn ryhmän edustajana jne. Kuitenkin esittäjä-katsoja -suhteen päävaihtoehdot ovat nähdäkseni avoimen esittämisen "katsokaa minua" tai "minä puhun teille/sinulle" vastapainona viitteellisen esiintymisen "sallin että minua katsotaan tai kuunnellaan, ja keskityn siihen mitä teen" asennoitumiselle.

Esittäjä-katsoja -suhteeseen liittyviä esityksen yleisösuhteen osatekijöitä ovat tilan näyttämö-katsomo -suhteen ohella myös *tekstin puhuttelutapa*, mikäli tekstiä käytetään. Tekstin puhuttelutavan kohdalla voi käyttää yksinkertaisia erotteluja *suora puhe* ja *epäsuora puhe* sekä lisäksi mahdollisesti kertova, mikäli kyse on nimenomaan puheesta kolmannessa persoonassa tai menneessä aikamuodossa. Suoralla puheella tarkoitan katsojan suoran puhuttelun mahdollistavaa tekstiä kuten lauluissa, runoissa, monologeissa tai lukijalle/ katsojalle, osoitetuissa kommentoivissa jaksoissa. Epäsuoralla puheella taas henkilöiden keskinäistä dialogia.

Kun esittämistavan perusjako esittämiseen ja esiintymiseen yhdistetään tekstin suoraan ja epäsuoraan puhuttelutapaan voidaan ajatella neljä eri kombinaatiota tai perustyyppiä:

- 1) avoimen esittävä suora puhuttelu (esim. estradijuontaja)
- 2) avoimen esittävä epäsuora puhe (usein esim. dialogi komedioissa)
- 3) esiintyvä suora puhuttelu (esim. sisäänpäin fokusoitu ns. ajatuspuhe)
- 4) esiintyvä epäsuora puhe (esim. ns. psykorealistenten draamadialogin esittämistapa.)

Näistä kaksi ensimmäistä siis lisäävät esityksen ympäristön omaisuutta siinä mielessä, että esittäjä tunnustaessaan katsojan läsnäolon tai puhutelllessaan häntä samalla sisällyttää hänet sa-

maan tilaan, joko esityksmaailmaan tai esittämistilanteeseen, mutta joka tapauksessa esityksen kehyykseen. Voidaan ajatella että kaksi ensimmäistä esittämistapaa korostavat ramppia positiivisessa mielessä, leikkivät sillä, kaksi jälkimmäistä tapaa puolestaan negatiivisessa mielessä, tavallaan tabuna.

Esittämistapa käytännössä

Esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* esityksissä esittämistapa vaihteli eri variaatioissa. Niissä ei juurikaan käytetty tehokeinona Aronsonin mainitsemaa roolin pudottamista, jossa esiintyjät astuvat ulos esityksen kehyyksestä katsojien maailmaan. Pikemminkin katsojat pyrittiin sisällyttämään esityksen maailmaan, joko sen fiktiiviseen todellisuuteen tai yhteiseen esittämistilanteeseen. Fyysisenä katsomotilaan tunkeutumisena voi ehkä pitää ravintola Adlonin esityksen kohtausta, jossa esiintyjät liikkuvat katso mopöytien lomassa ja pyysivät tulta savukkeisiinsa. Tai Vernissan esityksen jälkimmäistä osaa, jossa esiintyjät välillä istuivat sohvilla katsojien joukossa.

Myöskään esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* ei varsinaisesti astuttu ulos esityksen kehyyksestä katsojien tilaan, sillä katsojat oli alun pitäen sisällytetty kehyyksettomuuden tilaan. Missä määrin tuo kerronnan tila mieltyi fiktiiviseksi esityksmaailmaksi, johon katsojat otettiin mukaan ja missä määrin se toimi katso mistilanteen kaltaisena yhteisenä tilana johon esiintyjät aina palasivat, vaihteli esityksen aikana. Esittämistilannetta kuitenkin korostettiin vahvasti kautta koko esityksen.

Esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatioissa esittäjä-katsoja -suhde ja esittämistapa vaihteli paitsi eri esitysvariaatioiden myös yksittäisten kohtausten ja eri henkilöhahmojen kuten kertojan kohdalla. Pääosin avoimen esittäviä ja myös ramppia positiivisessa mielessä korostavia olivat mm. ravintolatilaan, Harkan auditorioon ja osin Aleksanterinteatteriinkin tehdyt esitykset. Pikemminkin esiintyviä, vailla suoraa kontaktia ja jopa eräänlai-

seen neljännen seinän illuusioon pyrkien eli ramppia negaatio-
na korostaen esitettiin variaatiot yksityiskodissa, Bio Rexin au-
lassa ja terassilla sekä pääosin SOK:n pylväshallissa. Näistä vain
Bio Rexin aulassa ja kattoterassilla näyttämö-katsomo -suhde oli
suoraan edestä nähtävä ja vastakkainen. Siellä tila tarjosi todella
konkreettisen ns. neljännen seinän, ikkunalasin, näyttämön ja
katsomon väliin. Muissa variaatioissa tuo 'seinä' luotiin puhtaasti
esittäjä-katsoja -suhteen avulla, esittäjän ja katsojan väliseksi
psykykkiseksi rampiksi tai rajaksi.

Eräänlaisia yhdistelmämuotoja olivat variaatiot kulttuurikes-
kuksen näyttämöllä (Louhisalissa) ja nuorisotalon esitystilassa
(Vernissassa). Kiinnostavana välimuotona voi pitää myös Villa
Ensini esitystä, jossa suhde ramppiin vaihteli tilasta toiseen, vaik-
ka katsojat oli sijoitettu esityksen kehykseen. Useimmissa kohta-
uksissa ramppi esittäjä-katsoja -suhteessa toimi negaation kaut-
ta; henkilöt eivät tunnustaneet katsojien läsnäoloa katsojina vaan
pikemminkin kanssaihmisinä, eivätkä osoittaneet suoraan esittä-
vänsä heille. Kertojan kontakti katsojiin oli kuitenkin koko ajan
suora.

Sensijaan yhtään ns. rituaalitalanteeseen pyrkivää esitystä, jossa
ramppi olisi pyritty häivyttämään myös esittäjä-katsoja -suhteesta
sarjaan ei kuulunut. Jonkinlainen pyrkimys yhteisen tilanteen
luomiseksi oli mukana muutamissa, kuten Villa Ensissä, yksityis-
huvilassa ja SOK:n aulassa. Toisaalta esittäjien ja katsojien yhtei-
syys käytännössä toteutui myös, joidenkin mielestä jopa parhaiten,
sarjan teatterillisimmassa esityksessä eli Aleksanterinteatteris-
sa; traditio yhdistää.

Kerrontaan perustuvassa *"Jos talviyönä matkamies ..."* -esi-
tyksessä esittämistapa oli pääosin avoimen esittävä ja myös suora
puhuttelua käytettiin runsaasti. Eri henkilöiden ja kohtausten
välillä oli kuitenkin eroja. Kertoja puhui suoraan katsojille, ei
kuitenkaan yksilöiden. Joissakin tilanteissa hän oli enemmän
kontaktissa roolihenkilöihin kuin katsojiin. Pienoisesitysten minä-
hahmot eli näkökulmahenkilöt puhuivat suoraan katsojille, kui-
tenkin oman roolinsa takaa. Muut henkilöt pienoisesityksissä
käyttivät useimmiten avoimen esittävää esittämistapaa mutta il-

man suoraa puhuttelua. Niissä ei myöskään tarjottu katsojille
erityisroolia esityksen maailmassa. Kehyskertomuksessa sensi-
jaan esittämistapa oli pikemminkin esiintyvä. Katsojien läsnäolo
'kanssalukijoina' kyllä tunnustettiin, mutta Lukija ja Lukijatar oli-
vat useimmiten joko katsojien asemassa ja esiintyivät ikäänkuin
muiden katsojien läsnäolosta piittaamatta. Keskinäisissä kohta-
uksissaan he käyttivät elokuvanäyttelemisen tapaista epäsuoraa
ja esiintyvää esittämistapaa. Pääosin esittämistapa esityksessä oli
kuitenkin 'tavanomaisen' esittävä.

Erilaisten näyttämö-katsomo -asetelmien vaikutuksesta pie-
noisesitysten esittäjä-katsoja -suhde vaihteli jonkin verran. Ver-
raten yhtenäisen tekstin puhuttelutavan vuoksi variaatiot eivät
olleet niin huomattavia kuin tarkoitus oli. Myös esittämistavan
erot pienoisnäytelmien välillä olivat aiottua pienempiä, vaikka
ääni, valo, puvustus ja näyttelijäilmaisun tyyllittely tukivat eroja.
Varsinainen perusjako kehyskertomuksen astetta reaalisemman
labyrintin ja pienoisesitysten kuvitteellisten ja esitettyjen tapah-
tumapaikkojen, fantasiamaailmojen välillä luullakseni välittyi.
Esittäjä-katsoja -suhteen muutokset kehyskertomuksen ja pie-
noisesitysten välillä jäivät pääosin nyanssien varaan. Pienoisesi-
tyksissä esiintyjät osoittivat katsojille avoimesti esittävänsä heil-
le, tosin kunkin tyyllilajin puitteissa, kun taas kehyskertomukses-
sa tavoitteena oli esiintyvä esittämistapa ja myös arkisempi tai
psykorealistisempi ote. Kehyskertomuksen oli tarkoitus edetes-
sään sekoittua yhä enemmän fantasiamaailmoihin eli pienoisesi-
tyksiin myös esittämistavaltaan ja palata vasta lopuksi kirjasto-
kohtauksen myötä 'takaisin arkeen'.

Esittämistavat kuitenkin sekoittuivat osaksi jo varhaisessa
vaiheessa esitystä. Esim. professori Uzzi-Tuziin hahmo oli niin
karrikoitu, että kohtaus sai selvästi avoimemmin esittävän luon-
teen. Myös kohtaus kustannustalossa sisälsi jo tekstinä farssimai-
sia piirteitä, mikä edellytti avointa esittämistä. Ja paradoksaalista
kyllä Hermes Maranan kirjeenvaihto, joka dramaturgisesti oli osa
kehyskertomusta, toteutettiin esityksessä ehkä kaikkein selvim-
min avoimen esittämisen ja lähes estradiviihteen keinoin. Kos-
ka perusvire esityksessä kokonaisuutena oli nimenomaan kerto-

va ja sitä kautta korostetun esittävä, ei fiktion tasojen sekoittuminen tällä tapaa ollut kovin silmiinpistävää. Esittämistavan eroihin palaan tarkemmin luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys.

Esittäjä, katsoja ja etäisyys

Myös kysymykset tilan vuorovaikutusalueista ja etäisyyksistä ovat kiinnostavia esittäjä-katsoja -suhteen kannalta. Edellä esitellyjen, ympäristöpsykologien käyttämien erottelujen mukaan voidaan karkeasti puhua *julkisesta alueesta* kun etäisyys ylittää kuusi metriä, *sosiaalinen alue* vastaa suurin piirtein huonetilaa, *persoonallinen etäisyys* on noin ojetnetun käsivarren mittainen ja *intimi alue* edellyttää kosketusetäisyyttä. Sekä ilmaisukeinot että eri aistien osuus vuorovaikutuksessa vaihtelevat näiden alueiden mukaan.

Esitystila on esitystapahtuman kautta välttämättä aina jossakin määrin julkinen alue, mutta etäisyyksillä on myös sellaiseen merkitystä, ja ne vaihtelevat tietysti sen mukaan kuinka suuresta teatteritilasta on kyse. Suurehkon katsomon takapenkeiltä etäisyys näyttämölle on toinen kuin eturivistä. Teatterin konventioihin liittyy useimmiten se, että vain esittäjien väliset tilamuutokset tulkitaan merkitseviksi kuten arkielämässä, esim. intiimietäisyys kahden esiintyjän välillä näyttämöllä on ilmaiseva. Katsojien ja esiintyjien välinen etäisyys on useimmiten julkisen. Sensijaan katsojien keskinäinen etäisyys on usein hyvinkin intiimi, mutta sitä ei sellaiseksi tulkita. On kuitenkin esitetty, että juuri tämä katsojien välille muodostuva intiimitilojen ketju, jota esim. tyhjätkätsomossa rikkovat, on tärkeä tekijä sen ”*communitas*”-tunteen ja yhteisyyden aikaansaamiseksi, joka esitystapahtumassa monille on tärkeä.¹³⁰ Toisaalta tilanne, jossa myös etäisyys esittäjien ja katsojien välillä on sosiaalinen tai persoonallinen, tapahtuman silti säilyttäessä julkisen luonteensa, on mielenkiintoinen.

Esim. tilaratkaisun muutos esityksen puolivälissä voi muuttaa myös etäisyyksien intiimiys-julkisuus -astetta huomattavasti. Monissa ympäristönomaisiksi rakennetuissa esityksissä esiintyjät saattavat hetkittäin olla hyvinkin lähellä joitakin katsojia. Tilanne jossa etäisyydet vaihtelevat jyrkästi, samalla kun osa katsojista on hyvin lähellä on esiintyjille hankalampi kuin tilanne, jossa kukaan katsojista ei ole aivan lähellä, vaan etäisyydet vaihtelevat julkisella alueella, sillä silloin ilmaisukeinojen on toimittava yhtäaikaan kaikilla etäisyyksillä.

Kysymys esiintyjän ja katsojan välisestä etäisyydestä on olennainen myös muussa kuin metrein mitattavassa mielessä, ja usein ratkaiseva esityksen perusvirityksen ja tunnelman kannalta. Siihen liittyy myös kysymys esiintyjän aurasta¹³¹, esittäjän vallasta tai ns. karismasta. Kuinka paljon etäisyyttä esiintyjä tarvitsee suhteessa katsojiin? Entä mikä on katsojan tilantarve?

Useimmat ihmiset ovat oppineet säilyttämään jonkinlaisen psyykkisen etäisyyden ahtaissakin tiloissa, mutta ns. henkilökohtaisen tilan koko tietysti vaihtelee. Esitystilanteelta katsoja osaa usein odottaa jonkinverran ahtautta ja jopa edellyttää sitä (yhteistä tiivistä juhlatunnelmaa jne). Monet katsojat ovat myös oppineet kaipaamaan esityksiltä nimenomaan lähietäisyyttä, persoonallisella ja sosiaalisella alueella toimivaa tapahtumaa, joka mahdollistaa jonkinlaisen ’mukana olon’ tunteen ja myös näyttelijäntyön tarkan seuraamisen. Tietysti kokemus etäisyydestä tai läheisyydestä on yhteydessä myös esityksen aihepiiriin, esitysmailman tuttuuteen, esitystapahtuman tunnelmaan jne. Fyysinen etäisyys voi olla helpompaa vastaanottaa ja on myös teatterissa tavallisempaa, kuin psyykkinen etäisyys yhdistettynä fyysiseen läheisyyteen, mikä luo outoutta, vierautta tai jopa turhautumisen tunteen; ”minua ei puhutella”. Vaikka kysymykset erityyppisistä etäisyyksistä suhteessa katsojiin ovat nimenomaan esittämistavan ja näyttelijäntyön kysymyksiä, sen bravuurejakin, on myös fyysisten, tilallisten etäisyyksien merkitys olennainen esityskompositiota ja esitysmailman perusviritystä rakennettaessa. Myös tässä fyysinen ja psyykkinen, aistittava ja aavistettava vaikuttavat toisiinsa ja sekoittuvat.

Kysymys fyysisestä ja psyykkisestä etäisyydestä tai rajasta on kiinnostava yhdistettynä eri kombinaatiomahdollisuuksiin näyttämö-katsomo -suhteen ja esittäjä-katsoja -suhteen välillä. Vaikkei fyysistä ja psyykkistä kokemusta tietenkään voi erottaa toisistaan – tilan voima perustuu juuri niiden yhteenkietoutumiseen – on painotuseroilla merkitystä käytännössä. Läheisyyden avulla voidaan toisaalta pyrkiä eräänlaisten lähikuvien luomiseen ja nyansoidun ilmaisuuden käyttöön. Toisaalta sen avulla voidaan luoda myös psyykkistä etäisyyttä. Minimoimalla fyysinen ramppi tai häivyttämällä sitä, voidaan vahvistaa psyykkistä ramppia juuri niin aavistuksenomaisesti että riittävä etäisyys syntyy, jotta myös esim. tragedian esittäminen voisi olla mahdollista.¹³² Silloin myös tarve esittämisen energialla ylittää fyysinen ramppi ja saavuttaa kontakti katsojiin usein vähenee. Mutta tilanne voi olla esiintyjälle myös haastava, erityisesti mikäli tavoitellaan ns. uskottavuutta. ”On kuin näyttelisi kameralle tietämättä missä se on, tai kuin kamera olisi kaikkialla”, kuten eräs näyttelijä kokemuksensa Villa Ensinn esityksestä ilmaisi.

Olen itse mieltynyt nimenomaan fyysisen etäisyyden minimoimiseen, näyttämön ja katsomon lähentämiseen ja sekoittamiseen, mutta nimenomaan siten, että fyysinen etäisyys korvataan psyykkisellä, eli esim. esittämistavalla, jossa esiintyjät eivät suoraan puhuttele katsojia tai avoimesti tunnusta heidän läsnäoloaan katsojina. Monet teatteriin tottuneet tekijät ja katsojat asettavat etusijalle konkreettisen etäisyyden tai rajan näyttämön ja katsomon välillä ja tuon rampin ylittämisen suoran kontaktin tai esittämisen energian avulla. Näin synnytettyllä yhteisellä kommunikaatiotilalla halutaan usein myös korostaa eroa muihin fiktion ja draaman kanaviin. Esitysten määrä, joissa esiintyjät suunntaavat toimensa ja puheensa suoraan katsojille toisistaan piittaamatta, tavallaan illuusio- ja kuvateatterin peruskonventiosta poiketen, näyttää olevan yhä lisääntymässä. Tämän voi nähdä myös reaktion katsojan vaatimukseen tulla puhutelluksi suoraan, jotta jokin koskettaisi tai kiinnostaisi häntä. Omalta kannaltani kiinnostavampaa kuitenkin on, että riittävän suuri fyysinen läheisyys voi vahvistaa psyykkistä etäisyyttä, sitä voidaan käyttää sitä

lisäämään, eli antamaan tilaa. Kun häivytetään fyysinen raja ja etäisyys näyttämön ja katsomon väliltä ei tavoitteena välttämättä ole ihmisten (esittäjien ja katsojien) välisen, vaan katsojan ja ympäristön välisen etäisyyden ylittäminen ja häivyttäminen.

Etäisyys käytännössä

Esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* esitysten kuvaaminen esiintyjien ja katsojien välisten etäisyyksien perusteella on välttämättä melko summittaista. Joissakin esityksissä, erityisesti Villa Ensissä, jossa katsojat liikkuvat talossa tilasta toiseen, etäisyys esiintyjien ja katsojien välillä vaihteli esityksen aikana. Koska valtaosa huoneista oli melko pieniä pysyttiin pääosin persoonallisen ja sosiaalisen alueilla. Silti esim. ahtaassa rappukäytävässä esitetty ensimmäinen keskustelu toimi selvästi intiimialueella ainakin osalle katsojia. Toisaalta yhdeksännessä keskustelussa käytetty kiinteä katsomo ja näyttämönä toiminut neljätoista metriä pitkä käytävä loivat selvästi julkisen etäisyyden. Myös viimeisessä variaatiossa SOK:n aulassa, jossa esiintyjät liikkuvat lähellä katsojia sinänsä avarassa tilassa, oli jaksoja, joissa esiintyjät olivat ylhäällä parvella hyvinkin julkisen etäisyyden päässä sekä toisistaan että katsojista. Toisaalta kertoja, istuutuessaan esityksen päätteeksi katsojien keskelle, oli ainakin suhteessa muutamiin heistä intiimietäisyydellä. Vastaavanlaista vaihtelua, ja myös rajuja etäisyyseroja suhteessa eri katsojiin, esiintyi Vernissan jälkimmäisessä osassa. Useimmissa variaatioissa esiintyjät olivat hyvinkin lähellä katsojia verrattuna keskimääräiseen etäisyyteen teattereissa tänään.

Selvimmän psyykkistä etäisyyttä käytettiin hyväksi ensimmäisessä ja viimeisessä variaatiossa, jotka myös olivat vahvimmin ympäristönomaisia. Villa Ensissä, joka esityksenä oli luonteeltaan melko ’naturalistinen’ ja vähäeleinen, kertoja huolehti katsojista ja puhutteli heitä suoraan oppaan tai hoitajan roolissaan. Siellä perustilanne ei ollut katsojan kannalta kovinkaan vierautta

luova, vaikka liikkuminen oudossa tilassa aikaansai eräänlaisen kummitusjuna-vaikutuksen. Sensijaan SOK:n pylväshallissa, jossa esitys oli pelkistetty ja askeettinen, historiallisine viitteineen outo ja tunnelmaltaan juhlallinen ei kertojalla minä-henkilönä ja tapahtumat kokevana subjektina ollut narratiivista tehtävää tai suoraa kontaktia katsojiin. Siellä pelkistetyt liikkeet, esiintyvä esittämistapa ja fyysisen läheisyyden yhdistäminen psyykkiseen etäisyyteen loivat esitykselle erityisen, osalle katsojia ahdistavan tai pitkästyttävän, osalle poikkeuksellisen vaikuttavan perusviirteen.

Merikaapelihallin *"Jos talviyönä matkamies ..."* -esityksessä etäisyys esittäjien ja katsojien välillä oli labyrintin kaikissa tiloissa melko pieni, lukuunottamatta loppukohtauksen näyttämötilan huomattavaa syvyyttä. Koska katsomokorokkeita ei voitu käyttää, oli katsomiskulma useimmissa samantyyppinen. Muissa paitsi viidennessä tilassa katsomo oli niin leveä tai pitkänomainen ettei varsinaista yhteistä ahtautta esiintyjien ja katsojien välillä tai katsojien kesken syntynyt, eikä sitä myöskään tavoiteltu. Katsojan kannalta joku esiintyjistä oli lähellä, toinen kaukana. Myös tilan korkeus loi osaltaan avaruutta. Psyykkistä etäisyyttä käytettiin tietoisesti lähinnä kahdeksannessa pienoisesityksessä (japanilainen puutarha), joka seremoniallisena edellytti lähietäisyydellä tragedianomaista viritystä eroottisten ja koomisten aineistensa vastapainoksi. Ahtaimmassa viidennessä tilassa (kellari) fyysistä etäisyyttä olisi tarvittu näkyvyyden vuoksi. Siellä ei psyykkinen etäisyys ollut fyysisestä läheisyydestä huolimatta välttämätöntä tarinankerrontatilanteen vuoksi.

Yhteinen vai yksityinen kokemus

Minkä tahansa esityksen yleisösuhteen kannalta olennaista on lisäksi se, missä määrin esityksestä pyritään luomaan katsojalle yksityinen kokemus ja missä määrin tavoitteena on yleisölle, katsojakollektiiville, yhteinen kokemus. Esityksissä jotka raken-

netaan verraten pienelle yleisömäärälle on usein tavoitteena yksityisempi kokemus. Kuitenkin yhteisyys katsojajoukon kesken voi niissä korostua lähes yhtä vahvasti tai jopa vahvemmin kuin kollektiiviseen huumaan perustuvissa massaesityksissä, nimetään katsojakollektiivin pienuuden ja näin syntyvän läheisyyden vuoksi. Kysymys katsojien keskinäisestä yhteydestä tai heille tarjotusta psyykkistä 'liikkumatilasta' jää usein toissijaiseksi verrattuna esittäjä-katsoja -suhteeseen. Keskeiseksi nousee pyritäänkö esitystapahtumassa (ja jos, niin millä keinoin) luomaan läheinen tai kommunikaation kannalta edullinen esittäjä-katsoja -suhde, esiintyjien ja katsojien välinen yhteys. Kuitenkin myös ajatus siitä, että katsojan suhde esitykseen tilana, ympäristönä ja maailmana voisi olla ensisijainen esittäjä-katsoja -suhteeseen nähden on kiinnostava.

Esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* kohdalla yhteys pyrittiin joissakin esityksissä luomaan enemmänkin katsojien ja esitystilan kuin katsojien ja esiintyjien välille, vaikka se monelta osin jäikin pyrkimykseksi. Esiintyjien tehtävänä oli periaatteessa toimia eräänlaisina tilan ja paikan esikokijoina, auttaa katsojia kokemaan maailma ympärillään. Tämä poikkeaa kuitenkin melko lailla teatteriesityksen tarjoamiin kokemuksiin kohdistetuista odotuksista. Usein kiinnostaviksi mielletään ensisijaisesti esiintyjät tai näytelmän tarina.¹³³

Esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilan funktio oli siinä mielessä toissijainen ainakin verrattuna TEE -projektin esityssarjaan, että sen avulla tuettiin tarinankerrontaa, kuten teatterissa usein tapana on. Tämä tehtävä korostui entisestään, kun perusajatus esityksen edetessä alati laajenevasta kahvilasta tai lämpiöstä jouduttiin käytännön syistä hylkäämään. Samoin kuin esityssarjassa, myös Merikaapelihallin esityksessä siirtyminen tilassa oli kuitenkin temaattisesti keskeistä sekä tekstin että esityksen tasolla. Vaikkei sitä erityisesti tavoiteltukaan, siirtyminen tilassa loi samalla yhteisyyttä sekä katsojien kesken että esittäjien ja katsojien välille.

Katsoja ja esityksen kehys

Kysymys siitä, missä määrin ja miten katsojan paikka suhteutetaan esityksen kehykseen ei ole yksiselitteinen. Katsojalle tarjottu paikka voidaan asettaa esityksen kehyksen sisä- tai ulkopuolelle. Hänen asemansa voi olla esityksen edessä ja ulkopuolella tai sitten jossakin mielessä esityksen tilan keskellä. Katsoja voidaan pyrkiä asettamaan esityksen kehykseen joko fyysisesti tai psyykkisesti. Ilmaukset 'fyysisesti kehyksessä' ja 'psyykkisesti kehyksessä' ovat tietysti sanavalintoina hankalat. En missään nimessä esim. yritä väittää, että psyykinen ja fyysinen kokemus voitaisiin jotenkin jyrkästi erottaa. Kuitenkin painopisteissä voi olla eroja. Voidaan ajatella esim. neljä päätyyppiä:

- 1) Esitys voi ympäröidä katsojat konkreettisesti siten, että katsoja ei voi nähdä kaikkia tapahtumia samanaikaisesti ja katsoja on myös periaatteessa samassa maailmassa kuin esiintyjät eli heille läsnäoleva, siis asemaltaan sekä fyysisesti että psyykkisesti esityksen kehyksen sisällä.
- 2) Esitys voidaan rakentaa siten, että katsoja katselee kokonaisuutta edessään eli on fyysiseltä asemaltaan selvästi esityksen kehyksen ulkopuolella, ja myös psyykkisesti sen ulkopuolella, eivätkä esiintyjät avoimesti tunnusta hänen läsnäoloaan eli hän on myös psyykkisesti sen ulkopuolella.
- 3) Katsoja voi olla asemaltaan fyysisesti esityksen kehyksen sisällä tai sen ympäröimä eikä voi nähdä koko esitystä samanaikaisesti, mutta psyykkisesti sikäli sen ulkopuolella, että esittäjät eivät suoraan tunnusta hänen läsnäoloaan tai kommunikoi suoraan hänelle, vaan toimivat ikäänkuin hän ei olisi siinä.
- 4) Katsoja voi olla fyysiseltä asemaltaan esityksen kehyksen ulkopuolella, katsella kokonaisuutta edessään, mutta psyykkisesti esityksen kehyksessä, mikäli esittäjät puhuttelevat häntä tai tarjoavat hänelle 'roolin' esityksen maail-

massa tai muulla tavoin tunnustavat hänen läsnäolonsa joko samassa fiktiivisessä maailmassa tai esittämistilanteessa.

Tällainen jaottelu on tietenkin yksinkertaistava, sillä monissa esityksissä esim. eri henkilöiden suhde katsojiin on erilainen, ja se voi myös vaihdella kohtauksesta toiseen. Katsojalle tarjottuun asemaan vaikuttaa tietysti myös se, onko katsojan läsnäolon tunnustaminen huomaamattomaksi konventionalisoitunutta, ns. yleisesti esittävää, vaiko konkreettisempaa tai suurempaa. Kysymys on vielä hankalampi mikäli kehys käsitetään väljästi. Esim. ulkotilaan toteutetussa esityksessä, joka tapahtuu korostetusti tässä ja nyt, katsoja saattaa kokea olevansa hyvinkin konkreettisesti sisällytetty esityksen kehykseen vaikkei häntä puhutella suoraan. Tai esityksessä joka sisältää itsessään useita kertomisen ja esittämisen tasoja ja myös osoittaa ne, kuten *"Jos talviyönä matkamies ..."*, katsoja voi mieltää olevansa sisällytetty johonkin esityksen kehyksistä.

Vaikka katsojan asettaminen esityksmaailmaan on nimenomaan hänen asettamistaan esityksen kehykseen voi rampin käsite kuitenkin olla avuksi. Ramppi voidaan ajatella esittäjien ja katsojien väliseksi psyykkiseksi rajaksi, ei välttämättä fyysisen tilan alueiden rajaksi. Ramppia voidaan korostaa negaationa, ylittämättömänä rajana, tai positiivisesti, avoimen esittämisen avulla, näennäisesti rikkomalla se hetkeksi jne.¹³⁴ Usein esityksissä, joissa fyysinen ramppi on selkeä, pyritään psyykinen ramppi häivyttämään tai ainakin ylittämään se. Tilanteissa joissa näyttämö ja katsomo, esiintyjien ja katsojien reviirit on selkeästi erotettu ja merkitty tai kaukana toisistaan, on tärkeämpää pyrkiä ylittämään ramppi suoran kontaktin tai avoimen esittämisen keinoin. Esityksissä, joissa fyysinen ramppi on lähes minimoitu, on sensijaan miellyttävintä mikäli psyykinen ramppi on verraten vahva. Käytännössä tämä voi tarkoittaa esim. sitä, että esityksissä joissa esiintyjät toimivat hyvin lähellä katsojia tai jopa heidän seas- saan, joissa katsojat on fyysisesti sijoitettu esityksen sisään tai keskelle, on usein tehokkainta ettei avointa esittämistä tai suo-

raa kontaktia esiintyjien taholta käytetä. Tai jos käytetään, se tapahtuu selvästi roolin puitteissa, sen 'suojassa'.

Edellä mainittu läheisyyden ja etäisyyden jännite on olennainen. Olen itse mieltynyt tilaratkaisuihin, joissa asemani katsojani on fyysisesti esityksen kehyksen sisällä, mutta psyykkisesti sen ulkopuolella, ainakin siinä mielessä, että esittämistilanne ei muodostu keskeiseksi kokemukselle. Ihannemallini olisi siis ns. perinteiseen ympäristönomaiseen teatteriin nähden käänteinen tilanne.¹³⁵ Esittäjiä ei tuoda katsojien joukkoon, heidän tilaansa, ikäänkuin katsomon puolelle, vaan katsojat viedään esittäjien joukkoon, esityksen maailmaan, tavallaan näyttämölle. Ei siis laajenneta näyttämöä katsomoon päin tai luoda esiintymisalueita katsomon keskelle, vaan asetetaan katsomoalueita ns. näyttämölle, enemmän tai vähemmän kuvitteelliseen esitysmaailmaan. Mutta jotta tämä olisi todella nautittavaa, on luotava tunnelma jonka myötä käy selväksi, ettei katsojalta odoteta aktiivista osallistumista esitykseen tai ettei hänen katsojan integriteettiään loukata. Sensijaan että luotaisiin 'esiintymisalueita' katsomotilan lomaan luodaan katsojille 'turvapaikkoja' esitysmaailman keskelle. Tavoitteena ei siis ole yhteinen rituaalitapahtuma kulttisen teatterin merkityksessä, vaan tilanne, jossa katsoja on 'fyysisesti kehyksessä' mutta 'psyykkisesti kehyksen ulkopuolella'.

Havaitsemisen vapaus ja osallisuus

Kysymys siitä, millä tavoin ja missä määrin katsoja voidaan sisällyttää esityksen kehykseen ja myös osaksi esitysmaailmaa, ilman että hänen oletetaan ns. osallistuvan siihen, on omalta kannaltani lakkaamatta mielenkiintoinen. Käytännössä olen erityisen vihättynyt mahdollisuudesta ympäröidä katsojat, eli tilanteesta, jossa katsojana olen fyysisesti keskellä esityksen maailmaa, jossa ihmiset liikkuvat ja toimivat myös sivuillani ja takanani, vaikka ns. tärkeät asiat olisikin fokusoitu edessäni tapahtuviksi. Tilanteesta, jossa esitys tapahtuu ympärilläni eikä edessäni, ympäröi mi-

nut, kuten musiikki tai ääni yleensä eikä näkökenttääni ole rajoitettu ruudun muotoon. Ja tämä on erityisen kiinnostavaa mikäli esitysmaailma ei ole tuttu, vaan jollakin tapaa keinotekoinen tai outo.

Mielenkiintoni syynä ei ole niinkään pyrkimys aikaansaada mahdollisimman vavahduttava ja voimakas elämys tai kokemus katsojalle; voimakas eläytymisen tai samaistumisen kokemus syntyy ehkä tehokkaammin keinoilla, joita esim. elokuva hyödyntää, joissa katsoja voi 'unohtaa itsensä' ja kadottaa ajan ja paikan tajunsa. Pikemminkin toivoisin että voitaisiin saavuttaa jonkinlainen 'leikisti' -ulottuvuus nimenomaan silloinkin, kun ei ole kyse ilveilystä tai 'ilmileikistä', eräänlainen todellisuuden ja fiktion sekoittumisen kokemus.

Viimekädessä on kyse sekä esiintyjän että katsojan integriteetistä. Katsojalla on mielestäni oltava tietynasteinen havaitsemisen vapaus, eli mahdollisuus halutessaan olla menemättä mukaan, olla suostumatta esityksen välttämättä käyttämän val-lankäytön, suggestion ym. johdateltavaksi. Toisaalta hänelle on kuitenkin tarjottava mahdollisuus myös osallisuuteen. Itse koen avoimen esittämisen usein voimakkaammin katsojanintegriteettiäni loukkaavana tai mielikuvitustani latistavana ja ahdistavana kuin tilanteen, jossa fyysisesti olen osa esitystä, 'leikisti' osa sen maailmaa, mutta saan itse valita tapani olla olemassa siinä. Teatterin perusasetelmaan liittyy useimmiten ajatus, että astuessani katsojan asemaan suostun siihen ja jopa edellytän sitä, että tajuntaani, mielikuvitukseeni ja tunteisiini pyritään vaikuttamaan, mutta että fyysisesti, ruumiillisesti olen ulkopuolinen, vallanpitäjän ja tarkkailijan asemassa. Päinvastainen tilanne, että minut asetetaan fyysisenä, ruumiillisena olentona osaksi esitysmaailmaa, jopa sen 'lavastukseksi' tai osatekijäksi (esim. istuttamalla minut keskelle esitystilaa muiden katsojien nähtäväksi, johdattamalla minua tilasta toiseen jne.), mutta mielikuvitukseeni, tajuntani ja tunteeni jätetään pääosin omaan hallintaani, on usein perinteiseen katsomistilanteeseen tottuneelle jopa ahdistava, jos ja kun itseään ei voikaan unohtaa, kun 'mielikuvitushieronta' ei toimikaan automaattisesti.

Usein olennaisia ovat myös valinnat. Mikäli katsojana joudun itse suuntaamaan katseeni, tavallaan ainakin osaksi 'leikkaamaan oman elokuvani' enkä pysty luottamaan siihen, että havaitsen kaiken juuri siten kuin oli tarkoitettu, saatan hermostua tai rasittua. Tämä koskee erityisesti katsojaa, joka nauttii kokonaisuuden hallinnasta tai vaihtoehtoisesti haluaa nimenomaan antautua käsittelyyn luottavaisena siitä, että tajunta on osaavissa käsissä. Hallitsemisen ja kontrollin halu toisaalta, ja toisaalta antautumisen ja käsiteltäväksi heittäytymisen halu eli havaitsemisen vapaudesta luopuminen, ovat kaksi täysin vastakkaista intohimoa ja pyrkimystä. Kumpikin voi vaikuttaa siihen, että katsoja ei halua "astua kuvaan" tai asettua osaksi tuntematonta esityksen maailmaa, ja toivoo mielummin, että se vain näytetään, esitetään hänelle. Viimekädessä on kyse myös leikin ja rituaalin mahdollisuudesta.

Onkin ehkä syytä korostaa, että katsojan asema esityksen kehyksen sisällä ei kuvaa sitä, missä määrin hänen tunteissaan tai ajatuksissaan oletetaan samaistuvan tarinaan tai esittäjiin, eläytyvän esitykseen. Usein esim. katsojan sisällyttäminen fyysisesti esityksen kehykseen pikemminkin estää hänen esityksen maailmaan heittäytymistään ja oman itsen unohtamistaan, tai korostaa esittämistilannetta ja sen synnyttämää kollektiivitunnetta. Katsojan asettaminen fyysisesti esityksen kehykseen voi myös vähentää kokemusta esityksen visuaalisuudesta, mikäli visuaalisuus käsitetään näyttämökuviksi, kuvitteelliselle nelikulmaiselle kuvapinnalle sommitelluiksi asetelmiksi. Jos visuaalisuus sensijaan mielletään tilallisena ja kolmiulotteisena voi katsojan asettaminen tilan ja tapahtumien keskelle päinvastoin vahvistaa kokemusta visualisuudesta. Ennen kaikkea tietysti ympäristönomaisuus vähentää katsojan tunnetta siitä, että hän voi hallita esityksen kokonaisuuden. Toisaalta se voi kuitenkin vahvistaa tunnetta osallisuudesta esityksen maailmaan.

Tietyllä tapaa humoristista tietysti on, että jos esitys pyrkii tarjoamaan mahdollisuuden maailman konkreettiseen fyysiseen aistimiseen, se saatetaan kokea voimakkaammaksi katsojan integriteetin loukkaukseksi kuin se, että katsojan tunteita manipu-

loidaan häikäilemättömästäkin etäältä luotujen mielikuvien avulla. Tämä tietysti liittyy kulttuurisiin tottumuksiin, vallitsevan tilakäsityksen määräämään intiimiyden rajaan, odotuksiin siitä mikä on pääasia ja mikä sivuasiasia. Luultavasti keskeistä on myös se, missä määrin esitystapahtuma yhteisöllisenä kokemuksena asetetaan etusijalle sen yksityiseen kokemiseen nähden. Katsojalle tarjottu paikka esityksen tilassa on nimenomaan tarjottu. Viimekädessä jokainen katsoja valitsee katsomistapansa itse.

Siten esityksen ja tilaratkaisun ympäristönomaisuus on välttämättä tulkinnanvarainen asia. Katsoja voi rajata pois ja esitykseen kuulumattomaksi kaiken mitä hän omalta paikaltaan ei näe, jättää huomiotta kaiken paitsi päähenkilöksi mieltämänsä esittäjän jne. ja siten 'lukea' myös ympäristönomaiseksi rakennettua esitystä täysin suoraan edestä nähtävänä. Katsojan asettaminen esityksen kehykseen on aina suhteellista (ainakin ellei pyri ns. "Paradise Now" -tyyppiseen teatteriin¹³⁶, jossa katsojat aktivoidaan ja vedetään mukaan tapahtumiin, ja luultavasti silloinkin). Teatteria ennen nähnyt katsoja tietää seuraavansa esitystä ja säilyttää siihen jonkinlaisen ns. esteettisen etäisyyden vaikka esitys tulisi hyvinkin liki, vaikka esiintyjä esim. istuutuisi hänen viereensä tai puhuttelisi häntä. Luultavasti eräänlainen 'todellisuuden kaltaisuus' päinvastoin vahvistaa katsojan tietoisuutta tilanteen fiktiivisyydestä ja esitystapahtuma-luonteesta, jopa herkistää hänet sille. Ja tämä on nähdäkseni positiivinen seikka, johon tulee luottaa erityyppisiä tilaratkaisuja sovellettaessa.

Katsojalle tarjottu asema suhteessa esityksen kehykseen, sekä fyysisessä että psyykkisessä mielessä, ja esityksen esittäjä-katsoja -suhde ovat keskeinen osa elävää esitystä, ja olennaisia sen tunnelman ja perusvirityksen kannalta. Mahdollisuudet ovat monimuotoisemmat kuin useilla muilla draaman esittämisen alueilla (elokuva, TV-näytelmä, kuunnelma), joten niitä on syytä käyttää hyväksi ja kehittää. Elävässä esityksessä katsojan asemaa on mahdollista vaihdella yhden esityksen puitteissa sekä näyttämö-katsomo -suhteen että esittäjä-katsoja -suhteen tasolla. Ja mikäli käytetään hyväksi liikettä tilassa, esitys voidaan rakentaa myös vaihtelevien tilakokemusten sarjaksi.

Esityssarja tilaratkaisuna – esitys tilojen sarjana

Sekä esityssarja *Joitakin keskusteluja I–X* että esitys *”Jos talviyönä matkamies ...”* perustuivat liikkeeseen tilassa, esityksen ja myös katsojien siirtymiseen tilasta toiseen. Siinä missä Vvedenskin keskustelut muodostivat sarjan erillisiä esityksiä eri puolella kaupunkia kahden viikon välein puolen vuoden ajan, siinä Merikaapelihalliin rakennettu esitys muodosti vaelluksen yhtenäisen tilasarjan lävitse yhden illan aikana.

Esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I–X* voi silti tarkastella kokonaisuudessaan myös eräänlaisena ympäristönomaisena monitilänäyttämöllepanona, jossa katsojat siirtyvät tilasta toiseen esityksen mukana, tai jossa esitys liikkuu yhden yleisön luota toisen luo. Vaikka variaatiot olivat hyvinkin itsenäisiä eikä yksittäisen esityksen katsojien oletettu nähneen edeltäviä variaatioita, juuri matkan, siirtymisen ja paikan vaihtamisen kautta sekä esityssarjan kokonaisuuden että yksittäisten esitysten ympäristönomaisuus korostui. Uusi esitystila viritti sarjaa seuranneet katsojat havaitsemaan paitsi valitun tilan ja sen ympäristön, myös sen miten tuota tilaa kulloinkin käytettiin, ja usein myös katsomaan esitystä tarkkaavaisemmin tai tietoisemmin, houkutteli vertailemaan kokemuksia eri variaatioista, määrittelemään omia mieltymyksiä jne. Voidaan jopa väittää että variaatio sinänsä toimii tietyllä tapaa fokusoivasti.

Samalla kokemus jonkinasteisesta yhteisestä tilasta ehkä korostui ainakin osalle katsojista, koska esiintyjät ja katsojat liikuivat samaa matkareittiä ja ’kohtasivat toistamiseen’. Vaikka esityssarjan ei voi väittää muodostaneen kovinkaan ehjää kokonaisuutta sen enempää tilallisesti kuin tulkinnallisesti muussakaan mielessä, uskoisin, että ajatus jatkuvuudesta ajassa ja tilassa jotenkin hahmottui ja vaikutti, samoin kuin mielikuva eräänlaisesta suhteellisesta rajattomuudesta, useiden erilaisten, itsessään usein korostetusti rajoitettujen olosuhteiden myötä.

Paitsi että esityssarja oli matka maantieteellisesti ja tarinassa, oli se myös matka teatterin konventioihin, teatterintekemisen

tapoihin ja traditioihin. Vaikka matka ei ollut niin monipuolinen kuin olisi ollut mahdollista, ei se myöskään ollut niin yhtenäinen tekstin matkan vastine rakenteellisessa mielessä, tosin tilallisesti ja ajallisesti toisessa mittakaavassa, kuin mitä tavoiteltiin. Viimekädessä on yksittäisistä katsojista kiinni, kumpi korostui, kokonaisuus vai yksittäiset esitykset.

Jos ajatellaan kuvitteellinen tilanne, että esityssarjan *Joitakin keskusteluja I–X* kaikki variaatiot olisi harjoiteltu etukäteen, ja esitetty tiiviimmin peräkkäin, esim. yhden viikon tai viikonlopun aikana, olisi kokonaisuuden hahmottaminen yhtenäiseksi matkaksi ja teokseksi tietysti ollut katsojan kannalta helpompaa. Ja silloin myös monet esityskompositiot olisi ratkaistu toisin, selvemmin kontrasteiksi tai toistensa jatkeiksi. Mutta samalla esityssarjan prosessiluonne olisi osaksi tuhoutunut, ei ainoastaan tekijöiden vaan myös katsojien kannalta.

Tajusin sen esityssarjan päätyttyä, kun huomasin, että esityspaikoista ja rakennuksista ei ollut olemassa valokuvia ulkoapäin. Niinpä käytin aurinkoisen kevätpäivän käymällä kameran kanssa läpi esityssarjan matkan busseilla, paikallisjunilla, veneillä ja jalan. Ja oivalsin, että esityspaikkojen sarja vailla ajallista ulottuvuutta ja esim. vuodenajoista erotettuna olisi hahmottunut täysin toisenlaiseksi. Puhumattakaan siitä kokemuksesta, että mm. viimeinen esitystila olisi ollut tekijöillä tiedossa jo lähtiessä.

Samalla muistin vuotta aiemmin, seminaarissa työsuunnitelmani esittelyn yhteydessä, kuulijoilta saamani ehdotuksen järjestää esityssarjan päätteeksi yhtenäinen esitys, jossa kaikki variaatiot esitettäisiin peräjälkeen. Ehdotukseen sisältyi myös ajatus, että kaikki variaatiot esitettäisiin samassa (teatteri)tilassa, ajatus, jonka jo silloin tajusin tässä tapauksessa mielettömäksi, sillä esityksiä ei ajateltu tehdä eikä tehty siirrettäviksi. Tai miksi mielettömäksi, sillä kyseessähän olisi vain ollut yksi uusi variaatio edellisten lisäksi. Sikäli ehkä, että ehdotukseen sisältyi luullakseni myös toive jonkinlaisen vaivattoman ja monistettavan ”highlights”-koosteen tai synteessin luomisesta. Ja jos esityssarja perusidealtaan, muotoperiaatteeltaan ja toivoakseni myös kokemuksena jostakin poikkesi, niin ainakin sentyyppisestä ajattelusta, jonka

mukaan kakusta voi syödä vain kirsikan, ja luulla saaneensa siitä olennaisen tai uskoa kokeneensa sen kaikki makuvivahteet. Rakkaus edellyttää tietoa, sanotaan. Rakastaakseen jotakin todella, on se myös tunnettava. Jossakin määrin sama koskee muitakin kokemuksia. Matkustaakseen on matkustettava. Nojatuolimatkailu, vaikka onkin sinänsä suurenmoista, on asia erikseen ja eri kokemus.

Jälkikäteen ajatellen idea koosteesta ehkä kuitenkin tavaltaan toteutui esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."*, joka oli eräänlainen tarinakooste; vain kevyttä kävelyä edellyttävä 'nojatuolimatka' maailman ympäri Merikaapelihallin sisällä. Aihepiiriltään ja teemoiltaan, estetiikaltaan ja tunnelmaltaan samoin kuin yleisiltä tarkoitukseltaan (jos sellaisista voi puhua yrittämättä määritellä niitä tarkemmin) esitys poikkesi esityssarjasta *Joitakin keskusteluja I-X* kaikin tavoin. Siinä missä esityssarja oli yritys käyttää olemassaolevia olosuhteita esitysten materiaalina, ja samalla näyttää ne, siinä esitys Merikaapelihallissa oli kertomus kertomuksista, 'teatteria teatterista', keinotodellisuudesta koottu keinotodellisuus. Mutta samalla se oli myös pienen esityksen sarja – viitteellisten, yhä uudelleen keskeytyvien tarinanalkujen jatkumo – ja koostui myös kymmenestä osasta, mikä tosin oli satutuman oikkuja. Ja lähes yhtä hullua kuin ajatella esityssarja tiivistettynä yhteen aikaan ja paikkaan olisi ollut Calvinon romaanin dramatisoiminen kymmeneksi pienen näytelmäksi, puolen vuoden aikana seurattavaksi jatkosarjaksi, hullua mutta tietysti täysin mahdollista.

Yhteenveto

Mitä siis ympäristönomainen esitys on? Kuten edellä on käynyt ilmi, ympäristönomainen esitys voi olla hyvin monenlainen. Se ei välttämättä ole paikkaan sidottu eikä myöskään käytä esitystilan ympäristöä esityksen osana. Ympäristönomainen esitys on rakennettu ympäristöksi, se asettaa katsojan esityksen kehyksen sisäpuolelle.

Arnold Aronson, jonka ajatuksiin olen tässä tukeutunut, on sittemmin käsitellyt ympäristönomaisen ja suoraan edestä nähtävien tilaratkaisujen ominaisuuksia myös suhteessa moderniin ja postmoderniin lavastustaiteeseen ja yhdistänyt ympäristönomaisuuden nimenomaan modernismiin.¹³⁷ Hänen ajatuksiinsa palaan jatkossa esitellessäni esityksen *"Jos talviyönä matkamies"* tilaratkaisun tarkemmin.¹³⁸

Edellä esimerkkeinä käytetyt esitykset, esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatiot ja esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."*, voi ehkä yksinkertaisimmin rinnastaa seuraavaan tapaan: Siinä missä useat esityssarjan variaatioista olivat paitsi ympäristönomaisia myös paikkasidonnaisia, eli korostivat esityspaikkaa esityksen osana ja aiheena, siinä esitys Merikaapelihallissa oli huomattavan ympäristönomainen mutta ei paikkasidonnainen missään syvemmässä mielessä, vaikka esitystilan ominaispiirteet myös siellä sanelivat monia esityksen perusratkaisuja. Esityssarja *Joitakin keskusteluja I-X* luotiin pääosin olemassaolevien ympäristöjen pohjalta, kun taas esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* ympäristönomaiselle monitilänäyttämöllepanolle rakennettiin keinotekoinen esitysympäristö. Ympäristönomaisuus toteutettiin niissä eri tavoin.

Selvemmin kuin elävät esitykset keskimäärin, ympäristönomainen esitys tapahtuu paitsi tilassa myös tilana. Vaikka ympäristönomainen esitys ei sinänsä edellytä ympäristön huomioimista, pikemminkin sellaisen luomista, voi se osaltaan auttaa näyttöpäätteiden, monitoreiden ja autonikkunoiden läpi asioita tarkastelemaan tottunutta muistamaan, että maailma sittenkin on ympärillä. Ja että ihmisenä on onneksi tai auttamatta sen keskellä ja sisällä.

Suunnitellessani esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I-X*, joka tutki tilaa esityksen elementtinä, käytin kahdenlaista käsite-erottelua.¹³⁹ Mielsin esityskomposition rakentuvaksi kahden erilaisen tilan yhdistelmästä; *fiktio tilan*, tarkoittaen pääasiassa tekstin vihjaamaa tapahtumapaikkaa ja *faktisen tilan*, tarkoittaen esityspaikkaa, joko teatteritilaa tai löydettyä tilaa. Oletin että jompi kumpi olisi hallitsevampi kussakin esitysvariaatiossa. Lisäksi puhuin käsitteistä *esitysmaailma* ja *esittämistilanne*, ja tarkoitin niillä yleistä eroa sen välillä korostetaanko "esityksen omaa elämää" vai "kommunikaatiota katsojien kanssa". Ja oletin myös jommankumman näistä olevan vahvempi sekä esiintyjien että katsojien kokemuksessa kustakin esitysvariaatiosta.¹⁴⁰

Myöhemmin huomasin että nämä kaksi käsiteparia, yhtäältä fiktion tila ja faktinen tila, toisaalta esitysmaailma ja esittämistilanne muistuttavat melko paljon Peter Eversmanin kehittämän esitystilan analyysimallin käsitteitä. Eversman puhuu *illuusion* (illuusio toisesta ajasta ja paikasta) ja *reaaliaikatil*an (katsojien tässä ja nyt -tilanne) välisestä jatkumosta. Tätä jatkumoa hän kutsuu *tilan käyttöulottuvuudeksi* ja yhdistää sen *tilan rakennulottuvuuteen*, jatkumoon ympäristönomaisen ja suoraan edestä nähtävän tilan jäsentelyn välillä. Näiden kahden ulottuvuuden avulla muodostuvaan nelikenttään pitäisi hänen mukaansa periaatteessa jokainen esitys voida sijoittaa.¹⁴¹

Seuraavassa esittelen taustaksi muutamia yleisiä käsityksiä todellisesta ja kuvitteellisesta tilasta draamassa. Sen jälkeen esi-

tän joitakin huomioita fiktion tilan ja faktisen tilan yhdistämisestä sekä esitysmaailman ja esittämistilanteen välisistä painopisteeroista. Sitten esittelen Eversmanin analyysimallin ja yritän myös soveltaa sitä muutamiiin esimerkkeihin, esityssarjaan *Joitakin keskusteluja I-X* ja esitykseen *"Jos talviyönä matkamies ..."*. Pohdin mahdollisuuksia tulkita mallin käyttöulottuvuus kahdella eri tasolla edellämainittujen käsiteparien avulla ja havainnollistan tätä esimerkein. Lopuksi esitän joitakin henkilökohtaisia mietteitä esiintyjän ja ympäristön suhteesta.

Todellinen ja kuvitteellinen tila draamassa

Aika ja paikka ovat draamassa sekä reaalisia että fiktiivisiä. Faktinen näyttämön ja katsomon tila ulkoisella tasolla vastaa sisäisellä tasolla tarinan fiktiivistä tilaa. Samoin on ajan kohdalla, eikä näitä tule sekoittaa keskenään vaikka preesensmuodon 'tässä ja nyt' olisivatkin identtiset. Reaalisen ja fiktiivisen sisäkkäisyys koskee jokaista yksittäistä elementtiä teatterissa. Todellinen näyttelijä vastaa ulkoisella tasolla sisäisellä tasolla esittämäänsä hahmoa, ulkoisen tason faktinen näyttämökuva vastaa sisäisen tason fiktiivistä paikkaa jne. Mikäli dramaattisen kommunikaation muoto on 'absoluutti' muuttuu näyttämö vastaanottajan näkökulmasta täysin fiktion paikaksi.¹⁴²

Tämä 'absoluuttinen autonomia' murtuu ja mukaan tulee välittävä järjestelmä mikäli esittämisen prosessit ja välineet tuodaan näkyviin, kuten avoimen esittävässä näyttelemistavassa tai vaidettaessa näyttämökuvaa avoimesti jne. Kun katsojille esitetään paitsi fiktiivinen maailma, myös ne tekniikat joihin esittäminen perustuu, illuusio murtuu ja katsojaa muistutetaan jännitteestä faktisen ja fiktiivisen ajan ja paikan välillä. Joissakin esityksissä yritetään poistaa fiktiivinen täysin, kuten performanceesityksissä, joissa faktiset ihmiset käsittelevät faktisia objekteja.¹⁴³ Päinvastaisessa pyrkimyksessä esitetään teatteria teatterista, kuten Pirandellon näytelmissä, mutta silloinkin on erotettava sisäinen fiktiivinen taso ja ulkoinen reaalin taso.¹⁴⁴ Tosiasiassa fiktiivisen ja faktisen tilan perustava ero useimmiten korostuu niiden ilmeisen identtisuuden kautta.¹⁴⁵ Ajatus on kiinnostava erityisesti esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I-X* ajatellen, jonka variaatioissa usein etsittiin juuri faktisen ja fiktiivisen tilan yhtymäkohtia.

Toisella tasolla toimiva suhde muodostuu draaman fiktiivisen paikan ja suunnitellun kohdeyleisön reaalisien tilakontekstin välille. Siinä ratkaisevaa on etäisyys tai läheisyys. Tilallista välimatkaa vahvistaa usein myös ajallinen välimatka menneisyyteen tai myyttien maailmaan.¹⁴⁶ Kysymys fiktion tilan ja katsojien reaalisien tilakontekstin suhteesta on kiinnostava ja siitä on kyse myös, kun klassikkotekstejä modernisoidaan siten, että tapahtumat tuodaan nykysuomeen tms. Minkä tahansa draaman esittäminen, asettaminen paikkaan, sisältää useimmiten ratkaisuja suhteessa katsojien tilakontekstiin.

Tärkein tilaa koskeva normi renessanssista lähtien on ollut ajan ja paikan ykseyden vaatimus, joka edellyttää konkreettista kronologiaa ja tilallista jatkuvuutta koko tekstiltä ja kieltää kaikki paikan vaihdokset ja jyrkemmät aikasiirtymät.¹⁴⁷ Rakenteen tasolla voidaan puhua avoimista ja suljetuista paikan rakenteista.¹⁴⁸ Klassististen normien murtuessa 1700-luvulla ne todettiin tyhjiksi ja pinnallisiksi, sillä dramaattinen fiktio ei pyri uskottelemaan, että sen esittämä illuusio olisi todellisuutta, fiktiivisyys on osa draaman koodistoa, joten on samantekevää esittääkö

näyttämö yhtä fiktiivistä paikkaa vai useiden paikkojen sarjaa ja esitetäänkö katkeamaton aikajatkumo vai episodien sarja.¹⁴⁹

Näytelmiä jotka perustuvat suljettuihin ajan ja paikan rakenteisiin kirjoitetaan silti yhä, mm. naturalistisen ja absurdin teatterin piirissä. Naturalismin ohjelman mukaan paikan vaihdoksia ja kronologisia hyppäyksiä tulisi välttää, sillä ne eivät vastaa tapaa jolla me havaitsemme todellisuutta ja ovat kirjailijan tarpeettomia 'väliintuloja'.¹⁵⁰ Jokainen paikanvaihdos ja ajallinen hyppäys heikentää esitetyn fiktion absoluuttista autonomiaa ja välittömyyden tuntua koska ajan ja paikan epäjatkuvuus viittaa 'kertojan funktioon'. Avoimeen ajan ja paikan rakenteeseen perustuva draama on usein eepinen luonteeltaan ja eppisyys kasvaa avoimuuden myötä.¹⁵¹

Paikan tai tilan tehtävänä ei ole vain luoda ympäristö, joka määrittää henkilöiden toimia tai karakterisoi heitä. Sillä on myös esteettinen 'mallin muodostava tehtävä' (model-forming role). Tilalliset vastakohdat rakennetaan vastaamaan merkitysvastakoh-
tia. Tilalliset suhteet voidaan jakaa kolmentyyppisiin; 1) näyttämön vastakohdat oikea – vasen, takana – edessä, ylhäällä – alhaalla, 2) näyttämön esittämien tilan ja sen ulkopuolen suhde, ja 3) näyttämöllä esitettyjen useiden eri tilojen kekinäinen suhde.¹⁵² Tilallisia suhteita ja etäisyyksiä muodostuu jo eri henkilöiden läsnäolosta näyttämöllä. Yhdessä paikassa tapahtuvissa draamoissa näyttämön ja näyttämön ulkopuolisen tilan välinen suhde on usein merkityksellinen. Mikäli näytelmässä on eri tapahtumapaikkoja, selvimmät tilalliset kontrastit muodostuvat usein niiden vaihtelusta.¹⁵³ Olennainen on myös paikan ja tapahtumien suhde, joka voi perustua selviin vastavuuksiin tai vastakohtaisuuksiin. Esimerkki ulkoisen tilan ja henkilöiden sisäisen mielen tilan vastavuudesta on Shakespearen Kuningas Lear myrskyisellä nummella. Esimerkki paikan ja toiminnan ristiriidasta ja siitä syntyvästä ironiasta on tilanne, jossa Duncan saapuessaan Macbethin linnaan ylistää sen rauhaa, yleisön jo tietäessä murhasuunnitelmista.¹⁵⁴

Draaman eri tilakäsityksiä ja niiden muutoksia voi hahmottaa skaalalla neutraali, tyyliittely ja realismi. Draaman tapahtuma-

paikan visuaalinen hahmotus on vaihdellut suuresti historian aikana. Kreikkalaisen tragedian näyttämökuvaa oli periaatteessa aina sama. Shakespearen ajan teatterin perustana oli samoin kiinteä näyttämö, vaikka myös erilaisia lisukkeita käytettiin. Ranskan ja Weimarin klassismi käytti jo hyväkseen maalattuja taustafondeja, jotka määrittivät tietyn paikan, mutta eivät pyrkineet luomaan todellisuussilluusiota. Sensijaan 1800-luvun lopun naturalistisessa näyttämökuvassa lavastusta ei enää ajateltu taustana, vaan sillä oli merkitys näytelmän kokonaisuuden kannalta. Taivoitteena oli mahdollisimman todellisuuden kaltainen vaikutelma.¹⁵⁵ Silti länsimaisen draaman kehitystä ei voi kuvata prosessina kohti paikan yhä realistisempaa esittämistä, eikä moderni draama yleensä siihen pyri. Ekspressionistisen draaman tyyllitelty tilankäyttö, jossa tila heijastaa sisäisiä tiloja ja tunteita, eeppi- sen teatterin näyttämötekniikan keinojen paljastaminen ja absurdin teatterin 'epätodellinen' tila edustavat keskenään erisuuntaisia pyrkimyksiä.¹⁵⁶

Realismin eri asteet paikan esittämisessä vastaavat tilan eri funktioita. Naturalistinen draama käytti realistista näyttämökuvaa osoittamaan, että henkilö ei ole riippumaton yksilö vaan ulkoisten olosuhteiden tuote. Jos paikka jää määrittelemättömäksi huomio siirtyy henkilöiden sisäiseen tietoisuuteen. Idealistinen käsitys tietoisuuden ensiarvoisuudesta ulkoisiin olosuhteisiin nähden yhdistyy usein yleisinhimillisten ominaisuuksien korostamiseen yksityisten ja erityisten ominaisuuksien kustannuksella. Sisäisen tilan heijastuminen ulkopuoliseen tilaan vietiin ekspressionistisessa draamassa vielä pitemmälle kun lavastusta käytettiin ilmaisemaan sielun ja mielen liikkeitä.¹⁵⁷

Ajatus ympäristöstä joko henkilöiden mielen heijastumana tai heidän toimintaansa ja tapahtumia määrittelevinä olosuhteina on kiinnostava myös esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I-X* ajatellen, jonka lähtökohtia ensinäkemältä voisi pitää hyvinkin naturalistisena. Erityisesti kontrasti toisaalta yksityisen ja erityisen (paikka-, konteksti- ja henkilösidonnan) ja toisaalta ns. yleisinhimillisen, yleismaailmallisen välillä on minkä tahansa esityksen kannalta kiinnostava. Jokainen konkretisaatio tekee

tekstistä samalla välttämättä erityisemmän.

Fiktio-tila ja faktinen tila

On sanottu, että teatteriesitys on teksti joka on ottanut ruumiin ja muuttunut ihmiseksi.¹⁵⁸ Miksei. Silti haluaisin itse mieluummin ajatella, että teatteriesitys on teksti, joka on ottanut paikan ja muuttunut tapahtumaksi. Mikään paitsi konventiot eivät pakota ottamaan teatterintekemisen lähtökohdaksi juuri tekstiä, joten voisi myös sanoa, että teatteriesitys on ihminen tai ryhmä ihmisiä, jotka ottavat paikan. Itse lähdän silti useimmiten tekstistä.

Yleensä teksti sisältää vihjeen tai idean siitä, missä se tapahtuu, ja ellei se sitä sisällä, kuten joskus on, sen voi sille antaa tulkinnassaan, mielikuvissaan. Maailmassa on tiloja ja paikkoja, joissa jotakin voi tapahtua tai joissa esim. teatteria voi esittää, sekä sellaisia jotka on suunniteltu teatteriesityksiä varten, että sellaisia jotka on suunniteltu johonkin muuhun käyttötarkoitukseen. Esityksen tekijöiden tehtävänä on yhdistää ne, valita missä nimenomaisessa paikassa valittu teksti 'pannaan tapahtumaan', ja katsoa mitä tuo 'missä' tuottaa. Käytännössä tavallisempi ajattelutapa ehkä on: "Meillä on tässä tämä teatteri, mitä täällä pannaisiin tapahtumaan seuraavaksi?" Se johtaa kysymyksiin teatteritoiminnasta, kulttuuritarjonnasta jne. Tässä lähtökohtani on kuitenkin esityskeskineen, käsittelen tilaa yksittäisen esityksen tasolla.

Faktinen ja fiktiivinen ovat sanoina ongelmallisia, samalla tavalla kuin monet muut vastakkainasettelut, joita oikeastaan ei voi erottaa. Jos ajattelee minkä tahansa polariteetin jatkumona, kahtena tietyn janan ääripäänä, eikä niinkään joko-tai -asetelmana, jako on ehkä helpompi hyväksyä, mutta ei muutu viimekädessä sen perustellummaksi. Koska joitakin sanoja kuitenkin on käytettävä asioista puhuttaessa, käytän nyt näitä. Fiktio-tilalla tarkoitan tässä lähinnä tekstin tilaa, tekstissä ilmaistua tai vihjattua tapahtumapaikkaa, sen muutoksia ja merkitysulottuvuuksia.

Faktisella tilalla tarkoitan paitsi konkreettista esitystilaa, huonetta, rakennusta, paikkaa, myös tilan ympäristöä ja asiayhteyttä.

Tietysti myös tekstin tilat ja itse teksti ovat omalla tavallaan faktisia, sanoja paperilla tai tietty rakenne jne. Tietysti myös faktiset tilat ovat omalla tavallaan fiktiivisiä, yhtäältä ihmisten tekemiä, jotka ovat antaneet niille tiettyjä kulttuurisidonnaisia ominaispiirteitä, pyrkineet luomaan merkityksiä jne. ja toisaalta myös koettavissa erilaisten mielikuvien rykelminä. Sekä tekstin tilat että esitystilat, sekä fiktiiviset että faktiset tilat ovat siis kumpaa-kin, eli tulkinnanvaraisia. Voidaan jopa väittää, että tietty faktinen tila voi olla koettuna monitulkintaisempi kuin tietty fiktion tila, joka voi olla hyvinkin 'yksiselitteinen', sikäli kuin sanat sitä koskaan voivat olla. Kun puhun fiktion tilasta ajattelen useimmiten juuri tulkintaa fiktion tilasta, en siis vain tekstin sisältämää suoraa informaatiota. Ja silloin vastakkainasettelu on ehkä tajuttavampi.¹⁵⁹

Jako fiktion tilaan ja faktiseen tilaan on siis karkea, sillä fiktion tila voi koostua myös hyvinkin faktisista viittauksista. Vastaavasti faktinen tila voi sisältää runsaasti fiktiivisiä tai historiallisia vihjeitä ja on koettuna joka tapauksessa aina jossakin määrin fiktiivinen. Sitä paitsi konkreettinen fyysinen tila voidaan rajata tai muokata monin tavoin, siitä voidaan nostaa esiin eri puolia. Lisäksi näiden yhdistelmä assosioi turhan helposti ajattelutapaan, jonka mukaan fyysinen tila muodostaa säiliön, jonka sisään mikä hyvänsä kuvitteellinen materiaali voidaan kaataa, upottaa näyttämölle. Ja jossa tuon säiliön ja sen sisällön vuorovaikutus on pikemminkin poikkeus ja merkitykseltään vielä usein sisällön kannalta marginaalinen. Silti jako on käytännössä usein hyödyllinen.

Jokin äärimmäisen epämateriaalinen kuten teksti kohtaa jotakin äärimmäisen materiaalista (ei tosin ainoastaan sitä) kuten tilan. Jokin äärimmäisen katoava ja hetkellinen, kuten teatteriesitys, rakentuu kahden verrattain pysyvän tekijän yhteydestä: Tekstin, joka on pysyvä omalla tavallaan, vaikka se onkin aina luettavissa uudeksi, ja esitystilan kuten esimerkiksi alkujaan synnytyssairaalaksi rakennettu jugendtalotai barokkityyppinen

teatteri, jotka ovat muutoksista ja korjauksista huolimatta yhä pystyssä pääpiirteissään samassa ulkoisessa muodossa kuin rakennusajankohtanaan vuosisadan alussa tai viime vuosisadalla.

Voidaan myös ajatella, että faktinen tila, valittu esitystila, joko dominoi tai ei, eli että se 'vie enemmän tai vähemmän tilaa' esityksen valmistamisprosessissa ja esitystapahtumassa tai katsojan kokemuksessa.¹⁶⁰ Voidaan ajatella, että tilaa käytetään hyväksi enemmän tai vähemmän. Mutta fiktion tilan ja faktisen tilan kohtaamisen voi nähdä muidenkin vaihtoehtojen kautta. Tila ja teksti voivat myötäillä toisiaan, tai törmätä siten, että syntyy voimakas ristiriita. Tila voi tuoda tekstiin lisäulottuvuuksia, ja vastaavasti teksti voi nostaa tilasta esiin lisämerkityksiä. Tietysti on myös oletettavissa, että tila riistää tekstiltä joitakin ulottuvuuksia, kuten pontentiaalisen konkretisoiminen aina, tai että teksti vie pois tilalta jotakin, peittää jotakin sen ominaislaadusta. Oli fiktion tilan ja faktisen tilan suhde mikä hyvänsä – ristiriitainen, harmoninen, luonteva, latteaa, yllättävä jne. – on niiden yhteisvaikutus kuitenkin osa jokaista esitystä. Ja ihanteellisessa tilanteessa niiden yhteentörmäyksestä tai yhteenmivoutumisesta syntyy myös esitysmaailma; paitsi esittämistilanteen konkreettiset puitteet myös jotakin paljon enemmän.

On mahdollista että kokemus faktisen tilan dominanssista on osoitus esitysmaailman heikkoudesta, mikäli faktinen tila ja fiktion tila eivät ole hyvin vahvasti yhteenmivoutuneet, tai mikäli faktista tilaa ei nimenomaan ole haluttu korostaa. Toisaalta fiktion tilan dominanssi voi olla, paitsi tarkoituksellinen pyrkimys, myös tulosta heikosta tai luonteettomasta faktisesta tilasta, tai totumuksista, joiden mukaan esitys 'kehystyy' vain esiintyjiin. Olennaisempaa kuin kumpi dominoi esitystapahtumassa tekijöiden tai katsojien kokemuksessa, fiktion tila vai faktinen esitystila, ja olennaisempaa kuin kummasta suunnasta ja millä perustein esityskompositiota lähdetään rakentamaan, onkin se 'kolmas' tila, joka fiktion ja faktisen tilan yhdistelmästä syntyy – esitysmaailma. Eli todentuuko esitysmaailma fiktion tilan, faktisen esitystilan tai jonkin näiden yhdistelmästä syntyvän maailman konkretisoitumana, vai onko kyseessä vain esittämistilanne.

Faktisen tilan ja fiktion tilan yhdistäminen voi toimia myös jommankumman ehdoilla, toista lähtökohtana painottaen. Useimmiten teattereissa otetaan lähtökohdaksi teksti ja pyritään muokkaamaan käytössä oleva näyttämötila sen esittämiseksi otolliseksi skenografian, lavastuksen avulla. Mutta on myös yleistä, että valitaan ohjelmisto näyttämön mukaan, lähinnä katsomon koon ja oletetun katsojamäärän mukaan, esim. ”onko tämä teksti ison vai pienen näyttämön juttu?”, ja tietysti myös olemassaolevan esiintyjäryhmän mukaan. Mikään ei tietenkään estä lähtemästä käytössä olevasta tai löydetystä tilasta. Voidaan ryhtyä työryhmän kanssa tutkimaan mitä tila synnyttää – ”mitä tässä paikassa voi tehdä?” – ja rakentaa siitä esitys.¹⁶¹

Faktinen esitystila voidaan valjastaa fiktion tueksi ja luoda esim. konkreettinen illuusio sen avulla, käyttämällä ns. autenttista miljöötä lähtökohtana. Mutta faktista tilaa voidaan myös käyttää korostamaan ’tässä ja nyt’ -hetkeä, näyttää tila ns. sellaisenaan, tai tuoda sen avulla fiktion tila ja teksti kokonaisuudessaankin reaaliaikaiseen arkitodellisuuteen tai sitä lähemmäs. Ja ehkä myös fiktion tila voidaan valjastaa faktisen tilan tueksi. Samalla tavoin kuin faktinen tila tuo esiin tekstistä ja fiktiosta uusia tasoja ja merkityksiä, samoin teksti ja fiktio voi nostaa esiin faktisesta tilasta uusia puolia ja merkityksiä, jopa luoda niitä siihen, jättää siihen jälkensä, ainakin esittäjien ja katsojien muistikuvissa. Tori jolla on esitetty ns. ikimuistoinen speaktaakkeli ei kaupunkilaisten mielissä enää ole sama tori. Pienemmässä mitta-kaavassa sama voi toimia teatteriesityksen suhteen. Talo tai huone, jossa on nähnyt tai tehnyt esityksen ei ole enää entisensä.

Fiktion tilan voi mieltää myös eräänlaiseksi aikapaikaksi, kronotoopiksi, Bahtinin romaanianalyysia mukaillen. Tai paremmin fiktion tilan ja faktisen tilan yhdistelmä voidaan esityksessä luoda kronotoopiksi. ”Kaikki ajan- ja paikan määreet taiteessa ovat toisistaan erottamattomia ja aina emotionaalisiin ja arvola-
tauksin värittyneitä.”¹⁶² Kronotoopeilla on Bahtinin mielestä aihetta luova (sujettbildande) merkitys ja myös vaikutus hahmotukseen siten, että ”aika saa aistimuksellisen-havainnollisen luon-
teen; aiheen tapahtumat konkretisoituvat kronotoopissa, saavat

lihaa ja verta.”¹⁶³ Merkitykset liittyvät aikapaikkoihin, syntyvät niistä. Bahtinin sanoin: ”mitä hyvänsä nämä merkitykset ovatkin, on niiden voidakseen kuulua kokemukseemme (joka lisäksi on sosiaalinen kokemus) saatava jonkinlainen ajallis-paikallinen ilmaus, eli merkkimuoto, muoto jonka voimme nähdä ja kuulla Vailla tällaista ilmausta ajassa ja paikassa on jopa abstrakti ajattelu mahdotonta. Siten merkitysten tasolle siirtyminen voi tapahtua vain kronotooppien portin kautta.”¹⁶⁴

Erityisesti kronotoopin aihetta luova merkitys on mielenkiintoinen, samoin ajatus kronotooppien ja lajityyppien liittymisestä toisiinsa. Esimerkiksi tien kronotooppi, joka mahdollistaa yllätykset ja kohtaamiset ja joka sisältää vaelluksen pikemminkin oman maan kuin fantasiamaailman halki¹⁶⁵ on yhdistettävissä sekä esityssarjaan *Joitakin keskusteluja I-X* että osaksi myös esityksen ”*Jos talviyönä matkamies ...*” tilalliseen perusideaan.

Kysymys fiktion tilasta ja faktisesta tilasta liittyy myös alussa mainitsemaani Eversmanin tilan käyttöolottuvuuden jatkumoon (illuusio kontra reaaliaikatila) eli kysymykseen, pyrkiikö esitys luomaan illuusion toisesta ajasta ja paikasta vai pyrkiikö se toimimaan reaaliajassa ja -paikassa, ’tässä ja nyt’, esityshetkellä.¹⁶⁶ Illuusio on sanana sikäli hankala, että se viittaa silmänlumeseen, sitoo assosiaatiot helposti erilaisiin historiallisen todellisuuden representaatioihin, ja luo mielikuvan illusionistisen teatterin pyrkimyksestä realismiin, teatterista, joka toimii ns. peilinä tai muuten vahvasti referenssien varassa. Kuitenkin esitysmaailma voi myös pyrkiä olemaan eräänlainen toinen todellisuus, ainakin osaksi fantasiamaailma, ja myös ’olemaan’ sitä, ei ainoastaan viittaamaan siihen. Ja esitys voi pyrkiä luomaan maailman, jota ei ole olemassa sellaisenaan muillakin tavoin kuin teatterillisuutta tai näyttämön fantastisuutta korostaen. Vastaavasti reaaliaikaa ja -paikkaa, tässä ja nyt -todellisuutta, voidaan korostaa myös muilla keinoin kuin nostamalla esiin teatterillisuus ja esittämistilanne, esimerkiksi korostamalla faktista tilaa, tiettyä erityistä paikkaa ja sen todellisuutta.

Esitysmaailma ja esittämistilanne

Toinen käsitepari, jonka olen havainnut hyödylliseksi, on esitysmaailman ja esittämistilanteen erottelu. Esitysmaailma on kuitenkin melko karkea vastapari käsitteelle esittämistilanne. Jako korostaa ehkä turhaan illusorisen (esitysmaailma) ja reaalisen (esittämistilanne) vastakohtaa. Esitysmaailma voi olla hyvinkin reaalinen ilman että esittämistilannetta korostetaan. Ja enemmän tai vähemmän illusorinen esittämistilanne voi olla esitysmaailman osa.

Esitysmaailma, esityksen maailma, voidaan mieltää korostusti tilaksi, fiktion tapahtumapaikan ja lavastetun faktisen esitystilan yhdistelmäksi. Mutta ilmaisu voi käyttää kuvaamaan esityksen tilaa ja sen kuvaamaa tai sisältämää tilannetta laajemmin, siten että siihen sisältyvät myös esiintyjät ja heidän keskinäiset suhteensa ja erilaiset toimintatapansa, esiintyjien ja katsojien välinen suhde fiktion tasolla, sekä ennen kaikkea esityksen 'peli-säännöt', sen maailman lainalaisuudet. Esitysmaailma voidaan nähdä nimenomaan kompositiona, aistimussommitelmana, ja tulisi sellaisena käsittää sekä ajassa että tilassa liikkuvana ja nimenomaan moniaistisena, eikä esim. vain audiovisuaalisena näyttämökuvana. Näin esitysmaailma ei ole vain esityksen puitteet, se maailma jossa esitys tapahtuu, eikä vain esityksen kuvaama fiktio, se maailma johon viitataan. Esitysmaailma on myös itse esitys, esitystapahtuma, se mitä yleisö kutsutaan kokemaan, se maailma johon katsojat pyydetään vierailemaan.

Esitysmaailman voi ajatella myös ns. mahdollisena maailmana, eräänlaisen scifi-fantasian, miksei myös kuvitteellisen rekonstruktion tapaan, mielikuvituksen laboratorion tuotteena. Mielestäni se on käsitteenä hedelmällisempi kuin tarina, ja vapauttaa fiksausumisesta juonen käänteisiin tai informaation välittämiseen tai kerronnan dramaturgiaan, vaikka nämä tietysti ovat siinä osallisia. Esitysmaailma sisältää sekä tilallisen että ajallisen ulottuvuuden, eikä ole niin kirjallisuuteen ja henkilöihin kiinnittyvä ja lineaariseksi mieltäytyvä kuin tarina. Esitysmaailmaan voi tietysti liittyä myös kaikki se mikä ei suoranaisesti kuulu esitykseen,

mitä ei ole rakennettu komposition osaksi, mutta jonka voi esityksen perusteella kuvitella ja päätellä. Myös olosuhteiden esityksen ympärillä voidaan joissakin tapauksissa ajatella muuttuvan osaksi esitysmaailmaa. Silloin katsoja joutuu viimekädessä itse rajaamaan puitteet sille, minkä hän mieltää kuuluvaksi esitysmaailmaan ja minkä ei. Vaikka esitysmaailmat voivat yksittäisten katsojien kokemuksissa poiketa toisistaan suuresti, voidaan silti puhua esitysmaailmasta myös kompositiona, kokemusten perustana toimivana rakenteena ja sommitelmana tai säännöstönä.

Esittämistilanne eli esitystapahtuma jossa jotakin esitetään, sisältää myös esiintyjien ja katsojien välisen suhteen reaaliaikatilassa, esityshetkellä esityspaikassa. Esiintyjä (A) esittää jotakin (B) katsojalle (C). Käsite voidaan nähdä esitysmaailman vastakohtana, mikäli ajatellaan että esitysmaailmaan useimmiten sisältyy fiktiivinen taso. Vastapariksi valittuna se kaventaa tavallaan myös esitysmaailman käsitettä, ja korostaa ehkä tarpeettomastikin vastakkaisuutta yhtäältä fiktion, illuusion, ja toisaalta esittäjien ja katsojien reaalityodellisuuden, esitystapahtuman välillä. Käsiteparin voi tulkita myös kuvaavan Eversmanin käyttämää tilan käyttöulottuvuutta (illuusio toisesta ajasta ja paikasta kontra reaalityodellisuus tässä ja nyt), mutta laajemmassa merkityksessä kuin vain ahtaasti tilaan liittyen.

Vastakkainasettelu assosioituu helposti myös ylimalkaiseen Stanislavski-Brecht -asetelmaan, tai pikemminkin Stanislavski-Meyerhold -vastakkainasetteluun.¹⁶⁷ Kumpaa korostetaan, "esityksen omaa elämää" (esitysmaailma) vaiko "esittäjien kommunikointia katsojille", katsojien kanssa (esittämistilanne). Yksinkertaistaen voi sanoa, että Stanislavskin ajatellaan korostaneen näyttämön ns. neljännen seinän olemassaoloa ja katsomon väistämistä (jopa unohtamista) esitystapahtuman aikana, eli pyrkineen kohdistamaan näyttelijän keskittymispisteen mahdollisimman vahvasti näyttämön ja näytelmän tapahtumiin (esitysmaailmaan). Sensijaan Meyerholdin ajatellaan korostaneen katsomon olemassaolon, katsojan läsnäolon tunnustamisen, katsojaa kohti suuntautumisen tärkeyttä ja kommunikaation ensisijaisuutta (esit-

tämistilannetta).¹⁶⁸ Osin tästä juontuvat myös näyttelijäntyöstä keskusteltaessa painotetut erot ”roolin elämän elämisen” ja ”roolin esittämisen” välillä jne.¹⁶⁹

Tosiasiassa vastakkainasettelun ei tarvitse olla niin yksiselitteinen. Myös selkeä ”suoritus” vailla illuusiopyrkimystä ja myös vailla suoraa kontaktia katsojiin voi toimia siten, että esittämistilanne korostuu. Toisaalta avoimen esittävä kontakti katsojiin voi olla osa esitysmaailmaa, esitysmaailma voi jopa rakentua jonkinlaisen esittämistilanteen varaan (esim. siten, että katsojille tarjotaan ”rooli” esityksen seuraajina tai vastaavaa). Silti jako on mielestäni käytännössä käyttökelpoinen. Olen pyrkinyt sen avulla ymmärtämään paitsi omaa suhdettani traditioon ja vallitseviin teatterintekemisen tapoihin, myös esittäjä-katsoja -suhdetta ja esittämistapaa suhteutettuna esitystilaan. On ehkä syytä korostaa, että esittäjä-katsoja -suhde, esittämistapa ja puhuttelutapa ovat eri asioita kuin esittämistilanne, vaikka ne kaikki siihen liittyvätkin. Näitä erotteluja olen käsitellyt edellä.¹⁷⁰

Kysymys siitä, onko esittämistilanne katsojalle tarjotussa kokemuksessa dominoiva esitysmaailmaan nähden vai päinvastoin, on mielestäni mielenkiintoinen, vaikka se ehkä tulisikin muotoilla toisin: Onko esittämistilanteen kokemuksen rinnalla mukana kokemus esitysmaailmasta. Usein nimenomaan esittämistilannetta korostavat esitykset jättävät pyrkimyksen luoda oma esitysmaailma vähemmälle, ja keskittyvät pikemminkin kertomaan maailmasta, joko fiktiivisestä, tai sitten erityyppisin viittauksin fiktion avulla nykytodellisuudesta. Esitys joka ensisijaisesti rakentaa tai luo maailman, viittaa tietysti aina samalla toisiin maailmoihin. Ja esitys joka ensisijaisesti kertoo jostakin maailmasta luo samalla myös sen maailman, joka toimii kerronnan välineenä. Silti painopiste-ero on olennainen, myös tilankäytön kannalta. Kun korostetaan esittämistilannetta ja kerrontaa tila käsitteään usein joko epäolennaisena taustana tai viestintään vaikuttavana häiriötekijänä, taikka sitten selkeästi kerronnan välineenä, merkki kielen osana. Toisaalta pyrittäessä luomaan esitysmaailma, se luodaan usein erilliseksi, joksikin johon katsoja voi ulkopuolisena ’suhtautua’, siten että esittämistilanne silloinkin koros-

tuu katsojan tarkkailijan aseman kautta. Ei olekaan välttämätöntä olettaa, että katsojat aina haluttaisiin ottaa mukaan esitysmaailmaan, joko sen osaksi konkreettisesti ja tilallisesti tai sitten eläytymiseen kannustamalla (esim. aiheen tunnistettavuuden, esiintyjien ns. uskottavuuden tai dramaturgisten keinojen avulla), vaikka se omasta mielestäni tiettyyn rajaan saakka onkin kiinnostavaa.

Tässä käytän ilmaisia esitysmaailma ja esittämistilanne melko laajassa mielessä, siten että ne soveltuvat kuvaamaan sekä esittäjän että katsojan perusasennoitumista ja ehkä vahvimmin juuri oletetulle katsojalle tarjotun kokemuksen ominaislaatuja. Tosiasiassa niitä ei kuitenkaan voi ajatella vaihtoehtoisina. Jokainen teatteriesitys on vääjäämättä esittämistilanne, siitä ei nykyoloissa ole epäilystäkään.¹⁷¹ Joskus rituaalinen esittäjä-katsoja -suhde on nähty eräänlaisena kolmantena vaihtoehtona Stanislavskin ja Meyerholdin pyrkimysten rinnalla. Lars Kleberg viittaa Ivanovin ja muiden symbolistien kulttisen kansanteatterin elvyttämispyrkimyksiin (tavoitteisiin, jotka toteutuivat toisessa muodossa vasta Jevreinovin vallankumousmuistospektaakkeleissa). Nietzschen tragedian dionyysisen hurmion ja keskiaikaisten mysteerinäytelmien ideoita yhdistäen, yhteislaulun ja tanssin kautta Ivanov etsi esitysmuotoa, jossa esiintyjien ja katsojien välinen raja häivyttäisiin, jossa osallistujilla olisi vain eri tehtäviä kollektiivisen rituaalijuhlan vaiheissa.¹⁷² Eräänlaisina myöhemminä ’kolmannen tien’ kartoittajina voi ehkä pitää Antonin Artaud’ta ja Jerzy Grotowskia.¹⁷³ Vaikka kauan sitten puhuin pyrkimyksestä rituaaliseen esitystilanteeseen, esiintymisestä ’suoraan jumalille’, katsojan asemasta rituaalin todistajina jne.¹⁷⁴, en kuitenkaan ajatellut – enkä sittemmin ole tavoitellut – tämäläpaila osallistumista, en myöskään ns. primitiivisten rituaalien muotokielen hyödyntämistä tms. Tänäpä teatteri on tunnetusti sosiaalinen eikä myyttinen rituaali, eikä uusia rituaaleja luoda noin vain. Silti on kiinnostavaa pohtia myös vaihtoehtoja illuusiota luovan ja esittämistilannetta korostavan esiintymisen ja tilankäytön rinnalla.

Peruskysymys asettuu silti useimmiten lähinnä näin: Onko

esityksellä esityksimaailma vai ei, vai onko se pelkästään esittämistilanne. Eli Eversmanin terminologiaa käyttäen, perustuuko esitys katsojien reaaliaikatilaa, teatteritilanteen todellisuuden ja esittämistilanteen tunnustamiseen ja korostamiseen vai luodaanko esityksessä illuusio toisesta ajasta ja paikasta, toisesta todellisuudesta. Tai, kuten itse haluaisin lisätä, luodaanko esityksessä peräti toinen todellisuus, joka on olemassa esityksen ajan.

Illuusio, rituaali ja leikki

Kysymys illuusiosta on tietysti hankala, eikä sen luomiseksi tai rikkomiseksi käytettyjen vaihtelevien keinojen erottelu sinänsä 'ratkaise' mitään. Teatterin 'ominaislaatu' on usein tiivistetty eräänlaiseen kaksinkertaisen todellisuuden kokemukseen, ns. teatterilliseen kaksoistietoisuuteen, niin katsojan kokemuksesta kuin esiintyjän työstä puhuttaessa. Tähän myös Eversman viittaa¹⁷⁵. Näyttelijäntyöstä puhuttaessa korostetaan roolihenkilön ja oman persoonan vuorovaikutusta ja rinnakkaisuutta, joskus myös näyttämöllä toimimista eräänlaisena 'unennäköinä valveilla'¹⁷⁶. Toisin sanoen, esiintyjä toimii samalla kertaa kahdessa todellisuudessa, sekä esityksen kuvitteellisessa maailmassa että esittämistilanteessa 'tässä ja nyt' katsojien kanssa. Katsojan kokemuksesta taas puhutaan kaksoisnäkemisenä, termistä "the willing suspension of disbelief" lähtien. Katsoja näkee sekä esityksen luoman illuusion että tilanteen jossa illuusio luodaan, eli sen, että se on illuusio, mutta suostuu näkemään sen 'todellisenä', eli katsoja suosii leikkiä, kuvitelmaan.

Teatterin juuria on etsitty kahtaalta; sekä shamanistisista rituaaliansseista että tarinankertojaperinteestä.¹⁷⁷ Jo tässä näkyy samantyyppinen kaksijakoisuus; esittämistilannetta korostettaessa lähdetään usein kerronnan ensisijaisuudesta, esityksimaailmaa korostettaessa taas usein rituaalitapahtumasta ja sen suorittajana tai todistajana toimimisesta, joskus tietysti myös elokuvan kaltaisesta pyrkimyksestä todellisuusilluusiioon.

Käytännössä katsojan 'kaksoisnäkeminen' voi merkitä hyvin erilaisia asioita, esim. sitä, että tulkitsemme merkkejä ja viitteitä, ja silloin kyse on ennen kaikkea teatterin konventioista, katsojien ja esittäjien yhteisestä kielestä. Mutta kuten Bert O. States on todennut, yhdistyy esityksen havaitsemisessa sekä semioottinen taso (että jokin on merkki jostakin, viittaa johonkin) että fenomenologinen taso (että jokin näyttäytyy jonakin). Esitys on aistittavissa ainakin jossakin määrin myös 'sellaisenaan', eikä ainoastaan merkinä jostakin muusta.¹⁷⁸ Kun näemme näyttelijän, näemme hänet sekä ihmisolentona ja henkilönä, liikkumassa ja hengittämässä, (eräänlaisena esimerkkinä tai eksemplifikaationa itsestään tai ihmisestä) että myös jonkun toisen henkilön, roolin tai jopa ilmiön kuvana, edustajana tai ikonisena merkinä. Tätä kautta ajatus esityksimaailmasta ja esittämistilanteesta ja niiden erotelusta on ehkä ymmärrettävissä. Voi ehkä sanoa, että esityksimaailma 'on', esittämistilanteessa se on mukana esitettynä.

Esityksimaailman ja esittämistilanteen erotteluun liittyy myös kerrotun ja kertomistapahtuman suhde, referenssi, viittaussuhde johonkin todellisuuteen (esim. esittäjien ja katsojien yhteiseen arkitodellisuuteen tai johonkin muuhun), siihen mistä kerrotaan. Onko esityksessä olemassa kaksi todellisuutta tai useampiakin eli onko olemassa vain esittämistilanne ja esitetty, vai onko olemassa myös toinen todellisuus (vai pitäisikö sanoa kolmas?), joka voidaan aistia ja kokea eikä vain kuvitella samaan aikaan kuin reaalitytodellisuus? Muodostaako esitys maailman, josta voi sanoa "että se on".¹⁷⁹ Voidaanko puhua jostakin, joka 'on', vaikka se kuitenkin ei lopullisesti ole, jostakin joka 'on leikisti', vai onko nähtävissä vain esittämistä. Kyse ei niinkään ole uskottavuudesta, vakuuttavuudesta, totuudenmukaisuudesta tai todennäköisyydestä, joita usein pidetään 'hyvän teatterin' kriteereinä, ainakin psykologis-realistisen tradition piirissä, ja jotka liittyvät enemmän henkilöihin, tarinaan ja tunnistettavuuteen. Että esityksen kuvitteellinen todellisuus 'on', ei vielä merkitse, että tuon kuvitteellisen todellisuuden olisi esim. muistutettava arkitodellisuutta. Samaan kysymykseen liittyy myös mahdottomuus nähdä jokin esitetty vain itsenään, koska se havaitsemistapahtuman

kautta aina on jo uudelleenkuvaus. Silti kysymys kuuluu nimenomaan näinpäin: Luoko esitys maailman joka myös on, vai esittääkö se vain jotakin maailmaa, viittaako se vain johonkin maailmaan, jonka oletetaan olevan olemassa toisaalla? Eli viimekädessä: Rakentaako esitys todellisuutta, todellisuuksia, vai heijastaako, kuvaako se niitä?

Esitys ei voi olla puhtaasti maailma, sillä se on aina jossakin määrin esitys, fiktio, ja keinotekoinen, tehty. Sensijaan olettaisin, että esitys voi olla melko puhtaasti esittämistilanne siinä mielessä, että se voi joko esittää jotakin (esim. temppeja) tai esittää jotakin, joka esittää jotakin (esim. runoa runouden kuolemasta). Ja on luonnollisesti täysin hyväksyttävä ja järkeenkäypä ajatus väittää, että teatteri on parhaimmillaan juuri esittämistä ja vain sitä. Jos halutaan korostaa, että esitys tapahtuu tässä ja nyt, toteutuu se helpoimmin ja varmimmin juuri esittämistilannetta korostamalla. Ja tietysti esity maailma ja esittämistilanne voivat pitkälti yhtyä, esimerkiksi silloin, kun maailma joka luodaan ja maailma josta kerrotaan ovat esittämisen maailmaa. Usein kaksinkertaisen todellisuuden kokeminen saattaa katsojien ja esittäjien kannalta olla helpointa silloin, kun esitetään esittämistä tai esim. tehdään teatteria teatterista, (mikä kuitenkin monesti on valitettavan tylsää). Esitys *"Jos talviyönä matkamies ..."* oli tästä valaiseva esimerkki. Siinä kerrottiin kertomuksista ja kertomistilanne oli siten osa sekä fiktiota (esitysmaailmaa) että faktista tapahtumaa (esittämistilannetta). Siinä juuri mitään ei näytetty tai tehty vaan kaikesta kerrottiin.

Esittämistilanteen korostamiseen yhä useammissa yhteyksissä liittyy halu vahvistaa ns. live-tapahtuman tuntua erilaisten taltioitujen tai medioitujen esitysten vastapainoksi. Usein sitä voimistaa myös totunnainen odotus vaivannäöstä, miellyttämisestä, puhutelluksi tulemisesta. Katsoja odottaa, että hänen vuokseen nähdään vaivaa, että hänelle jatkuvasti osoitetaan, miten esitys tapahtuu hänen miellyttämisekseen, että se avoimesti 'myydään' hänelle. Usein esiintyjä myös odottaa katsojan tätä odottavan. On selvää että energiaa, tunteita ja nautintoa voidaan siirtää 'suoran tartuttamisen' avulla, että katsojan on vaikeampi uskoa sel-

laista mitä esittäjä ei itse usko jne. Silti sellaisen esitysmaailman luominen, joka toimii periaatteessa lähes katsojasta riippumatta, johon katsoja voi mennä mukaan 'vetämättä', vaatii paradoksaalista kyllä usein suurempaa vaivannäköä kuin 'suora viettely', ja siksi onkin tavallaan hupaisaa, että se voidaan kokea 'katsojavastaisuutena'. Se mikä kulloinkin mielletään katsojan aliarvioimiseksi, joko liian vähäisenä tai liiallisena ns. tyrkyttämisenä, on todella paitsi kulttuurisidonnaista ja yksityisten ihmisten temperamentista johtuvaa, myös ainakin itselleni usein arvoituksellista ja joskus jopa sattumanvaraiselta vaikuttavaa. On kuitenkin selvää, että katsojan on usein helpompi tuntea, että hänet otetaan mukaan, mikäli esittämistilannetta korostetaan ja samalla tunne yhteisesti jaetusta tapahtumasta vahvistuu.

Kun korostetaan esittämistilannetta menetetään kuitenkin helposti myös mahdollisuus laajentaa tässä ja nyt -kokemusta aistittavaan reaali maailmaan. Ja samalla menetetään monesti myös ns. kaksinkertaisen todellisuuden kokemus, jolla usein tarkoitetaan vain illuusion ja sen illuusioluonteeseen samanaikaisuuden kokemusta. Omasta mielestäni se olennaisemmin on kokemus ja muistutus kuvitteellisen ja reaalisen todellisuuden jatkuvasta sisäkkäisyydestä ja sekoittumisesta.

Itselleni kysymys esittämistilanteen ja esitysmaailman välisistä painotuksista liittyy lähinnä leikin ideaan, enemmänkin kuin esittämiseen tai suoraan kommunikaatioon, ja sikäli kuvitteellisuuteen ja eräänlaiseen illusionismiin, ei kuitenkaan välttämättä 'toden näköisen kuvan' tai todellisuuden jäljittelyn mielessä. Esitysmaailmaa korostettaessa voi yksinkertaisimmillaan olla kysymys siitä, että asiat ovat nyt 'leikisti näin' ja leikin voimasta myös ehdottomasti totta. Ja myös ilman että jatkuvasti muistutetaan siitä, että on kyse leikistä. Ja kuten kaikissa leikeissä pätee myös tässä, että sitä voi katsella huvittuneena tai kauhistuneena vierestä, tai sitten voi leikkiä mukana.

Kiinnostava vaihtoehto esitysmaailman tai esittämistilanteen painottamiselle tai ajatukselle leikistä onkin mahdollisuus rituaaliseen tilanteeseen. Rituaalinen sisältää käsittääkseni ennen kaikkea ajatuksen, että toiminnoilla ja tapahtumilla on paitsi

yhteisesti tunnettu merkitys myös oletettu vaikutus maailmaan, eikä siis pelkästään viestintäfunktio suhteessa katsojiin tai osallistujiin. Rituaalinen totutun tavan merkityksessä on tietysti asia erikseen.¹⁸⁰ Rituaalit suoritetaan ilman että niitä varsinaisesti esitetään, mutta ne tehdään usein julkisesti, katsojien läsnäollessa, heidän toimiessaan todistajina, osallisina pikemminkin kuin osallistujina. Paradoksaalinen ajatus ehkä. Esitys toteutetaan ensisijaisesti symbolisena tekona, ei niinkään tunteiden aiheuttamiseksi tai ajatusten välittämiseksi. Tässä mielessä ajatus rituaalisesta kontaktista on olennainen esitysmailman ja esittämistilanteen välisen painotuksen kannalta. Syy haluta vaimentaa esittämistilanteen dominanssia ei aina välttämättä ole se, että pyrittäisiin vahvempaan illuusioon tai suggestioon, vaan esimerkiksi se, että tapahtumat ja toiminnot saisivat sitä kautta jossakin mielessä symbolisen merkityksen, ja ehkä myös vaikutuksen, ohitse pelkän viestintäfunktion.

Tämä ajatus oli jollakin tasolla olemassa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* taustalla. Sen sijaan esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* ei tämän tyyppisiä tavoitteita ollut lainkaan.

Jos ajatellaan katsojalle tarjottua kokemusta esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* oletan siinä korostuneen toisaalta teatteritradition perustan tarinankerronnassa, toisaalta juuri leikin logiikan. Lukija oli 'leikisti' katsojien edustaja, ja Kertoja eräänlainen leikinjohtaja tai matkaopas, jonka johdolla saattoi turvallisesti antautua johdateltavaksi kertomuslabyrintin läpi. Jos taas ajatellaan katsojalle tarjottua kokemusta esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X*, oli siinäkin mukana ajatus leikistä ja matkasta. Mutta jo aihepiiriin vuoksi – matka kuoleman läpi fiktion tasolla, matka kaupungin erilaisissa 'vastapaikoissa' faktisen tilan tasolla – rituaalisesti painottuneena. Tässä tapauksessa olisi kuitenkin ehkä parempi puhua rituaalien sijasta esim. 'mysteereistä' antiikin mysteerinäytelmien mielessä. Ne sisälsivät ilmeisesti sekä tuttuja että outoja vaiheita, ja niiden pyrkimyksenä oli pikemminkin kokemuksellinen tieto kuin puhdistautuminen tai katarsis. Niihin liittyi prosessi johon valmistauduttiin, jonka osatekijöitä osattiin odottaa, mutta periaatteessa ne perustuivat tunte-

mattoman kohtaamiseen, eräänlaisen initiaation läpikäymiseen.¹⁸¹ Tämä on olennaista mikäli mielletään taiteen tehtäväksi tutun oudoksi tekeminen – miksei myös outoon tutustuminen – ja myös mikäli kysytään "tapahtuuko ihmiselle mitään" esitystapahtuman kautta.

Esitystilan rakenneulottuvuus ja käyttöulottuvuus

Käsiteparit fiktion tila – faktinen tila ja esitysmailma – esittämistilanne liittyvät kysymykseen esitystilan käytöstä, jota on pohtinut erityisesti Peter Eversman. Hän on kehittänyt mallin esitystilan analysointia varten. Hän erottaa yhtäältä *tilan rakenneulottuvuuden* (the structural dimension) eli tilan organisaatioon liittyvän jatkumon ympäristönomaisen (environmental) ja suoraan edestä nähtävän (frontal) tilan jäsentelyn välillä. Ja toisaalta *tilan käyttöulottuvuuden* (the dimension of use) eli kuvitteellisuuden asteeseen perustuvan jatkumon; luodaanko illuusio toisesta ajasta ja paikasta (illusion of other time and place) vai toimitaanko katsojien ja esittäjien reaaliaikatilassa, tässä ja nyt (reality "here and now"). Eversman yhdistää mallissaan käyttöulottuvuuden ja rakenneulottuvuuteen nelikentäksi, jonka avulla voi analysoida esityksen tilaa ja jonka perusteella esitykset periaatteessa voi jakaa neljään perustyyppiin.¹⁸²

Rakenneulottuvuutta kuvaavan skaalan tasolla ääriesimerkki suoraan edestä nähtävästä organisaatiosta, jossa esiintyjät ja katsojat on erotettu vastakkaisiin tiloihin, on barokkiteatterin tirkistyluokku ja esimerkki ympäristönomaisesta organisaatiosta Richard Schechnerin lanseeraama ns. yhteisesti jaettu tila (shared space), jossa esiintyjät luovat tilapäisiä näyttämöalueita (pockets of performance space) yhteisen tilan lomaan.¹⁸³ Käyttöulottuvuutta kuvaavan skaalan tasolla ääriesimerkki illuusion luomisesta voisi olla esitys, jossa ramppi on näkymätön neljäs seinä, ikkuna toiseen todellisuuteen, ja jossa esiintyjät eivät avoi-

mesti tunnusta katsojien läsnäoloa. Esimerkki reaaliaikailan tunnustamisesta taas estradiesitykset, joissa ei käytetä lavastusta ja joissa katsojia puhutellaan suoraan.

Seuraavassa esittelen Eversmanin mallin melko seikkaperäisesti. Tuon myös esiin muutamia huomioita sen ongelmista. Saat-taa nimittäin olla, että Eversmanin perusjako ei aina ole täysin riittävä. Tilan rakenneulottuvuus on luonnollisesti olennainen – käytetäänkö pikemmin ympäristönomaista kuin suoraan edestä nähtävää tilaratkaisua jne. Rakenneulottuvuus on analysoitavissa näyttämö-katsomo -suhteena, jota olen käsitellyt myös edellä¹⁸⁴. Käyttöulottuvuus on sensijaan ongelmallisempi. Erityisesti mikäli työskennellään löydettyissä tiloissa voi olla syytä ajatella käyttöulottuvuutta hienosyisemmin, yhtäältä merkitysten tasolla (paikka, lavastus), toisaalta tilallisina suhteina (esittäjä-katsoja -suhde, esittämistapa). Illuusion tilan ja reaaliaikailan vastakkainasettelu jää melko epämääräiseksi ellei faktista tilaa ja esittämistilannetta huomioida erikseen. Mikäli faktinen tila ei ole teatteritila, eivät esittämistilanteen todellisuus ja esityspaikan tässä ja nyt -todellisuus ole sama asia. Molemmat voivat olla mukana erikseen. Oman kokemuksen mukaan faktista tilaa ja sen tässä ja nyt -todellisuutta voidaan käyttää luomaan merkityksiä monella eri tavalla, ilman että reaaliaikailaa nimenomaan esittämistilanteena korostetaan tai esitystapahtuman teatterillisuutta painotetaan. Ja vastaavasti illuusio fiktiivisestä ajasta ja paikasta tai toisesta todellisuudesta, ainakin erillisestä esityksimaailmasta, voidaan luoda pääosin esittäjä-katsoja -suhteen ja esittämistavan avulla.

Koska Eversman esittää, että jokainen mahdollinen esitys tulisi voida sijoittaa hänen malliinsa, ei kysymys ole pelkästään 'akateeminen'. Omasta näkökulmastani on olennaista, että esitykset joita teen ovat edes teoriassa mahdollisia, ajateltavissa. Miten poikkeuksellisia suhteissa johonkin tiettyyn kontekstiin tai traditioon ne ovat, on jo toinen kysymys.

Rakenneulottuvuus

Tilan rakenneulottuvuutta Eversman analysoi skaalalla suoraan edestä nähtävä kontra ympäristönomainen, ja näkee näiden kahden äärimuodon – Wagnerilaisen tirkistysluukun ("show-box theatre") ja avantgardistisen totaalisen ympäristön ("total environment") – välillä lukuisia välimuotoja. Hän esittää seitsemän käyttökelpoista kysymystä tai kriteeriä, joiden avulla analysoida tilan rakennetta ja jäsentelyä, lähtien suoraan edestä nähtävästä ja edeten kohti ympäristönomaisuutta.¹⁸⁵ Eversmanille (toisin kuin Aronsonille) ympäristönomaisuus on siis pääosin rakenteellinen, tilan organisaatioon liittyvä ominaisuus.

Ensinnäkin Eversman kysyy onko tilassa kattava yleisrakenne (superstrukturi), joka yhdistää katsomon ja näyttämön. Tällainen on useimmiten löydettyissä tiloissa, mutta joskus myös esim. "black box" -tyyppisissä teattereissa, jotka on rakennettu siten, että katsomojärjestystä voidaan vaihtaa. Vuosisadan alussa näyttämöaukon kaaren poistaminen riitti luomaan katsojille vaikutelman siitä, että he olivat samassa tilassa kuin esiintyjät, mutta nykyään edes suoraan edestä nähtäviä ulkoilmaesityksiä ei juurikaan pidetä ympäristönomaisina, Eversman toteaa.¹⁸⁶

Toiseksi hän kysyy vihjaako esitys tekstin ja liikkeen kautta, että katsojat jakavat saman tilan tai jopa ajan kuin hahmot näyttämöllä. Esitys voi vihjata yhteen ympäristöön vaikka asetelma olisi puhtaasti suoraan edestä nähtävä, katsomo voidaan olettaa osaksi esityksen kuvitteellista maailmaa fyysisiä rakenteita muokkaamatta. Eversman mainitsee esimerkkinä, että Antonius ja Brutus Shakespearen näytelmässä Julius Caesar voivat suunnata puheensa vastanäyttelijöiden sijasta katsojille, vihjaten siten, että nämä ovat Rooman kansalaisia, että katsomo on tori Roomassa, vaikkei katsomoa olisi mitenkään lavastettu.¹⁸⁷

Kolmanneksi hän kysyy onko katsomo visuaalisesti osa esitystä. Esimerkiksi areena- tai käytävänäyttämöä käytettäessä on vaikea unohtaa seuraavansa esitystä, nähdessään muut katsojat osana näyttämökuvaa edessään. Voidaan silti puhua aste-eroista, sillä valoilla katsomo-osat voidaan pyrkiä himmentämään

näkyvistä, katsoja suuntautuu ja fokusoi silti suoraan eteenpäin jne.¹⁸⁸

Eversman kysyy myös onko osia katsomosta fyysisesti muokattu esittämään näytelmän maailmaa. Näissä tapauksissa näyttämö ulottuu myös katsomoon ja yhdistää siten näyttämön ja katsomon. Esitys ympäröi visuaalisesti osan katsojista ja on heidän kannaltaan varsinaisessa mielessä ympäristönomainen.¹⁸⁹ Katsojat sisällytetään näin osittain esityksen tilaan.

Lisäksi hän kysyy käytetäänkö osia katsomosta näyttelemisalueina. Paitsi että lavastus voi ulottua katsomon puolelle myös esiintyjät voivat ikäänkuin tunkeutua katsomon alueelle. Astuminen ulos esityksen kehiksestä oli kuitenkin tehokkaampaa vuosisadan alussa käytännön ollessa uusi, Eversman toteaa.¹⁹⁰ Usein tällaisissa tapauksissa nimenomaan esittämistilanne korostuu.

Hän kysyy vielä onko katsomo kokonaisuudessaan muokattu esittämään näytelmän maailmaa. Lavastus voi ympäröidä katsojat kokonaan, lattia ja katto mukaanlukien, kuten Max Reinhardtin esitystä varten goottilaiseksi katedraaliksi 1924 lavastettu "Century Theatre", Eversman toteaa. Vastaavasti myös esiintyjät voivat ympäröidä katsojat, tai esiintyä heidän lomassaan hajajoitettuna näyttämöllepanon (scatter staging) tapaan. Tällaisessa tapauksessa katsojat sisällytetään osaksi esityksen tilaa ainakin visuaalisessa mielessä.¹⁹¹

Ja lopuksi hän kysyy käytetäänkö peräti koko katsomoa näyttelemisalueena. Esitys voidaan rakentaa siinä määrin yhteiseen, jaettuun tilaan, että vain esiintyjien toiminta luo tilapäisiä näyttelemisalueita katsojien keskelle.¹⁹² Tällaista tilankäyttöä Richard Schechner aikoinaan suositteli ympäristönomaisen teatterin perusratkaisuksi.

Tilan rakenneulottuvuutta koskevat keskeiset kysymykset ovat tiivistetyssä muodossa:

- 1) onko tilassa kattava yleisrakenne (superstrukturi)?
- 2) viittaako teksti ja/tai toiminta yhteen (yhteiseen) tilaan?

3) onko yleisö visuaalisesti osa esitystä?

4) onko osia katsomosta muokattu?

5) käytetäänkö osia katsomosta näyttelemisalueena?

6) onko koko katsomo muokattu?

7) käytetäänkö koko katsomoa näyttelemisalueena?¹⁹³

Eversman painottaa, että mainitut seitsemän kysymystä tai kriteeriä eivät ole toisensa poissulkevia, mutta niiden avulla muodostettua skaalaa suoraan edestä nähtävän ja ympäristönomaisen tilajäsentelyn välillä voidaan käyttää tilan rakenneulottuvuutta kuvaamaan.¹⁹⁴ Eversmanin rakenneulottuvuus muistuttaa monilta osin Arnold Aronsonin tilan ympäröivyyden jatkumoa¹⁹⁵, jonka olen esitellyt toisaalla.¹⁹⁶ Eversman rajaa jatkumon koskemaan vain rakenteellisia ominaisuuksia. Aronsonin tapaan hän sisällyttää siihen kuitenkin tekstin tai toiminnan vihjaaman yhteisen tilan (vihjatun ympäristön), vaikei hän muuten huomioi esim. simultaanifokusointia. Eversmanin kysymykset on oletettavasti laadittu ensisijaisesti teatterirakennuksissa tehtyjä esityksiä silmälläpitäen, mikä ilmenee mm. näyttämön ja katsomon muokkauksen ja käytön erottelemisena osittaiseen ja täydelliseen. Löydytyissä tiloissa on usein järkevämpää kysyä esim. miten katsomoalueet ja näyttämöalueet on sijoitettu tilaan tai suhteessa toisiinsa ja minkälaisia ne ovat luonteeltaan.

Käyttöulottuvuus

Tilan käyttöulottuvuuden Eversman muodostaa skaalaksi sen perusteella, missä määrin tila esittää (teatterillista) "tässä-ja-nyt reaalityodellisuutta" ja missä määrin se luo fiktiota, "illusion toisesta ajasta ja paikasta". Hän korostaa, että teatterintekijöiden pyrkimykset tilan käytön suhteen vaihtelevat suuresti. Hän lainaa esimerkkeinä Max Reinhardtin toivomusta, että katsojat ko-

kisivat tulevansa vedetyksi mukaan osaksi näytelmän toimintaa ja Stanislavskin toivetta, että katsojat tuntisivat olevansa vieraisilla näytelmän henkilöiden luona. Hän viittaa myös Richard Schechnerin näkemykseen, että ympäristönomainen teatteri ”ei johda syvempään eläytymiseen (involvement), ei tunteeseen että toiminta sieppaa mukaansa /.../ vaan eräänlaiseen sisään-ja-ulos (in and out) -kokemukseen; joskus pyöräyttävän nopeaan empatian ja etäisyyden vaihteluun.”¹⁹⁷

Eversman korostaa, että tilan käyttöä koskeva keskeinen kysymys on, pyritäänkö luomaan illuusio toisesta ajasta ja paikasta vai ei. Teatterissa on mahdollista luoda vaikutelma toisesta maailmasta muokkaamalla fyysistä tilaa, tähän perustuu koko lavastamisen, erityisesti naturalistisen lavastamisen idea. Pohjautuuko tämä toinen maailma arkitodellisuuteen vai ei, ja tapahtuuko sen esittäminen realistisin vai tyyliteltyin keinoin, ei tässä yhteydessä ole olennaista. Mutta aste-ero sen välillä esitetäänkö esim. toimisto yhden kirjoituspöydän vai laajan ja yksityiskohtaisen lavastuksen, äänitehosteiden ja avustajien avulla, on silti merkittävä. Mitä enemmän pyritään luomaan illuusio toisesta paikasta, sitä enemmän hänen mielestään samalla kielletään todellinen aktuaalinen paikka, katsojien reaaliaikaila. Siten onkin Eversmanin mukaan kysyttävä sekä a) missä määrin pyritään luomaan illuusio toisesta ajasta ja paikasta että b) missä määrin pyritään kieltämään esittämistilanne eli ns. teatterin maailma, esiintyjien ja katsojien aikatilakontinuumi.¹⁹⁸

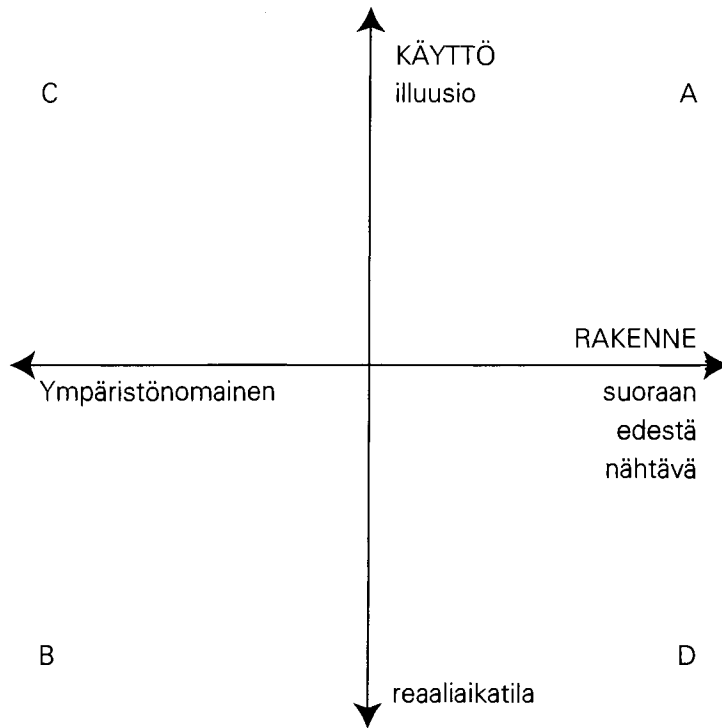
Todellisen maailman negatio ei koskaan ole täydellinen, Eversman korostaa. Myöskään tilanne josta täysin puuttuisi kaikki illuusio ei ole mahdollinen, sillä heti kun katsoja tietää, että kyseessä on esittämistilanne syntyy myös toinen todellisuus, teatterin maailma. Lisäksi se, mikä jonakin ajanjaksona tai jonkin genren puitteissa mielletään tehokkaaksi fiktiivisen todellisuuden asettamiseksi tai riittäväksi katsomon aikatilan kieltämiseksi, mielletään toisessa yhteydessä täysin riittämättömäksi. Silti tätä skaalaa (illuusio kontra reaaliaikaila) voi hänen mukaansa rajatuissa olosuhteissa soveltaa tilan käyttöulottuvuuden kuvaukseen.¹⁹⁹

Myös käyttöulottuvuuden kohdalla Eversmanin lähtökohta on selvästi teatteritiloissa, sillä peruskysymyksen voi yksinkertaistusti muotoilla myös seuraavasti: Esittääkö näyttämö jotakin toista paikkaa vaiko itseään näyttämönä. Erityisesti löydettyissä tiloissa ei näyttämöä ole olemassa samassa määrin vakiona, tila ”paljaina” ei ole ensisijaisesti esitystila. Lisäksi esittämistilanteen kieltäminen ei liity vain esitystilaan (lavastukseen, valoihin jne) vaan mitä suuremmassa määrin esittämistapaan ja esittäjä-katsoja -suhteeseen.

Analyysimalli ja perustyyppit

Yhdistäessään tilan rakenneulottuvuuden ja käyttöulottuvuuden analyttiseksi malliksi, Eversman lisää varauksena joukon kiinnostavia kysymyksiä. Hän toteaa, että on huomioitava myös miten lavastus tai ympäristö suhteutuu muuhun esitykseen ja näytelmään, vahvistavatko vai kieltävätö muut esityksessä käytetyt merkit niiden luomaa vaikutelmaa, ja tapahtuuko tämä lisäämällä vielä kolmas todellisuuden taso, vai tunnustamalla katsojien maailma jne. Lisäksi myös esiintymisalueen suhteet, arkkitehtoninen tyylilaji, lavastuksen visuaalinen sommittelu, värit, koristeet, teatterin kokonaisilmapiiri, erityisen paikan tuomat assosiaatiot jne. myötävaikuttavat katsojan kokemukseen. Myös faktista tilaa voi käyttää fiktiivisellä tavalla, Eversman huomauttaa.²⁰⁰ Silti hän pitää muita tekijöitä toisarvoisina rakenne- ja käyttöulottuvuuteen verrattuna.

Yhdistämällä tilan rakenne- ja käyttöulottuvuuden Eversman katsoo voivansa muodostaa analyttisen mallin, johon mikä tahansa esitys on sijoitettavissa. Tämän mallin selventävine esimerkkeineen Eversman esittää nelikentän muodossa.²⁰¹



Kentän oikeaan yläkulmaan hän sijoittaa valtaosan perinteistä teatteria (A), joka rakenteellisesti on suoraan edestä nähtävää ja pyrkii luomaan illuusion toisesta ajasta ja paikasta. (esim. ns. tirkistyluukkuteatteri). Hän huomauttaa kiinnostavana yksityiskohtana, että barokin hevosenkenkäkatsomon muoto loi tilan, jossa katsojien reaalityodellisuus ja esitystapahtuma itseasiassa korostuivat, mutta parhaat paikat olivat kuitenkin ne, joilta muut katsojat ja olemassaolevan sosiaalisen todellisuuden pystyi helpoimmin sivuuttamaan, ääriesimerkkinä kuninkaallinen aitio.

Kentän vasempaan alakulmaan hän sijoittaa esitykset (B), jotka eivät varsinaisesti pyri muokkaamaan katsojien kokemusta tässä ja nyt -todellisuudesta, ja jotka esitetään yhtenäistiloissa. Näihin hän laskee sekä taidemuseoissa esitetyt performance -tyyppiset esitykset että Schechnerin ympäristönomaisen teatterin, ja myös

useimmat löydettyihin tiloihin luodut esitykset, joissa tilaa ei käytetä illuusion luomiseen.

Kentän vasempaan ylälaitaan hän sijoittaa ne rakenteellisesti ympäristönomaiset esitykset (C), joissa illuusion määrä on suurempi ja joissa esittämistilanne pyritään häivyttämään, kuten Max Reinhardtin goottilaiseksi katedraaliksi lavastetussa tilassa tehty esitys. Ääriesimerkkeinä hän mainitsee huvipuistojen kummitusjunat tai planetaariot ja Disneyland-tyyppiset mielikuvitusmaailmat.

Kentän oikeaan alalaitaan hän sijoittaa esitykset (D), jotka rakenteellisesti ovat suoraan edestä nähtäviä, mutta eivät pyri luomaan illuusiota toisesta ajasta ja paikasta tai kieltämään katsojien reaaliaikailaa, ja joissa esim. lavastusta ei juurikaan käytetä. Näitä ovat esim. Peter Handken nuoruudenajan esitykset ja Brechtin teatteri, jossa esitystapahtuman teatterillisuutta korostetaan, sekä erityyppiset estradiesitykset.

Näin Eversman saa nelikenttäänsä neljä perustyyppiä; A) suoraan edestä nähtävä illuusioteatteri eli valtaosa ns. perinteisestä teatterista, B) avoimen esittävät ympäristönomaiset esitykset, esim. performance-esitykset, joissa yleisö ja esittäjät ovat samassa tilassa, eikä toista aikaa ja paikkaa representoida, C) illuusiota luova ympäristönomainen teatteri, esim. fiktiiviset esitysympäristöt, ulkoilmamuseot, huvipuistot jne., sekä D) avoimen esittävä suoraan edestä nähtävä teatteri (esim. Brecht), jossa teatterillisuus ja esittämistilanne korostuvat.

Eversman analysoi mallinsa avulla Théâtre du Soleil'n "Siha-nouk"-esityksen piirteitä ja huomauttaa, että vaikka siinä lakkaamatta korostettiin esittäjien ja katsojien yhteistä tässä ja nyt -todellisuutta, ja vaikka esittämistapaa voi luonnehtia demonstroivaksi, myös siinä joissakin emotionaaliseen vaikuttavuuteen pyrkivissä kohdin häivyttiin esittämistilanne esim. valoja himmentämällä, fokuoimalla ne keskushenkilöihin jne. eli otettiin askel illuusion suuntaan.²⁰²

Teatterillinen kaksoistietoisuus

Eversman painottaa tilan merkitystä ns. teatterillisen kaksoistietoisuuden²⁰³ kannalta. Esityksen herättämät empatian, eläytymisen, osallistumisen, mukaan vedetyksi tulemisen ym. tunteet ja toisaalta etäisyyden otto, irrottautuminen (detachment), objektiivinen kontemplaatio jne. ovat niitä vaikutuksia, joita tilan rakenteella ja käytöllä pyritään manipuloimaan.²⁰⁴ Kyse on periaatteesta siitä, missä määrin katsoja jatkuvasti tietää katsovansa esitystä ja missä määrin hän voi torjua tai unohtaa oman maailmansa ja uppoutua näytelmän maailmaan.

Eversman esittää, että eläytymisen (involvement) ja irrottautumisen (detachment) tunteet ovat tulosta hienovaraisesta suoraan edestä nähtävyyden ja illuusion vuorovaikutuksesta eivätkä suoraa seurausta kummastakaan. Yhden esityksen aikana näiden suhde voi vaihdella, konventioilla on merkityksensä, samoin katsojan odotuksilla. On jopa esitetty, että persoonallisuusominaisuudet kuten introvertti-ekstrovertti ja neuroottisuus-stabiiliisuus vaikuttavat kokemukseen esitystilasta.²⁰⁵

Eversmanin mukaan tähän empatia versus etäisyys -jatkumoon voi yhdistää myös esityksen edellyttämän fyysisen aktiivisuuden. Samoin kuin esim. järkyttävät kohtaukset voivat havahduttaa katsojan huomaamaan, että hän seuraa näytelmää, samoin fyysinen liike tai tilalliset olosuhteet voivat sen tehdä. Ympäristönomainen esitys edellyttää katsojalta usein suurempaa fyysistä aktiivisuutta, pään kääntelyä, siirtymisiä jne. Tirkistysluukkuteatterin ”pimeässä, regressoivassa, pehmustetussa mukavuudessa” voi rentoutua ja keskittyä rauhassa vastaanottamaan näyttämöaukon kehiksen sisässä ”liikkuvia kuvia”.²⁰⁶

Kysymys teatterillisen kaksoistietoisuuden ja fyysisen aktiivisuuden suhteesta samoin kuin empatia versus etäisyys -jatkumosta on keskeinen, ja Eversman viittaa siihen myös vanhemmassa empirististä tutkimusta esittelevässä artikkelissaan.²⁰⁷ On selvää, että fyysinen aktiivisuus, joka sisältää esim. valintoja mitä katsoa tai minne siirtyä milloinkin, on omiaan tekemään katsojan tietoiseksi katsomistapahtumasta. Silti ajatus fyysisestä aktii-

visuudesta itsetietoisuutena ja fyysisestä rentoutumisesta regressiona imaginaariseen maailmaan, korostaa esityskokemuksessa ehkä yksipuolisesti sen visuaalisuutta, katsomistapahtumaa enemmänkin kuin kokonaiselämystä.²⁰⁸

Voi olla, että skaalaa empatia versus etäisyys olisi täydennettävä kysymyksellä siitä, missä määrin kokemus tai elämys esityksestä on yksilöllinen, privaatti, ja missä määrin se on kollektiivinen, yhteinen. Luulisin että esitys voi yhtäältä a) vahvistaa tietoisuutta tai tunnetta omasta olemisesta tässä ja nyt, mutta toisaalta myös b) vahvistaa tietoisuutta tai tunnetta yhteisestä olemisesta muiden katsojien kanssa. Periaatteessa esityksen maailmaan uppoutuminen tai eläytyminen ja itsensä tai oman todellisuutensa unohtaminen voidaan nähdä näille kummallakin vastakkaisina, mutta saattaa olla, ettei se ole välttämätöntä.

Ehkä syvempi uppoutuminen fiktiiviseen maailmaan on aina privaattia, mutta silti jonkinasteinen elämys toisesta todellisuudesta on mahdollinen myös yhteisenä, kollektiivisena. Jonkinlainen unelma siitä sisältyy useimmiten jo teatteritapahtuman perusasetelmaan, miellettiinpä siinä ensisijaiseksi esitysmaailma, esittämistilanne tai rituaalitalanne. Ja tietysti voidaan myös ajatella toisinpäin. Voimakkaat odotukset yhteisestä ja yhteisöllisestä kokemuksesta saattavat rajoittaa antautumista yksityiseen elämykseen. Ratkaisevaa on, mikä ja minkälainen on se toinen todellisuus johon katsojaa pyydetään uppoutumaan tai astumaan, yksityisesti tai yhdessä, ja missä määrin se mahdollistaa fyysisen olemisen tuossa osin fiktiivisessä tässä ja nyt tilanteessa.

Toisaalta on myös kiinnostavaa pohtia, missä määrin katsojan ’oma maailma’ todella on tässä ja nyt. Voidaan jopa väittää, että monille katsojille vahva ’tässä ja nyt’ -kokemus ei ole osa arkikokemusta, ja että ’tässä ja nyt’ -elämyksen kokeminen edellyttää erityistilanteen, esim. esitystapahtuman konkretisoituakseen eläväksi.

Analyysimalli käytännössä

Vaikka Eversmanin malli ensinäkemältä vaikuttaa karkealta, voi se olla esityksien kuvauksessa tiettyynajaan käyttökelpoinen ja selventävä. Seuraavassa yritän soveltaa mallia muutamien käytännön esimerkkeihin, esityssarjaan *Joitakin keskusteluja I-X* ja esitykseen *”Jos talviyönä matkamies ...”*. Samalla pyrin esimerkkien avulla nostamaan esiin muutamia mallin herättämiä kysymyksiä. Rakenneulottuvuuden analysointiin Eversmanin kysymykset soveltuvat melko hyvin, mikäli toimitaan esityskäyttöön vakiintuneissa tiloissa. Mutta esim. sellaisissa löydetyissä tiloissa, joissa näyttämö ja katsomo rakennetaan nimenomaan esitystä silmälläpitäen, tai joissa tilaa hyödynnetään monimuotoisemmin, kysymykset jäävät ylimalkaisiksi. Käyttöulottuvuus on vielä ongelmallisempi, sillä esittämistilanteen reaaliaikatilaa ja tietyn paikan reaaliaikatilaa samaistaminen voi olla hämäävää. Saattaa olla, että käyttöulottuvuus tulisikin mieltää kahdella eri tasolla: Yhtäältä tilan ja paikan merkitysten tasolla, toisaalta tilanteen ja esittäjä-katsoja -suhteen tasolla. Ennenkuin palaan kysymykseen käyttöulottuvuuden ongelmista tarkastelen esimerkkiesityksiä ensin rakenneulottuvuuden tasolla.

Esimerkkejä rakenneulottuvuudesta

Eversmanin tilan rakenneulottuvuuden analysoimiseksi esittämien kysymysten²⁰⁹ kautta voi lähestyä myös esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* tilaratkaisuja.²¹⁰ Kysymykseen onko esitystilassa kattava rakenne tai superstrukturi, joka yhdistää näyttämön ja katsomon, voi esityssarjan tilojen kohdalla vastata kauttaaltaan myöntävästi, myös niiden tilojen kohdalla, joissa se ei ollut aivan ilmeistä. Esim. vanhassa barokkityyppisessä teatterissa (Aleksanterinteatteri) tirkistysluukku-näyttämö ja katsomo olivat selkeimmin erotetut, mutta orkesterimontun päälle rakennettua etunäyttämöä käytettiin hyväksi esityksessä. Siellä teatterisali ja koko

teatterirakennus muodosti eräänlaisen fiktiivisen maailman, teatterin ’näköiskulissin’ ja yhtenäisen kokonaisuuden, joka toimi kokemuksellisesti yhdistävänä ja kattavana rakenteena. Jopa elokuvateatterin aulassa ja kattoterassilla (Bio Rex Lasipalatsissa), jossa näyttämön ja katsomon välissä oli sananmukaisesti seinä, juuri tuo lasiseinä (ja tietysti myös sen kautta näkyvä maisema) oli se yhdistävä tekijä, joka ulkotila-sisätila -polariteetista huolimatta asetti sekä näyttämön että katsomon laajempaan yhteyteen, ja saattoi herättää katsojissa mm. kysymyksen kummat ovat akvaariossa, esiintyjät vai katsojat.

Toiseen kysymykseen, vihjaako teksti tai toiminta yhteen tilan, viittaako se esiintyjien ja katsojien olevan samassa ajassa ja paikassa, voisi myös vastata myöntävästi useimpien esitysvaarianttien kohdalla. Niissäkin esityksissä, joissa esity maailma oli selvästi sijoitettu tilan menneisyyteen, pyrittiin myös katsojat sisällyttämään tuohon puolittain fiktiiviseen maailmaan. Tässä suhteessa esitysten välillä oli kuitenkin selviä aste-eroja. Siinä missä auditorioon (Harakan saarella) tehdyssä esityksessä vihjattiin katsojien olevan väestönsuojelun opiskelijoita 1930-luvun lopulla, siinä esim. Aleksanterinteatterin esityksen katsojat seurasivat lähinnä teatterikatsojien ominaisuudessa kertojan muistikuvia tai fantasiafragmentteja tuon teatterin menneisyydestä. Poikkeuksen muodosti black box -tyyppiseen esitystilaan (Espoon Kulttuurikeskuksen Louhisaliin) tehty esitys, joka ajateltiin fantasiassa ihmemaassa tapahtuvaksi ja jossa kertoja velhona puhuttelei katsojia paremminkin ulkopuolisina tarkkailijoina. Mutta sielläkin vihjattiin hetkittäin esittäjien ja katsojien maailman yhtenevyyteen, esim. kohtauksessa, jossa henkilöt perääntyivät näyttämöltä istumaan katsomon eturiviin, laulajan esittäessä duettonsa leijailevan sohvan kanssa suoraan katsomoon.

Kysymys siitä, missä määrin yleisö on visuaalisesti osa esitystä on seikka, jolla on merkitystä pääasiassa suhteessa käyttöulottuvuuteen, eli pyritäänkö luomaan illuusio vai vahvistamaan ’tässä-ja-nyt’ -kokemusta esittämistilanteesta. Eversmanin oletus on, että mikäli koko ajan näkee muut katsojat on vaikeampi unohtaa katsovansa esitystä ja siten vaikeampi uppoutua fiktiiviseen

maailmaan. Mutta mikäli katsojille tarjotaan rooli esityksen maailman osana, voivat he myös toimia toisilleen jopa illuusiota tukevana 'elävänä lavastuksena'. Useissa esityssarjan esityksistä katsojat oli sijoitettu siten, että he näkivät toisensa tai ainakin osan katsojista lähes koko ajan. Tällaisia olivat mm. entiseen sairaalaan (Villa Ensi), ravintolatilaa (Café Adlon), yksityiskotiin (Svalbo), nuorisotalon esitystilaan (Vernissa) ja pylväshalliin (SOK) tehdyt esitykset. Ainoastaan muutamissa esityksissä katsomo oli sijoitettu siten, että muut katsojat saattoi halutessaan sulkea tietoisuudestaan.²¹¹ Esim. auditoriossa tilan ahtaus ja kiinteät penkit luullakseni silti korostivat muiden katsojien läsnäoloa, vaikka katsojat eivät muodostuneetkaan osaksi näyttämökuvaa. Erityisesti ravintolassa, nuorisotalon esityksen jälkimmäisessä osassa, osin myös entisessä sairaalassa, katsojat olivat siinä määrin olennaisia jo visuaalisestikin, että lavastus oli tunnelmaltaan väärä, mikäli katsojia oli vähän.

Kysymys siitä, missä määrin katsomo oli osaksi tai kokonaan muokattu kuvaamaan esityksen fiktiivistä maailmaa, on tässä tapauksessa relevantti lähinnä teatteritiloihin tehtyjen esitysten kohdalla. Muissa tiloissa, joihin katsomo rakennettiin varta vasten, se useimmiten ajateltiin osaksi lavastusta. Entisessä sairaalassa katsomot muodostivat keskeisen osan tilojen ja huoneiden sisustuksesta. Myös yksityiskodissa, nuorisotalon esityksen jälkimmäisessä osassa, tehdashalliin suunnitellussa esityksessä sekä pylväshallissa istuimet olivat tärkeä visuaalinen tekijä. Katsomo oli olennainen osa esitysmailmaa myös ravintolassa ja auditoriossa, vaikkei sitä erityisesti muokattu. Tilat pikemminkin valittiin valmiina lavastuksina, joihin katsomo kuului kiinteänä osana. Koska esitystilat poikkesivat toisistaan ja niiden myös toivottiin niin tekevän, ei vakinaisten teatteritilojen katsomoja ryhdytty muokkaamaan ja siten rakentamaan niihin katsomoon ulottuvaa fiktiivistä esitysmailmaa. Aleksanterinteatterissa pyrittiin pikemminkin ulottamaan dekoratiivisia katsomon elementtejä näyttämön puolelle ja siten luomaan yhtenäistilan vaikutelma.

Esityssarjan tiloissa istuinten tai katsomiskulman valinnalla haluttiin, paitsi tukea illuusiota tietystä fiktiivisestä paikasta, myös

vaikuttaa katsojan katsomistapaan, hänen fyysiseen olemiseensa. Tämä korostui ehkä erityisesti entisessä sairaalassa, jossa esitys siirtyi huoneesta toiseen, jossa istuminen ja seisominen vuorottelivat ja jossa istuimet (tuolit, penkit, pallit jne) vaihtelivat tilasta toiseen. Samoin oletettavasti myös nuorisotalon esitystilassa, jossa katonrajaan sijoitetuilta verrattain epämukavilta (rajoitetun joskin ehkä kiinnostavan näkökulman tarjoavilta) penkeiltä siirryttiin esityksen puolivälissä alakertaan mukaviin sohviiin. Niiltä ei kuitenkaan voinut hallita koko tapahtumaa, joutui ottamaan huomioon paitsi esiintyjät myös kanssakatsojat ja joutui lisäksi hetkittäin myös valokiilaan, 'katsottavaksi' mm. kunkin sohvian 'ilmestyessä' kertaalleen toisen keskustelun laulun aikana.

Myös kysymykset siitä, missä määrin katsomotilaa käytettiin osaksi tai kokonaan näyttelemisalueena, asettuvat esityssarjan kohdalla hieman toisin. Niissä tiloissa, joissa oli rakenteellisesti selkeä ero näyttämön ja katsomon välillä, ei katsomotilaa juurikaan käytetty esiintyjien alueena. Esim. ratkaisuja, joissa esiintyjien sisäänvalo tapahtuisi katsomon kautta tai sen lävitse, tai tilanteita, joissa joku esiintyjistä liikkuisi katsomon keskellä jne. ei käytetty. Poikkeuksen muodosti eturivin käyttö Louhisalissa ja Aleksanterinteatterin esityksen alku, joka lähti liikkeelle katsomon sivuaitioista. Koska siellä käytettiin katsomona vain permantoa, ei esiintymistä aitoissa ehkä voi pitää katsomon käyttönä. Koska useissa variaatioissa katsomon ja näyttämön raja oli fyysisesti melko määrittelemätön, kuten Villa Ensissä ja yksityiskodissa, ei esiintyjien liike katsojien lähellä olettaakseni mieltynyt katsomon käytöksi. Pikemminkin voisi sanoa, että näyttämöä käytettiin katsomona. Korostetuimmin näin tapahtui ehkä SOK:n pylväshallissa, jossa koko tila oli eräänlainen näyttämö, jonka keskelle katsomopaikat oli sijoitettu. Tavallaan näin oli myös nuorisotalon esityksessä, kun katsojat esityksen puolivälissä siirtyivät parvekkeelta alas saliin, joka hetkeä ennemmin oli toiminut näyttämönä.

Peruskysymys lienee kuitenkin se, missä määrin näyttämö- ja katsomo-tilat oli mielletty ja muokattu samaksi fiktiiviseksi maa-

ilmaksi, ja ainakin jossakin määrin näin oli useimpien esitysten kohdalla. Esiintyjien ja katsojien välistä tilallista rajaa ei kuitenkaan pyritty erityisesti rikkomaan. Pikemminkin se asetettiin sillä tavoin hauraaksi ja aineettomaksi, pääosin esittämistapaan perustuvaksi, että sen ylläpitäminen oli mahdollista myös lähietäisyydellä ja ahtaassakin yhteisesti jaetussa tilassa. Vaikka fyysinen ramppi, rakenteellinen raja näyttämön ja katsomon välillä oli häivytetty, se korvattiin psyykkisellä rampilla, esittäjien ja katsojien välisellä rajalla. Kulttuurikeskuksen esityksessä, nuorisotalon esityksen ensimmäisessä osassa ja muutamissa Aleksanterinteatterin esityksen jaksoissa esitystapahtumaa lähestyttiin pääasiassa kuvallisena, kuvankatsomistapahtumana (tosin äänellä tuettuna). Lähes kaikissa muissa variaatioissa (omalla tavallaan jopa ulkona kattoterassilla lasiseinän takana esitetyssä variaatioissa) oli tavoitteena sillä tavoin esiintyjille ja katsojille yhteinen, vaihtelevassa määrin fikttiivinen tila, että esitystapahtuman voisi kokea tilallisena eikä kuvallisena ja siten myös moniaistisena tapahtumana. Rakenneulottuvuudeltaan esitykset kuitenkin vaihtelivat pääosin suoraan edestä nähtävistä hyvinkin ympäristönomaisiin tilaratkaisuihin.

"Jos talviyönä matkamies ..."

Eversmanin kysymyksiä voi soveltaa myös esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilaratkaisun analysointiin. Calvinon romaanin perustuva esitys koostui kymmenestä osasta ja kymmenestä tilasta, hieman samaan kuin esityssarjakin, mutta nyt yhden ainoan ajassa ja tilassa saumattomasti etenevän esityksen puitteissa, ja ilman esityssarjalle keskeistä variaation ideaa. Esitys toteutettiin korkeaan, sata metriä pitkään (2.400 m²) tehdashalliin. Lavastuksen muodosti paperiseinistä rakennettu labyrintti, jonka lävitse katsojat siirtyivät pienoisesityksestä toiseen.

Sekä esitystila (Merikaapelihalli) että lavastus (paperilabyrintti) muodostivat selvästi kattavan yhtenäisen kokonaisrakenteen.

Myös teksti ja toiminta vihjasivat esiintyjille ja katsojille yhteisen tilan olemassaoloon kehyskertomuksen tasolla. Esityksen fikttiivinen tapahtumapaikka oli kertomuslabyrintti, jonka sokkeloiden läpi Kertoja kuljetti sekä päähenkilöä (Lukijaa) että katsojia. Tämän tilan sisällä oli lisäksi eroteltavissa kaksi muuta tilallista tasoa: Pienoesitysten tai kertomusalkujen tilat, ja kehyskertomuksen eli rakkaustarinan tilat. Näitä ei kuitenkaan rakenteellisesti erotettu toisistaan. Labyrintti oli jaettu kymmeneen tilaan (prologin kahvilatila yhdentenätoista) pienoisesitysten tai kertomusten maailmojen mukaan ja näyttämö-katsomo -suhde vaihteli jonkin verran tilasta toiseen. Kunkin pienoisesityksen tilaratkaisu toimi pohjana myös sitä seuranneiden kehyskertomuksen kohtausten tiloille.

Yleisö oli visuaalisesti osa esitystä jo tilasta toiseen tapahtuvien siirtymien kautta. Tähän myötävaikutti myös se, että lavastus oli perussävyltään vaalea ja heijasti valoa ympäristöön, joten katsomoalueet eivät koskaan olleet täysin pimennettyjä. Niissä labyrintin tiloissa, joissa näyttämö-katsomo -suhde perustui areena-tyyppiseen asetelmaan (pienoesitysten II, VIII ja IX ristin, neliön tai ympyrän muotoon hahmotetut tilat) tai ympäröivään ratkaisuun, jossa katsomo oli keskellä, neljän sivun toimiessa näyttämöinä (viides tila), katsojat näkivät toisensa selvästi myös pienoisesitysten aikana.

Eversmanin katsomon käyttöä koskevaan kysymyksiin on tässä tapauksessa helppo vastata. Kaikki katsomot pyrittiin kokonaisuudessaan muokkaamaan osaksi kunkin pienoistilan lavastusta (tosin vaatimattomin keinoin, esim. istuintyyppin valinnalla, paperoimalla penkit jne.). Sensijaan katsomotiloja ei varsinaisesti käytetty esiintymisalueena alun kahvilatilannetta lukuunottamatta (päähenkilö astui alussa esiin katsojien joukosta). Esiintyjien ja katsojien alueet olivat selvästi erilliset kussakin pienoisesityksen tilassa.

Kysymykset ovatkin tavallaan epärelevantteja tiloissa, joissa ei ole valmiina kiinteää katsomoa. Käytännössä se miten katsomon käsitteen haluaa ymmärtää määrää sen, voidaanko puhua katsomon muokkauksesta. Haluaako ajatella, että koko Meri-

kaapelihalli oli katsomoaluetta, koska katsojat esityksen kuluessa liikkuvat sen läpi, vai mieltääkö hallin pikemminkin näyttämöalueeksi, sillä lavastus täytti koko tilan ja ympäröi katsojat kokonaisuudessaan. Alkuperäisen suunnitelman mukaan oli tarkoitus, että jokainen uusi tila sieltä lähdettäessä muuttuisi osaksi alati laajenevaa teatterilämpiota tai kahviota. Uuteen tilaan astuessaan katsojat istuivat heille varatuille paikoille 'näyttämöalueella', joka käytön jälkeen, tutuksi muututtuaan ja taakse jätettäessä, sulautuisi osaksi 'katsomoaluetta'. Sensijaan mielikuvaa yhteisesti jaetusta tilasta, jossa esiintymisalueet muotoutuisivat kohtausten myötä ei tavoiteltu. Kokonaisuutena esitys oli rakennelottuvuudeltaan huomattavan ympäristönomainen vaikka useimmat pienoisesitysten tilat (mm. I, III, IV, VI, VII ja X) labyrintin sisällä perustuivat selkeästi suoraan edestä nähtävään näyttämö-katsomo -suhteeseen.

Esimerkkejä käyttöulottuvuudesta

Eversmanin mallin käyttöulottuvuus, jatkumo "illuusio toisesta ajasta ja paikasta" versus "reaaliaikabila tässä ja nyt" on ehkä kiinnostavampi näiden esimerkkiesitysten kohdalla. Erityisesti esityssarja *Joitakin keskusteluja I-X* houkuttelee pohtimaan jatkumoa tarkemmin. Jo pelkästään illuusio toisesta ajasta ja toisesta paikasta on siinä syytä ajatella erikseen. Ongelmia syntyy myös reaaliaikatilan ja esittämistilanteen samaistamisesta.

Valtaosa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* esityksistä perustui ainakin osaksi illuusioon toisesta ajasta, muutamissa variaatioissa myös toisesta paikasta. Kaikissa käytettiin esityspaikkaa esityskomposition lähtökohtana jollakin tapaa. Lisäksi lähtökohtana toimi kutakin variaatiota vastaavan keskustelun eli näkökulmakohtauksen tapahtumapaikka tekstissä. Näkökulmakohtauksen puhuttelutapa toimi puolestaan lähtökohtana kunkin variaation esittämistavalle ja esittäjä-katsoja -suhteelle. Esitysmaailmat ajateltiin faktisen esityspaikan ja näkökulmakohtau-

uksen fiktiivisen tapahtumapaikan yhdistelmiksi. Ne voi mieltää myös eräänlaisiksi kronotoopeiksi, Bahtinia mukaillen.²¹² Se kumpi korostui, vaihteli variaatiosta toiseen, kuten seuraavasta tiivistelmästä käy ilmi.²¹³

TIIVISTELMÄ ESITYSVARIAATIOIDEN TILOISTA

<i>Esitysvariaatio</i>	<i>Näkökulma kohtaus</i>	<i>Paikka tekstissä (kertoja / dialogi)</i>	<i>Paikka kaupungissa (esitystila)</i>	<i>Esitysmaailma</i>
JK I	1. keskustelu hullujenhuoneesta	vaunut / hullujenhuone	Villa Ensi	hullujenhuone (eri tiloja)
JK II	2. keskustelu runouden puuttumisesta	sali / laulu runoilijoista maan alla	Café Adlon (ravintola)	ravintolan estraadi
JK III	3. keskustelu tapahtumien muistamisesta	suljettu huone / ehkä koti	Svalbo (yksityiskoti)	datsha (lapsuudenkoti)
JK IV	4. keskustelu pelikorteista	paikka lähellä koteja	Harakan auditorio	auditorio (eri tiloja episkoppikuvina)
JK V	5. keskustelu huoneessa juoksemisesta	huone, puutarha, vuori, meri, huone	Louhisali, Espoon kulttuurikeskus	ihmemaa, unien huone (eri tiloja diakuvina)
JK VI	6. keskustelu välittömästä jatkosta	katto / seinä, tuoli, avanto	Bio Rex, aula ja kattoterassi	ulkoterassi
JK VII	7. keskustelu erilaisista toiminnoista	vene / pimeys, Lethevirta	Vernissa, nuorisotalo	Lethevirta, 6 muistikuvatila, video, disco
JK VIII	8. saunottajan ja kylpijien keskustelu	sauna, miesten ja naisten osasto	HK:n makkaratehdas	[ilotalo-sauna]
JK IX	9. viimeistä edellinen keskustelu nimeltään yksi ihminen ja sota	sotatilanne / hautoja? (runo sodasta)	Aleksanterinteatteri	vanha teatteri (eri tiloja näyttämökuvina)
JK X	10. viimeinen keskustelu	– / tie, polku, ilma, ajatukset	SOK:n entinen pääkonttori	muistokappeli

Esitysvariaatioissa joissa esityspaikka ja esityksen maailma (faktinen tila ja fiktion tila) ajateltiin samaksi tai lähes samaksi (esim. ravintolassa, yksityiskodissa, auditoriossa ja Aleksanterinteatterissa) luotiin jonkinlainen illuusio toisesta ajasta, paikan menneisyydestä, tai tarjottiin mahdollisuus tulkita esitys myös sitä kautta. Vain esitys elokuvateatterin kattoterassilla, osaksi myös nuorisotalon esityksen loppujakso, pyrittiin tekemään mahdollisimman selvästi tänään tässä tapahtuvaksi, ja niissäkin jonkinasteinen illuusio oli mukana henkilöhahmojen kautta.

Reaaliaikaa ja -paikkaa ei kuitenkaan erityisemmin pyritty kieltämään. Muutamissa tapauksissa, kuten peitettäessä viitteet SOK:n pylväshallin konttorikäytöstä pois näkyvistä, voidaan puhua tilan nykykontekstin kieltämisestä, mutta esittämistilanteen reaaliaikatilaa ei kokonaan yritetty kieltää edes siellä. Vaikka esiintyjät eivät siten avoimesti tunnustaneet katsojien läsnäoloa, että he olisivat puhutelleet heitä tai suoraan osoittaneet esittävänsä, ei yhteistä tilannetta pyritty kieltämään. Keskustellessamme katsojakontaktista kertojan esittäjän kanssa, päädyimme esim. siihen, että mikäli katse kohtasi katsojan katseen, voisi siihen vastata samalla tavoin kuin kohdatessaan ihmisen kadulla tai torilla. Katsojien läsnäoloa ei kielletty eikä luotu illuusiota heidän poissaolostaan, mutta heidän läsnäoloon nimenomaan katsojina eli esittämistilannetta ei myöskään korostettu. Esiintyjän kannalta kyse onkin useimmiten vain keskittymispisteen painotuseroista. Se vaihtelikin esitysten sisällä kohtauksesta toiseen. Esim. SOK:n esityksessä voi laulujen kohdalla verrata laulajan alussa 'itselleen' laulamaa laulua parvekkeella²¹⁴ ja henkilöiden yhdeksännessä kohtauksessa 'suoraan ulos' suuntaamaa laulua.²¹⁵

Eversman olettaa, että esitystilanteen teatterillisuus välttämättä korostuu, ellei sitä pyritä erityisesti illuusion avulla kieltämään. Osaksi tämä onkin totta, esitystilanne on aina välttämättä myös esittämistilanne. Lisäksi monet näyttelijät haluavat mielellään myös 'näyttää näyttelevänsä', joko keventääkseen ns. uskottavuuspaineita tai saavuttaakseen suuremman kontaktin katsojiin, ellei toisin sovita. Mutta tietyssä mielessä 'teatterin maailma' ei kuitenkaan

todennu automaattisesti, erityisesti kun toimitaan muuhun kuin esityskäyttöön suunnitelluissa tiloissa. Tilanteen teatterillisuus on usein synnyttävä tai rakennettava, mikäli sitä halutaan korostaa. Esitystilanteen teatterillisuutta pyritään monesti liioitellustikin vahvistamaan, paitsi suoran puhuttelun avulla myös esim. teatricalistisin tai karnevalistisin viittauksin, jotta katsojien elokuvan ja TV-draaman konventioiden mukaan virittyneet odotukset kumottaisiin ja luotaisiin riittävän vahva ja teatterillinen esittämistilanne.

Toisaalta katsojan odotukset siitä, että teatterissa yleensä esitetään ja kuvataan fiktiivinen maailma, näkyivät myös tämän esityssarjan kohdalla. Vaikka esim. elokuvateatterin kattoterassilla pyrittiin luomaan vaikutelma, että esitys tapahtuu tänään tässä, osa katsojista mielsi esityksen tapahtumapaikaksi parantolan terassin Alpeilla.²¹⁶ Koska on epätodennäköistä että henkilöhahmojen kaltaiset vanhukset ja vammaiset tuotaisiin elokuvateatterin terassille talvipakkasessa, katsojat pyrkivät määrittelemään paikan henkilöiden mukaan, eli kysymällä "missä nämä hahmot voisivat todennäköisimmin olla". Vastaava esimerkki oli useiden katsojien assosiaatio Berliiniin ravintolaesityksen kohdalla. Katsojien tottumus etsiä esitykselle toinen, illusorinen aika ja paikka ilmeni siten, että cabaret -tyyppisen esityksen juontajan asua ei mielletty esim. viittaukseksi Siniseen Enkeliin, vaan vihjeeksi esityksen fiktiivisestä tapahtumapaikasta. Tila siis ymmärrettiin myös henkilöiden kautta eikä vain päinvastoin, kuten silloin kun ajatellaan ympäristön määrittävän henkilöitä ja käytetään sitä heitä kuvaamaan.

Joissakin variaatioissa esitys ankkuroitiin hyvinkin tiukasti tiettyyn aikaan ja paikkaan, esim. Harakan auditoriossa tuon nimenomaisen esitystilan sodanaikaiseen ja sotaa edeltäneeseen käyttöön puolustusvoimien tutkimuslaitoksena. Useimpien esitysvariaatioiden kohdalla tapahtumat oli sijoitettu osaksi toiseen aikaan ja voitiin tulkita joko menneisyydessä tai fantasia-ajassa tapahtuviksi, silloinkin kun illuusion toisesta paikasta ei pyritty.

"Jos talviyönä matkamies ..."

Esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilan käyttöulottuvuus näyttää ensisilmäyksellä olevan helpommin hahmotettavissa Eversmanin jatkumon avulla. Esitys perustui kauttaaltaan illuusiioon toisesta ajasta ja paikasta, fiktiivisestä kertomusten labyrintista. Mutta samalla esitys myös korosti esittämistilannetta, esiintyjien ja katsojien yhteistä reaaliaikatilaa, sillä esittämistapa perustui pääosin avoimelle esittämiselle ja suoralle kerronnalle. Esityksen sisältämän kolmen tilallisen perustason illuusioaste kuitenkin vaihteli. Käytännössä toteutuksesta jouduttiin tinkimään, joten näistä tasoista oletettavasti välittyi katsojille selvästi vain kaksi; yhtäältä esittämistilanteen, kertomistapahtuman todellisuus ja toisaalta pienoisesitysten esitysmaailmat. Kehyskertomuksen tason erottaminen omaksi 'semi-illuusiokseen' näiden välille jäi oletettavasti osin epämääräiseksi.

Perustaso, jossa esittämistilanteen reaaliaikatilaa selvästi korostettiin, oli Kertojan ja katsojien yhteinen vaellus kertomuslabyrintin (periaatteessa myös laajenevan kahvilan) läpi. Siinä Lukija oli osallisena katsojien edustajana ja samaistumiskohteena. Tämä taso konkretisoitui puhtaimmin prologin kahvilatilassa ja siirryttäessä tilasta toiseen. Toisen selvemmin fiktiivisen tason, joka myös toteutettiin voimakkaammin illuusiota luoden, muodostivat pienoisnäytelmien maailmat: I rautatieaseman baari, II Kudgiwan keittiö, III merenranta, IV vastavallankumouksellisten piirittämä kaupunki, V yöllinen Pariisi, VI yliopistokaupunki, VII peilisali, VIII japanilainen puutarha, IX Oquedalintiaa-nikylä ja X suuri prospekti. Nämä sisälsivät monesti myös useita eri tapahtumapaikkoja.²¹⁷

Näiden kahden tason lisäksi esitykseen ajateltiin myös kehyskertomuksen taso, Lukijan ja Lukijattaren rakkaustarinaa ja kirjallisuusinstituutioon liittyvät tilat (mm. kirjakauppa, yliopiston eri tilat, kustannustalo, kahvilat, Ludmillan koti, lopun kirjasto jne.). Niihin myös Lukijan matkan loppuosan huomattavasti fantastisemmat maailmat kuten Ataguitania ja Ircania lukeutuvat. Nämä pienoisesitysten illuusiomaailmoihin verrattuna astet-

ta 'realistisemmat' kehyskertomuksen maailmat toteutettiin esityksessä lähinnä illuusion pudotuksena, esim. valojen lisäämisen ja faktisen tilan esiinnostamisen avulla. Tähän pelkistettyyn ratkaisuun päädyttiin mm. jotta saataisiin kehyskertomuksen ja pienoisesitysten tasot pysymään korostetusti erillään alussa. Tämä taas oli välttämätöntä mm. jotta niiden sekoittuminen esityksen loppupuolella tapahtuisi selvemmin.

Esitys palasi jatkuvasti korostamaan esittämistilannetta, esiintyjien ja katsojien yhteistä reaaliaikatilaa, myös useimpien pienoisesitysten sisällä. Missä määrin esittämistilanne mieltyi osaksi fiktiivistä esitysmaailmaa (kertomuslabyrinttia), eli muodostui esittämistilanteeksi esitysmaailman sisällä, vaihteli uskoakseni eri katsojien kokemuksessa. Tarkoituksena oli sisällyttää esittämistilanne osaksi esitysmaailmaa alun reaaliaikatilassa esitetyn prologin jälkeen, eli tavallaan sulauttaa toisiinsa esitysmaailma laajimmalla tasollaan ja katsojien reaaliaikatala.

Vaikka niinkin monimuotoisen esityksen kuin *"Jos talviyönä matkamies ..."* paikantaminen Eversmanin käyttöulottuvuuden skaalalla on hankalaa, sillä esitys liikkui lähes sen ääripäästä toiseen, mikäli prologi huomioidaan, on se kuitenkin helpompaa kuin muutamien Joitakin keskusteluja -esityssarjan variaatioiden kohdalla. Esityssarjassa käytetyt löydetty tilat ja niiden käyttö esitysten materiaalina toivat kunkin esityspaikan faktisen tilan ja paikan oman reaalityodellisuuden mukaan esitykseen. Sensijaan Merikaapelihalliin tehdyssä *"Jos talviyönä matkamies ..."* -esityksessä ei esityspaikan tarjoamia merkityksiä juurikaan käytetty, vaikka tilan konkreettiset ominaisuudet pyrittiin hyödyntämään käytännön tasolla. Siellä katsoja olisi periaatteessa voinut unohtaa missä on, loputtoman kertomuslabyrintin faktisen sijainnin, sillä kysymyksessä oli konkreettisesti toteutuksesta huolimatta illusorinen, kuvitteellinen tila.

Esimerkkejä perustyypeistä

Seuraavassa yritän asettaa edelläkuvatut esimerkkiesitykset Eversmanin nelikenttään.²¹⁸ Ensin esitän yleisluontoisen tiivistelmän esityssarjan *Joitakin Keskusteluja I-X* variaatioista sekä tilan rakenneulottuvuuden että käyttöulottuvuuden kannalta, erottaen myös illuusion toisesta ajasta ja toisesta paikasta. Yritän tyypitellä esitysvariaatiot Eversmanin esittämän jaottelun mukaan:

- A) suoraan edestä nähtävä rakenne + illuusiokäyttö
- B) ympäristönomainen rakenne + reaalikäyttö
- C) ympäristönomainen rakenne + illuusiokäyttö
- D) suoraan edestä nähtävä rakenne + reaalikäyttö.

Yhteenveto on kuitenkin karkea sekä rakenne- että käyttöulottuvuuden kannalta. Myös suoraan edestä nähtävät variaatiot sisälsivät monia ympäristönomaisia piirteitä ja useimmissa variaatioissa fiktion tilat ja faktinen esitystila pyrittiin nivomaan yhteen moniulotteisella tavalla.

TIIVISTELMÄ ESITYSVARIAATIOIDEN RAKENNE- JA KÄYTTÖLOTTUVUUDESTA

<i>Variaatio ja esityspaikka</i>	<i>Tilaratkaisun rakenneulottuvuus</i>	<i>Tilaratkaisun käyttöulottuvuus</i>	<i>Esitys-tyyppi</i>
I entinen sairaala	ympäristönomainen	illuusio toinen paikka ja aika?	C
II ravintola	suoraan edestä nähtävä ja ympäristönomainen	reaali / illuusio? sama paikka, toinen aika	D/B
III yksityiskoti	suoraan edestä nähtävä ja ympäristönomainen	illuusio sama paikka, toinen aika	A/C
IV auditorio	suoraan edestä nähtävä	illuusio? sama paikka, toinen aika	D/(A?)
V kulttuurikeskuksen esitystila	suoraan edestä nähtävä	illuusio toinen paikka ja aika (fantasia)	A?
VI elokuvateatterin aula ja kattoterassi	suoraan edestä nähtävä	reaali? sama paikka, sama aika	A?/D?
VII nuorisotalon esitystila	1) suoraan edestä nähtävä 2) ympäristönomainen	1) illuusio 2) reaali / illuusio?	1) A 2) B?
VIII entinen tehdassali	ympäristönomainen	[illuusio]	[C]
IX barokkiteatteri	suoraan edestä nähtävä	illuusio / reaali? sama paikka, toinen aika?	A/D
X pylväshalli	ympäristönomainen	illuusio toinen paikka ja aika?	C

ESITYSSARJAN VARIAATIOT SIJOITETTUNA MALLIIN:

C I, X III?	KÄYTTÖ A illuusio VII(1) V VI? III? IV? IX? RAKENNE
Ympäristönomainen II? VII(2) B	IV? IX? suoraan edestä nähtävä II? VI? reaaliaikatila D

Vaihtoehtoiset tulkinnat kertovat ehkä, paitsi esitysanalyysin hankaluudesta ja esitysten moniulotteisuudesta, myös jotakin mallin ongelmista. Tulkinnanvaraisia ja hankalasti sijoitettavia ovat ravintolaan (II), yksityiskotiin (III), auditorioon (IV), Aleksanterin teatteriin (IX) ja erityisesti Bio Rexin kattoterassille (VI) tehdyt variaatiot. Nuorisotalon esitystilaan (VII) tehdyn esityksen alku- ja loppuosa on tyypiteltävä erikseen. Vain kaksi esityssarjan variaatioista on verraten yksiselitteisesti määriteltävissä ja molemmat, ensimmäinen entisessä sairaalassa (I) ja viimeinen pylväshallissa (X) olivat tyyppiä C, illuusiota luova ympäristönomainen esitys. Sensijaan yleisintä esitystyyppiä A, suoraan edestä nähtävä illuusioteatteri, tai pääasiallisesti sellaisiksi luokiteltavia,

oli selkeästi vain yksi esitys (Louhisalissa), ja sekin sisälsi jonkin verran esittämistilannetta painottavia jaksoja.

Kiinnostavan ongelman tyypittelyn ja Eversmanin nelikentän kannalta muodostaa elokuvateatterin aulaan ja kattoterassille tehty esitys (VI), joka periaatteessa oli suoraan edestä nähtävä ja sikäli illuusioon perustuva, että esittämistilannetta ei korostettu. Kuitenkaan siinä ei mitenkään pyritty luomaan illuusiota toisesta ajasta tai paikasta eikä kieltämään esityshetken aikaa ja paikkaa. Eversmanin kriteerien mukaan se tulisi sijoittaa lohkoon D, Brechtin teatterin ja estradiesitysten joukkoon, ja tämän esityssarjan kohdalla samaan kategoriaan kuin ravintolaan ja auditorioon tehdyt esitykset. Katsomistilanteena se kuitenkin muistutti enemmän suoraan edestä nähtävää illuusioteatteria, erityisesti viime mainittuihin, estradiesittämiseen ja didaktiseen tyyllittelyyn perustuviin esityksiin verrattuna, sillä teatterillisuutta ei korostettu eikä avointa esittämistä käytetty. Tulkinnanvarainen on kyllä myös auditorion esityksen (IV) tyypittely, sillä siinä korostettiin samalla kertaa voimakkaasti sekä reaalista esittämistilannetta että kehyskertomuksen kautta myös illuusiota toisesta ajasta.

Eversmanin mallin ongelmat tulevat esiin esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I-X* analysoidessa. Mikäli erotellaan toisistaan illuusio toisesta ajasta ja illuusio toisesta paikasta, lisää se mallin soveltuvuutta näiden esitysvariaatioiden kuvaukseen, mutta ei silti ratkaise peruskysymystä illuusion ja reaaliaikatilan monimielisestä suhteesta. Useissa variaatioissa esityspaikkaa ja sen menneisyyttä käytettiin tietoisesti esityskomposition materiaalina. Niissä esityspaikan reaaliaikatilaa korostettiin voimakkaasti, vaikkei esittämistilanteen reaaliaikatilaa esittämistilanteena aina painotettukaan. Näihin tyypittelyongelmiin palaan jatkossa, pohtiessani mahdollisuutta tarkastella tilan käyttöulottuvuutta kahdessa eri merkityksessä.

"Jos talviyönä matkamies ..."

Esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* voi käyttää vertailukohtana. Tilaratkaisussa oli keskeistä siirtyminen tilasta toiseen kertomuslabyrintin sisällä, mikä teki esityksestä selvästi ympäristönomaisen. Kysymys siitä, vahvistiko liike illuusiota toisesta ajasta ja paikasta (kertomuslabyrintista) vai korostiko se päinvastoin esittäjien ja katsojien reaaliaikatilaa toimien 'palautuksena esittämistilanteen todellisuuteen' on sensijaan tulkinnanvarainen. Seu-

raavassa tiivistelmässä olen hahmottanut pienoisesitysten tilaratkaisut erikseen, mikä tietysti painottaa kokonaisuutta hieman väärin, sillä myös kehyskertomuksen osuus oli olennainen. Useimmissa pienoisesityksissä käytettiin avointa esittämistä ja katsojien suoraan puhuttelua ainakin hetkittäin, eli illuusio rikottiin osaksi ja palattiin esittämistilanteen reaaliaikatilaan. Periaatteessa pienoisesityksissä kuitenkin pyrittiin luomaan illuusio toisesta ajasta ja paikasta.

TIIVISTELMÄ "JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..." -ESITYKSEN RAKENNE- JA KÄYTTÖLOTTUVUUDESTA²¹⁹

<i>Kertomus / tila</i>	<i>Tilaratkaisun rakenneulottuvuus</i>	<i>Tilaratkaisun käyttöulottuvuus</i>	<i>Esitystyyppi</i>
0 prologi	suoraan edestä nähtävä	reaaliaikatila	D
I Asema	suoraan edestä nähtävä	osin illuusio	A
II Keittiö	suoraan edestä nähtävä / (ympäristönomainen), käytävä	osin illuusio	A/C
III Ranta	suoraan edestä nähtävä	osin illuusio	A
IV Vallankumous / rautasilta	suoraan edestä nähtävä	osin illuusio	A
V Pariisi / kellari	ympäristönomainen	osin illuusio	C/B
VI Campus / puhelu	suoraan edestä nähtävä	illuusio	A
VII Peilisali	suoraan edestä nähtävä	illuusio (?)	A
VIII Japanilainen puutarha	suoraan edestä nähtävä / (ympäristönomainen), $\frac{3}{4}$ areena	illuusio	A/C
IX Intiaanikylä	suoraan edestä nähtävä / (ympäristönomainen) areena	osin illuusio	A/C
X Prospekti	suoraan edestä nähtävä	osin illuusio	A
"JTM ..." -kokonaisuus	ympäristönomainen	illuusio / reaaliaikatila	C/B?

Näistä esimerkeistä käy ilmi, että illuusio toisesta ajasta ja paikasta ei suoraan riitä kuvaamaan pienoisesitysten eroja. Kaikissa luotiin illuusio fiktiivisestä tilasta, tosin niukoin ja viitteellisin keinoin. Keskeiset erot syntyivät pikemminkin siitä, missä määrin käytettiin avointa esittämistä ja katsojien suoraa puhuttelua. Tai, Eversmanin ilmaisua käyttäen, missä määrin esittäjien ja katsojien yhteinen reaaliaikaila pyrittiin kieltämään tai ei. Koska pienoisesitykset oli upotettu kehyskertomukseen on esitystä perustellumpaa analysoida kokonaisuutena.

"JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..." -ESITYS
SIOJITETTUNA MALLIIN:

C "JTM ..."? II? VIII? V? IX?	KÄYTTÖ illuusio III IV VI VII I II? VIII? IX? X RAKENNE
Ympäristönomainen V? "JTM ..."? B	suoraan edestä nähtävä 0 reaaliaikaila D

Kokonaisuutena esitys *"Jos talviyönä matkamies ..."* oli rakennelottuvuudeltaan ympäristönomainen ja käyttöulottuvuudeltaan sekä illuusiota luova että mm. kerrontatavan vuoksi reaaliaikaila ja esittämistilannetta korostava. Niinpä se onkin luokiteltavissa joko tyyppiin C (illuusiota luova ympäristönomainen esitys) tai mahdollisesti tyyppiin B (esittämistilannetta korostava ympäristönomainen esitys). Yksittäisten osien kohdalla ainoa rakenteellisesti ympäristönomainen, C tai D -tyyppiä oleva pienoisesitys oli kertomus V. Useimpien kertomusten kohdalla voi puhua A -tyyppisistä, suoraan edestä nähtävään hahmotukseen perustuvista ja illuusiota luovista pienoisesityksistä.

Kysymys luokitteluista ja esitystyypeistä on tietyllä tapaa merkityksetön, sillä jokainen esitys on omanlaisensa. Luokitteluongelmat osoittavat kuitenkin sen, että reaaliaikailan ja esittämistilanteen yksinkertainen samaistaminen voi olla hämäävää, samoin ajatus, että illuusio toisesta ajasta ja paikasta olisi sen selkeä vastakohta. Eversman näyttää oletavan, että ellei luoda illuusiota toisesta ajasta ja paikasta reaaliaikaila muodostuu teatteritilan todellisuudesta eli esittämistilanteesta. Lisäksi hän olettaa, että illuusio toisesta ajasta ja paikasta ja esittämistilanteen reaaliaikaila ovat toisensa poissulkevat vaihtoehdot, vaikka hän puhuukin jatkumosta. Reaaliaikailan ja esittämistilanteen samaistaminen ei kuitenkaan aina ole järkevää, eikä illuusiota toisesta ajasta ja paikasta aina voi tulkita suoraan reaaliaikailan vastakohtaksi, erityisesti mikäli esityksessä hyödynnetään olemassaolevaa tilaa tai paikkaa. Faktisen tilan 'tässä ja nyt' ei ole muissa tiloissa sama kuin teatteritiloissa.

Käyttöulottuvuuden kaksi merkitystä

Yksi keino lisätä Eversmanin käyttöulottuvuuden skaalan soveltuvuutta löydettyissä tiloissa tehtyihin esityksiin voisi olla se, että käytetään kahta eri tulkintaa ”todellisuus tässä ja nyt” kontra ”illuusio toisesta ajasta ja paikasta” -akselista. Eversmanin esittäjä erottelu siitä, missä määrin esittämistilanteen reaaliaikaila pyritään kieltämään ja missä määrin illuusiota toisesta ajasta ja paikasta pyritään vahvistamaan (esim. käytetyn lasvatuksen määrä) ei kata kysymystä kuin osittain.

Ensimmäisen tulkinnan avulla eroteltaisiin painotus faktisen tilan ja fiktion tilan välillä: Kumpi korostuu, todellisuus tässä ja nyt tietyssä esityspaikassa vaiko esityksen kuvitteellinen tapahtumapaikka, lavastuksen luoma maailma. Tämä tulkinta käyttöulottuvuudesta liittyy paikan merkityksiä luovaan käyttöön ja paikan luonteeseen, tilaan paikkana. Toisen tulkinnan avulla eroteltaisiin painotus esittämistilanteen ja esitysmaailman välillä: Kumpi korostuu, todellisuus tässä ja nyt esittäjinä ja katsojina vaiko illuusio toisesta (enemmän tai vähemmän määritellystä) todellisuudesta. Tämä tulkinta käyttöulottuvuudesta liittyy esittäjä-katsoja -suhteeseen, tilaan suhteina. Se voidaan usein pelkistää kysymykseksi luodaanko yhteinen tila (esittämistilanne) vai kaksi erillisestä tilaa (katsomon maailma ja esitysmaailma). Ei kuitenkaan aina, sillä katsojat voidaan myös ottaa mukaan esitysmaailman osaksi. Käyttöulottuvuuden kahtiajako on olennainen mm. koska ääripäät voidaan yhdistää myös ’ristiin’, faktista tilaa ja esitysmaailmaa voidaan korostaa yhtäaikaa, samoin fiktion tilaa ja esittämistilannetta. Käyttöulottuvuuden kaksi merkitystä voidaan tiivistää seuraavasti:

FIKTION TILA	---	FAKTINEN TILA
illuusio toisesta ajasta ja paikasta (mm. skenografian avulla)		reaaliaikaila tässä ja nyt (esityspaikassa ja esityshetkellä)
ESITYSMAAILMA	---	ESITTÄMISTILANNE
illuusio toisesta todellisuudesta (näyttelijäilmaisun avulla)		reaaliaikaila tässä ja nyt (esittäjinä ja katsojina)

	KÄYTTÖ illuusio fiktion tila	KÄYTTÖ illuusio esitysmaailma
		RAKENNE
Ympäristön- omainen	tässä ja nyt faktinen tila	suoraan edestä nähtävä tässä ja nyt esittämistilanne

Tämän käyttöulottuvuuden kahtiajaon voisi myös yrittää hahmottaa omaksi nelikentäkseen, tai sitten ajatella Eversmanin malli kolmiulotteiseksi kuutioksi nelikentän sijaan. Näin perustyyppenä olisi neljän sijasta yhteensä kahdeksan.

Eversmanin perustyyppejä vastaisivat siten:

- 1) esitysmailma + fiktion tila + suoraan edestä nähtävä rakenne (=A)
- 2) esitysmailma + fiktion tila + ympäristönomainen rakenne (=C)
- 3) esittämistilanne + faktinen tila + suoraan edestä nähtävä rakenne (=D)
- 4) esittämistilanne + faktinen tila + ympäristönomainen rakenne (=B)

Näiden lisäksi voisi ajatella myös seuraavat kombinaatiot:

- 5) esitysmailma + faktinen tila + suoraan edestä nähtävä rakenne (A/D?)
- 6) esitysmailma + faktinen tila + ympäristönomainen rakenne (C/B?)
- 7) esittämistilanne + fiktion tila + suoraan edestä nähtävä rakenne (A/D?)
- 8) esittämistilanne + fiktion tila + ympäristönomainen rakenne (B/C?).

Esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatiot osoittavat ehkä käyttöulottuvuuden lisäjaottelun tarpeellisuuden. Kaikki esitysvariaatiot hyödynsivät valitun faktisen esityspaikan tarjoamia impulsseja, paikan tässä ja nyt -todellisuutta jollakin tapaa, mutta kaikki eivät suinkaan korostaneet esittämistilanteen tässä ja nyt -todellisuutta esittäjä-katsoja -suhteen reaaliaikailan merkityksessä.

Esitys joka tehtiin ravintolaan (Café Adlon) korosti faktista tilaa. Siinä ei pyritty millään tavoin korostamaan, että näytelmän tapahtumapaikka olisi jokin muu tila. Pukujen yksityiskohdat tosin viittasivat menneisyyteen. Esitys toteutettiin cabaret-tyyliin ja siinä esittämistilanne korostui, suoraa puhuttelua ja jopa suo-

raa kontaktia katsojiin käytettiin muutamissa kohdin. Tässä mielessä esitys olisi selvästi asetettava Eversmanin skaalan todellisuus tässä ja nyt -päähän. Esitys siis korosti sekä faktista tilaa että esittämistilannetta.

Esitys joka rakennettiin moderniin black box -tyyppiseen teatteritilaan (Espoon Kulttuurikeskuksen Louhisaliin) viittasi lavastuksen ja laajojen projisointien avulla erilaisiin maisemiin ja paikkoihin, joissa keskustelujen oletettiin tapahtuvan. Siinä keskityttiin fiktion tilaan, eli kuvaamaan viitteenomaisesti fiktiivisiä tiloja näyttämöllä. Esittämistilanne korostui kertojan välillä puhutellussa katsojia suoraan, vaikkei esittämistapa muuten perustunut avoimeen katsojan läsnäolon tunnustamiseen. Esityksen voisi sijoittaa Eversmanin skaalan keskivaiheille, illuusiotilan ja reaaliaikailan väliin. Se oli ehkä sarjan tyyppisin esimerkki perinteisestä fiktion tilan ja esittämistilanteen yhdistelmästä.

Sarjan viimeinen esitys toteutettiin vanhaan atriumtyyppiseen pylväshalliin (SOK:n entinen edustustila). Arkkitehtuuriltaan klassistinen tila toimi lavastuksena lähes sellaisenaan, vain konttorikäytön jäljet häivytettiin näkyvistä eli tilan nykykontekstia ei käytetty hyväksi. Tila herätti ehkä assosiaation mausoleumiin tai temppeleihin. Esitys loi illuusion toisesta ajasta ja paikasta vaikkei mitään erityisiä lavastuksellisia keinoja käytettykään luomaan illuusiota toisesta tilasta (tai teatteritilasta). Esittämistilannetta ei erityisesti korostettu, avointa esittämistä tai suoraa puhuttelua ei juurikaan käytetty. Esitys painotti esitysmailmaa esittämistilanteen sijasta. Tilan rakenteellisesti ympäristönomainen jäsentely, jossa katsojat oli sijoitettu keskelle tilaa, esiintyjien liikkuesssa heidän ympärillään, välissään ja yläpuolellaan, teki esityksestä kokemuksena vähemmän illuusiota luovan, samoin kuin alussa käytetyt tanssijaksot ja laulut. Tilan käyttöulottuvuutta ajatellen esityksen voi kuitenkin sijoittaa Eversmanin skaalan illuusio-päähän. Siinä korostuivat sekä fiktion tila että esitysmailma.

Jotkut toiset esitykset olivat vaikeammin sijoitettavissa. Esitys joka tehtiin elokuvateatterin terassille (Bio Rexin aula ja kattoterassi Mannerheimintielle) ei millään tavalla viitannut toiseen aikaan tai paikkaan. Katsojat istuivat sisällä lasiseinän takana, lan-

gattomilla mikrofoneilla varustettujen esiintyjien toimiessa ulkona terassilla. Vaikka henkilöhahmot olivat kuvitteellisia esitys pyrki päinvastoin korostamaan, että se tapahtui tänään tässä ja nyt juuri tuossa nimenomaisessa paikassa. Katsojien suoraa puhuttelua, avointa esittämistä tai avointa katsojien läsnäolon tunnustamista ei käytetty. Katsomistilanne muistutti osin elokuvaa, sillä kommunikaatio esiintyjien ja katsojien välillä oli lähes mahdotonta. Silti ainutkertaisen tapahtuman ja läsnäolon tunne korostui juuri olosuhteiden (sää, liikenne, ohikulkijat ym.) ja esteiden vuoksi, jotka stimuloivat pyrkimystä ylittää tässä tapauksessa hyvinkin kirjaimellinen 'neljäs seinä'. Kokonaisvaikutelma oli jossakin määrin illuusiota luova, vaikkei toiseen aikaan tai paikkaan viitattukaan. Esityksessä korostuivat vahvasti sekä faktinen tila että esitysmaailma.

Perusasetelmaltaan tavanomaisempi esitys luotiin vanhaan kesähuvilaan Vuosaaressa (Svalbo). Siellä paikan 'tässä ja nyt' -todellisuutta korostettiin, mutta henkilöhahmot olivat Tshehovin ajasta. Faktista tilaa käytettiin vihjaamaan siihen, että katsojat näkivät tapahtumia tuon samaisen paikan menneisyydestä istuessaan seinänvierustoilla, takan ääressä istuvien esiintyjien ympärillä. Katsojat olivat hyvin lähellä, mutta esiintyjät eivät avoimesti tunnustaneet heidän läsnäoloaan. Tässä mielessä esitys kielsi katsojien reaaliaikatilaa sekä häivyttämällä esittämistilanteen että korostamalla illuusiota toisesta ajasta (joskaan ei toisesta paikasta). Eversmanin skaalassa esitys sijoittuu selvästi illuusiota luovaan päähän. Mutta esityksessä nostettiin kuitenkin esiin faktinen tila, sen metsäinen ympäristö ja myös sen nykykonteksti yksityiskotina. Niinpä esityksessä korostuivat sekä faktinen tila että esitysmaailma.

Vaikeasti sijoitettava esitys skaalan 'tässä ja nyt' -päästä rakennettiin pieneen auditorioon puolustusvoimien entisessä tutkimuslaitoksessa Harakan saarella. Paikan menneisyyttä käytettiin hyväksi kerrottaessa sodan kauhuista. Tilan muotoa, käyttötarkoitusta ja myös sen historiaa korostettiin tarkoituksellisesti. Näin voitiin 'energisoida' aihe, joka liittyi tuohon nimenomaiseen paikkaan. Esitys oli avoimen esittävä ja didaktinen, katsojia

puhuteltiin suoraan. Koska esittämistilannetta voimakkaasti korostettiin, esityksen voisi sijoittaa skaalan 'tässä ja nyt' -ääripäähän (faktinen tila ja esittämistilanne). Mutta esityksessä luotiin myös illuusio toisesta ajasta, toisen maailmansodan vuosista, tosin siinä samassa paikassa. Katsojia puhuteltiin väestönsuojelun opiskelijoina eli heille tarjottiin rooli esityksen maailmassa. Esitystä voisi myös kuvata "play within a play" -rakenteeksi ja vihatuksi ympäristöksi, jossa esiintyjät puhuttelivat katsojia kehyskertomuksen fiktiivisessä todellisuudessa läsnäolevina hahmoina.²²⁰

Mutta ehkä koko kysymyksellä on merkitystä vain löydetyissä tiloissa, eikä niinkään teatterikäyttöön suunnitelluissa tiloissa? On selvää, että kysymys on olennainen vain mikäli tilaa käytetään esityksen materiaalina, mutta siinä tapauksessa tila voi yhtä hyvin olla teatteritila. Eräs esityssarjan variaatio luotiin venäläisten 1800 -luvulla rakennuttamaan barokkityyppiseen teatteriin (Aleksanterinteatteri), joka aiemmin oli toiminut Suomen Kansallisopopperan näyttämönä. Teatterin menneisyyttä käytettiin hyväksi esityksessä. Vanhoja lavasteita, huonekaluja ym. käyttäen luotiin nostalginen, avoimen teatricalistinen esitys. Siinä käytettiin myös katsojien suoraa puhuttelua ja korostettiin esittämistilannetta. Esityksen voisi siten sijoittaa Eversmanin käyttöulottuvuuden 'tässä ja nyt' -päähän, vaikka se samalla loi myös illuusion toisesta ajasta, tuon nimenomaisen teatteritilan menneisyydestä.

Useimmissa esityssarjan esityksistä faktista tilaa, esityspaikan 'tässä ja nyt' -todellisuutta korostettiin tavalla tai toisella. Esityskompositioissa käytettiin hyväksi niitä merkityksiä, joita tilojen arkkitehtoniset erityispiirteet tai ympäristö, niiden nykykonteksti, aiempi käyttö ja historia synnyttivät. Ja tämä koski myös teatteritiloja. Mutta kaikki esitykset eivät suinkaan perustuneet esittäjien ja katsojien reaaliaikatilaa tunnustamiselle tai korostaneet esittämistilanteen 'tässä ja nyt' -todellisuutta esittämistilanteena. Mikäli huomioidaan illuusio toisesta ajasta ja illuusio toisesta paikasta erikseen, on Eversmanin skaalan käyttö näissä erityistapauksissa helpompaa. Useat sarjan esitykset loivat eräänlaisen

illuusion toisesta ajasta samassa paikassa. Mutta se ei ratkaise kiinnostavinta perusongelmaa, kysymystä reaaliaikatilasta.

Toisin kuin valtaosa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I–X* variaatioista esitys *”Jos talviyönä matkamies ...”* korosti fiktion tilaa (tiloja) eikä niinkään faktista tilaa. Esitys ei ollut paikkaan sidottu vaikka joitakin tilan erityisominaisuuksia (esim. pituutta ja lopussa ikkunoita) käytettiin hyväksi. Siten se olisi sijoitettava Eversmanin käyttöulottuvuuden illuusio-päähän, ”illuusio toisesta ajasta ja paikasta”. Sensijaan esitys kokonaisuutena korosti esittämistilannetta ja katsojien reaaliaikatilaa enemmän kuin esitysmailmaa, ellei esitysmailmaa miellä hyvin laajaksi. Tämä johtui osin siitä, että esitys koostui useista sisäkkäisistä tasoista ja monista pienistä esitysmailmoista, osin siitä, että sen esittämistapa painottui kerrontaan. Tässä mielessä esitys olisi sijoitettava Eversmanin käyttöulottuvuuden ’tässä ja nyt’ -päähän (tässä ja nyt esittäjinä ja katsojina). Jos ajatellaan käyttöulottuvuus edellä esitettyyn tapaan kaksijakoisena, esityksen tilankäyttöä voisi kuvata kombinaationa 5), sillä siinä korostuivat esittämistilanne + fiktion tila + ympäristönomainen rakenne. Olennaisempaa kuin tämäntyyppinen luokittelu on kuitenkin ymmärtää tilan käyttöulottuvuus nyansoidummin.

Esittämistilanne ja reaaliaikatila

Esitysten tekijät olettavat usein, kuten Eversman, että katsojat pyrkivät unohtamaan oman ’tässä ja nyt’ -tilanteensa ja eläytymään tai uppoutumaan esitysmailman tapahtumiin. Eversman puhuu illuusion luomisesta joko kieltämällä katsojien ’tässä ja nyt’ -tilanne tai vahvistamalla illuusiota toisesta ajasta ja paikasta. Reaaliaikatilan hän ei oleta kaipaavan vahvistusta. Kuitenkin ’tässä ja nyt’ voi joskus olla outoa aluetta, melkeinpä toinen maailma.²²¹ Kokemus ’tässä ja nyt’ -hetkestä on harvinaista arkielämässä. Usein ihmiset elävät joko etukäteen, suunnitellen, odottaen, ennakoiden jne., tai sitten jälkikäteen, muistellen ja men-

nyttä prosessoiden. Joskus tarvitaan voimakas esteettinen elämys (tai sitten mielihyvää tuottava tai tuskallinen henkilökohtainen tapahtuma) vahvistamaan tietoisuutta ’tässä ja nyt’ hetkestä. On ihmisiä jotka käyttävät taidetta juuri siihen tarkoitukseen.

On siis jossakin määrin ongelmallista automaattisesti samaistaa esityksen reaaliaikatila ja esittämistilanne. Esittämistilanteen reaaliaikatilan kieltäminen tai osittainen kumoaminen, eräänlainen toisen todellisuuden asettaminen, voi tapahtua puhtaasti esittämistavan avulla, periaatteessa lähes tilan muokkauksesta riippumatta. Siten myös ajatus siitä, että pelkästään tilailluusion vahvistamatta jättäminen välittömästi vahvistaisi esittämistilanteen reaaliaikatilaa ei ole aivan selvä. Teatterillinen maailma tai esittämistilanne on joskus luotava aktiivisesti tai ainakin sitä on vahvistettava, mikäli halutaan korostaa esittämistilanteen ’tässä ja nyt’ -luonnetta. Katsojien suora puhuttelu tai avoin esittäminen on yleisesti käytetty tapa vahvistaa tunnetta teatterillisesta esittämistilanteesta, esittäjien ja katsojien yhteisestä reaaliaikatilasta, kollektiivitapahtumasta. Toinen ja toisenlainen, vähemmän teatterillinen ja vähemmän esittämistä korostava keino voi olla reaaliaikatilan korostaminen paikan avulla: Vahvistetaan tunnetta olemisesta ’tässä ja nyt’ nimenomaan tiettyssä paikassa, sen paikan reaaliaikatilaa. Voidaan jopa fokusoida eri puoliin jonkun tietyn paikan todellisuudesta. Kuinka kuvitteellinen tai reaallinen ’tässä ja nyt’ -kokemus yleensä voi olla (tai välttämättä on, riippumatta tarkoituksellisesta luodusta illuusiosta) on jo toinen kysymys.

Kun puhutaan tilan käyttöulottuvuudesta (illuusio versus reaaliaikatila) saattaa siis olla olennaista tarkastella erikseen a) faktisen tilan käyttöä (paikan eri piirteitä ja merkitystasoja, joihin joko viitataan tai jotka osoitetaan) suhteessa lavastuksen avulla luotuun fiktion tilaan, illuusioon toisesta ajasta ja paikasta ja sen luomiin muihin referensseihin. Ja b) pääosin esittämistavan ja esiintyjä-katsoja -suhteen avulla luotua kuvitteellista tilaa, esitysmailmaa, suhteessa esittäjien ja katsojien yhteiseen reaaliaikilaan esittämistilanteena. Joskus tietysti riittää, että esittämistilanteen ’tässä ja nyt’ ja paikan ’tässä ja nyt’ samaistetaan, esimerkik-

si teatteritiloissa, mutta ei aina. Joskus paikan oma 'tässä ja nyt' on hyvinkin olennainen. Voidaan esim. kysyä missä määrin faktista tilaa, tiettyä paikkaa käytetään esittämään itseään juuri tuona paikkana, eikä niinkään näyttämönä.

Esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* kokemusten perusteella on selvää, että faktisen tilan avulla voidaan luoda illuusio toisesta paikasta hyödyntämällä esim. vain joitakin esityspaikan ominaispiirteitä. Samoin se, että voidaan luoda illuusio jostakin toisesta ajasta tuossa samassa paikassa. Mutta kiinnostava kysymys on, missä laajuudessa kokemus 'tässä ja nyt' -tilanteesta jossakin nimenomaisessa paikassa voi muodostua osaksi katsojille tarjottua kokemusta esitystapahtumasta ja jopa osaksi korvata kokemuksen 'tässä ja nyt' -tilanteesta esittämistilanteena. Ja myös missä määrin kokemus paikasta, kaikkinen kosketeltavine ja moniaistisine kvaliteetteineen voi auttaa luomaan tunteen siitä, että katsoja todella sananmukaisesti 'on maailmassa' ja fyysisesti vierailee 'toisessa maailmassa', esitysmaailmassa, tilassa joka on puoliksi kuvitteellinen ja puoliksi todellinen, mutta silti 'tässä ja nyt'. Rinnastettaessa esityksestä "*Jos talviyönä matkamies ...*" saadut kokemukset esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatioihin vaikuttaa ilmeiseltä, että paikan käyttöä merkityksien luojana ja esityksen tilasuhteita enemmän tai vähemmän illuusiota luovina on järkevää tarkastella erikseen. Vaikka ne usein ovatkin yhteenlittuneet, kuten kaikki muukin elävässä esityksessä.

Esiintyjä ja ympäristö

Teatterissa ihminen usein on äärimmilleen eristetty ympäristöstään. Silloinkin kun ympäristön merkitystä esityksen tekstin tasolla korostetaan, kuten joissakin ns. naturalistisissa draamoissa, se tapahtuu viitteenomaisesti. Ellei teatteria pidä omana erityisenä ympäristönään tai ellei kyseessä ole Arnold Aronsonin terminologiaa käyttäen ympäristönomaiseksi luotu esitys²²², ympä-

ristö useimmiten esitetään näyttämöllä merkkeinä, tunnistettavina viitteinä johonkin tiettyyn kulttuurikontekstiin jne. Sanotaan että teatteri on ihmiskuvausta, ihmissuhteiden kuvausta tai ehkä ihmisyhteisöjen kuvausta, ja mitä tahansa muuta kuvataankin, se tehdään ihmisen kuvaamiseksi tai ihmisen kuvaamisen kautta. Ja miksi ei. En ole ympäristöliikkeen aktivisti, en edes erityisen perehtynyt ympäristökysymyksiin. Silti luulen intuitiivisesti ymmärtäneeni, että ihminen on osa ympäristöään ja maailmaa, ja että maailma ei koostu yksinomaan muista ihmisistä, ei edes ihmisryhmistä. Että ihmistä ja ympäröivää maailmaa ei syvemmässä mielessä voi erottaa toisistaan. Myös 'teatteri-ihmiset' ovat osa ympäristöään ja ympäristöllä en tässä tarkoita edes ensisijaisesti luontoa vaan koko kulttuurista ympäristöä konkreettisena ja aineellisena, mutta tietysti myös ajatuksina ja asiayhteyksinä. Alussa viittasin Arnold Berleantiin, joka kysyy: "Missä on ulkopuoli? Onko se maisema, joka ympäröi minua missä kulloinkin seison? Onko se maailma ikkunani takana? Huoneeni ja taloni seinät? Ilma jota hengitän ja ruoka jota syön?-/ Mitään ulkopuolista maailmaa ei ole /.../ Yksilö ja ympäristö muodostavat jatkumon."²²³

Perinteisesti eurooppalaisen teatterin lähtökohtana on ollut, että esiintyjän uskottavuus tai vakuuttavuus saa katsojan näkemään uskottavana kaiken epäuskottavan hänen ympärillään, ja myös häntä ympäröivän tyhjyyden. Jos jätetään sivuun naturalistisen teatterin pyrkimykset jäljentää todellisuutta lavastuksen ja rekvisiitan keinoin, esiintyjä yleensä luo illuusion ympäristöstään joko ns. sanamaiseman avulla kuten esim. Shakespearella, tai sitten toiminnallaan. Useimmiten tämä maailman luominen kuitenkin muuttuu henkilön luomiseksi, eräänlaiseksi muotokuvamaalaukseksi. Tärkeäksi tulee helposti se, että katsoja uskoo roolihenkilöön tai näyttelijään ja hänen rooliinsa. Lisäksi esitystä usein myös katsotaan ei niinkään roolin vaan näyttelijän läpi, "miten hän sen tekee" jne.²²⁴ Yleisötutkimuksissa, esim. Willmar Sauterin johtamassa "*Teaterögon*"-tutkimuksessa on todettu, että pääosan esittäjien roolisuoritukset ovat tärkein tekijä teatterielämystä arvotettaessa.²²⁵

Kuitenkin teatterissa voidaan nimenomaan näyttää asioita, esineitä, olioita, ja näyttää ne myös aistittavina ja olemassaolevina, eikä pelkästään merkkeinä jostakin muusta, vaikka kaikki näyttämöllä tai näytteille asetettuna välittömästi muuttuu myös (mutta nimenomaan vain myös) merkeiksi. Edellä viittasin Bert O. States'in ajatukseen, että teatteria olisi tarkasteltava ns. kaksisilmäisesti, sekä fenomenologisesti että semioottisesti. Toinen auttaa näkemään maailman ilmiöinä, toinen näkemään sen merkityksinä. "Jos kadotat ilmiösilmiäsi, sinusta tulee Don Quixote (kaikki on jotakin muuta); jos kadotat merkityssilmäsi, sinusta tulee Sartren Roquentin (kaikki on vain sitä mitä se on)".²²⁶

Ihannetapauksessa sekä esiintyjän että katsojan suhde ympäristöön esityksessä on mielestäni lähes saumaton. Kiinnostavaa on, missä määrin esiintyjä voi toimia esitysmaailman osana, samalla kertaa sen rakentajana ja esikokijana. Käsitys että olisi näyttelijän taidetta väheksyvää toivoa, että hän käyttäisi taitojaan ja luomisvoimaansa aikaansaamaan esitysmaailman henkilön sijasta, on mielestäni erehdys. Ymmärrän silti, että moni esiintyjä kokee erityisen haasteelliseksi tilanteen, jossa hän yksin kohtaa katsojat ja joutuu vangitsemaan heidät omalla persoonallaan. Mutta siihen haasteeseen vastaa jokainen juhlapuhujakin. Siksi en arvosta vain taitavia näyttelijöitä, esiintyjä, jotka pystyvät kertomaan tekstin maailmasta vangitsevasti tai saavat katsojat uskomaan roolihenkilöönsä, itseensä tai vastaanäyttelijöihinsä. Ohjaajana kaipaen erityisesti esiintyjä, jotka pystyvät tarjoamaan katsojalle mahdollisuuden kokea kuvitteellisen esitysmaailman ja reaalisen esittämistilanteen moniulotteisen yhdistelmän niin, ettei jälkimmäinen jää ainoaksi ulottuvuudeksi. Tällä tarkoitan esiintyjä, jotka pystyvät toimimaan kuvitteellisessa todellisuudessa sitä korostetusti esittämättä, esiintyjä jotka kykenevät antamaan katsojalle tilaa ja auttamaan katsojaa aistimaan maailman ympärillään. Ja jopa mahdollisimman asenteettomasti, niin että katsojan sallitaan itse taipumustensa mukaan valita, ottaako hän tapahtumiin ironisen etäisyyden vai eläytyykö niihin empatialla. Mutta minkälaista ilmaisua tämänkaltaisen esikokijana toimiminen erityyppisissä olosuhteissa edellyttää, onkin jo toinen

kysymys ja käytännössä usein hankala, kuten itse sain kokea vieraillessani esiintyjän tilassa, mistä lisää tuonnempana.²²⁷

Ehkä se mitä tarkoitan esiintyjän ja ympäristön saumattomalla suhteella kaipaava selvennystä katsojan kannalta. En itse erityisemmin pidä ns. osallistuvasta teatterista. Katsojana toivon, että katsojan integriteettiäni kunnioitetaan, enkä pidä siitä, että minua vaaditaan astumaan konkreettisen vuorovaikutukseen esityksen henkilöiden kanssa, ellei siihen ole erityistä syytä. Sensijaan nautin siitä, että minut kutsutaan osallistumaan 'olemalla', että pääsen mukaan 'toiseen todellisuuteen' sen osana, itseäni ja omaa ruumiillisuuttani unohtamatta, ja ilman että minulle korostetusti esitetään jotakin, jota minun tulisi ihastella tai johon minun pitäisi samaistua tai suhtautua. Silti ymmärrän myös katsojia, jotka haluavat kokea esityksen nimenomaan ulkopuolisena tarkkailijana. Ja ymmärrän myös, että nekin katsojat, jotka nimenomaan haluavat tunteitaan, ajatuksiaan ja aistimuksiaan manipuloitavan, eivät koe tätä manipuloimista negatiivisena, kunhan se tapahtuu tarkoin rajatuissa puitteissa.

Itse nautin enemmän tilanteesta, jossa voin olla fyysisesti mahdollisimman keskellä esitysmaailmaa, vailla valtaa ja hallintaa sen kokonaisuuden suhteen, eli tilanteesta joka havaitsemistapahtumana muistuttaa elämää, mutta jossa tunteitani ja ajatuksiani ei pyritä liiaksi kontrolloimaan, vaan minulle annetaan mahdollisuus jonkinasteiseen havaitsemisen vapauteen. Tilanteesta, jossa voin kuvitella, ettei esitys tapahdu minun takiani, minua varten, aiheuttamaan reaktioita minussa. Huomaan hetkittäin uneksineeni eräänlaisesta yltiönaturalistisesta teatterista, elämäntapahtumasta, joka hupaisalla tavalla muistuttaa sitä, mistä esim. Stanislavskia tai hänen seuraajiaan ehkä osin väärin perustein on syytetty. Mutta elämäntapahtuma olisi tässä tapauksessa katsomistilanne, ei niinkään näyttämötapahtuma. Esitysmaailman keinotekoisuus, muodollisuus tai outous ovat siihen yhdistettävissä.

Tässä vaiheessa voi aina todeta: "Kaikkihan on representatiota, miksi kieltää se?" Teatteriesitys ei ole autenttinen tapahtuma, mitä hyvänsä sellainen sitten onkin, ei edes silloin kuin jo-

honkin sen suuntaiseen pyritään. Lähes aina jokainen esitykseen osallistuva tietää osallistuvansa fiktion ja esitystapahtumaan, joka on ennakkoon suunniteltu ja harkittu, myös silloin kun se perustuu improvisaatiolle. Esityskompositio on useimmiten rakennettu toistettavaksi, ja juuri sitä kautta se helpoiten mielletään teokseksi, vaikka esitystapahtuman ainutkertaisuutta usein korostetaan, mytologisoidaankin. Jokainen esitys on 'tehty' ja jokainen katsoja tietää sen, joten ei ole olennaista pyrkiä peittämään sitä, että se on tehty. Pikemminkin päinvastoin.

Ja tässä vaiheessa voi ihmetellä: "Takaisin Brehtiinkö siis?" ja hänen ohjeeseensa "näytä että näytät"²²⁸, tai paremminkin Viktor Sklovskiin, venäläisiin formalisteihin ja jo heidän esittämiinsä vieraannuttamispyrkimyksiin. Tuskin se, että esityksestä näkyy sen olevan tehty, keinotekoinen, estää katsojaa eläytymästä esitykseen. Mutta pelkkä keinojen näkyväksi tekeminen, illuusion illuusioksi paljastaminen tai teatterin teatterillisuuden tunnustaminen ei sinänsä ole erityisen mielenkiintoista. Kysymys on siitä, mihin tällä pyritään. Pyritäänkö ns. esteettisen etäisyyden säilyttämiseen tai emotionaalisen etäisyyden luomiseen, jotta älyllinen näyttämötapahdumien syiden pohdinta olisi mahdollista, kuten Brechtin ajatellaan halunneen. Vai pyritäänkö Sklovskin tavoin esityksen vieraaksi, oudoksi tai keinotekoiseksi tekemiseen nimenomaan havaitsemisen hankaloittamiseksi ja siten myös sen tuoreuttamiseksi, periaatteessa aistimistapahtuman pitkittämiseksi. Seuraava itselleni aikoinaan hyvinkin tärkeä lainaus on Viktor Sklovskilta: "Se mitä sanotaan taiteeksi on olemassa nimenomaan palauttamaan kokemus elämän aistittavuudesta, /.../ näyttämään että kivi on kiveä. Taiteen tehtävä on välittää aistimus asioista näkynä eikä tunnistettavuutena: taiteen keino (*priemy*) on kohteen 'oudoksi tekeminen' (*priem ostraneniya*), ja 'tietoisesti vaikeutettu muoto' (*priem zatrudnennoj formy*), jotka kummatkin pyrkivät lisäämään havaitsemisen vaikeutta ja kestoa. Sillä taiteessa havaitsemisprosessi on itsetarkoituksellinen ja sitä on pidennettävä: taide on väline kokea ilmiöiden synty tai tapahtuminen, se mikä on jo syntynyt ja tapahtunut on taiteessa merkityksetöntä."²²⁹

Ehkä esitysten tekemistä ja esiintyjänä toimimista voisi ajatella ei niinkään ruumiillistamisena, ei edes tilallistamisena vaan nimenomaan 'aistillistamisena', asioiden aistittavaksi tekemisenä. Antonin Artaud'n ajatuksia on tapana lainata kun puhutaan siitä mitä teatteri 'voisi' olla. Hän sanoo mm: "Minä väitän että näyttämö on fyysinen, konkreettinen tila, joka ei vaadi muuta kuin että se täyttyy ja saa puhua omaa konkreettista kieltään. Minä väitän että tämän konkreettisen, aisteihin vetoavan ja puheesta riippumattoman kielen on ensisijaisesti tyydytettävä aistit, sillä aistien runous on yhtä todellista kuin kielen runous ... /—/ Kielen runouden tilalle astuu tilan runous joka toimii sanojen ulkopuolella ja niistä riippumatta."²³⁰ Hän täsmentää myöhemmin: "Tässä vaikeassa ja monisyisessä runoudessa on monia erilaisia aspektoja: se kattaa ensiksikin kaikki näyttämöllä käytettävät ilmaisekeinot kuten musiikin, tanssin, plastiikan, pantoimien, mimiikan, eleet, intonaation, arkkitehtuurin, valaistuksen ja kulissit."²³¹ Teatteriesitys on tai ainakin voisi olla 'aistimussommitelmaa' siinä missä muutkin taiteet, ja moniaistisena erityisesti juuri sitä.

Viimeistään siitä lähtien kun Grotowski teki eron rikkaan ja köyhän teatterin välillä, on kuitenkin korostettu, että teatterin on palattava omaansa, elävän esiintyjän ja elävän katsojan samassa ajassa ja paikassa tapahtuvaan vuorovaikutukseen, kohtaamiseen. Ja että kaikki muu, kaikki audiovisuaalisuus tai muu aistimuksellinen rikastaminen on vain turhaa lainaa, kuorutusta ja spehtaakkelia. Grotowskin sanoin: "Miten korkealle tahansa teatteri nostaa tekniset valmiutensa, se pysyy joka tapauksessa tässä suhteessa köyhempanä kuin elokuva tai televisio. Siksi vaadimme teatteria valitsemaan köyhyyden. Luovuimme jopa näyttämöstä ja katsomosta. /—/ Jokaiseen esitykseen pyritään etsimään oikea katsojan ja näyttelijän suhde, mistä sitten vedetään esitystilan organisointia koskevat oikeat johtopäätökset."²³²

Mutta jos vastakkainasettelu mielletään toisin, nousee esiin uusia mahdollisuuksia. Pyrkimys moniaistisuuteen ei välttämättä johda spehtaakkeliin, eikä katsojan ja esiintyjän vuorovaikutuksen korostaminen sinänsä sulje pois moniaistisuutta. Teatteri

mahdollistaa ns. elämänkaltaisuutensa ja välittömyytensä vuoksi myös lähiaistien kuten tunto- haju- ja liikeaistin ja ruumiin aistimusten hyödyntämisen kaukoistien, näön ja kuulon ohella. Ja ennen kaikkea se mahdollistaa sen epämääräisesti ilmaistavissa olevan mutta kokemuksena hyvinkin konkreettisen ja fyysisen 'maailmassa olemisen tunteen', jota usein harhaanjohtavasti kutsutaan läsnäoloksi, mutta joka perustaltaan mielestäni on lähinnä kaikkien aistien, ajatusten ja tuntemusten valppaustila.

Voidaan kysyä, otetaanko katsoja mukaan esitysmaailmaan esim. tarjoamalla hänelle kuvitteellinen rooli, syy olla läsnä, vai toimiiko esiintyjä esittämistilanteessa katsojien maailmassa. Voidaan myös kysyä miten tuo katsojien maailma milloinkin mielletään. Mikä on se kuviteltu yhteinen nimittäjä josta kulloinkin lähdetään. Onko se esim. suhde esityksen ulkopuoliseen todellisuuteen, oletettuihin yhteisiin arkikokemuksiin, yhteiseen historiaan tai kulttuurin traditioon, teatterin konventioihin jne. Vai lähdetäänkö kyseisestä esittämistilanteesta ainoana selkeästi yhdistävänä tekijänä.

Eräs selkeä esiintyjä ja katsojia yhdistävä seikka on nimenomaan esitystila ja esityspaikka ympäristöineen. Tilan voima onkin yksinkertaisimmillaan siinä, että se voi olla esiintyjille ja katsojille yhteinen. Aiemmista kokemuksista riippuen tilalla ja paikalla on jokaiselle hyvin erilainen merkitys, mutta silti tila on sekä materiaalisina rakenteina ja menneisyyden jälkinä että etäisyyksinä ja ihmisten välisinä suhteina myös aistittavissa ja konkreettinen. Vaikka painottaisi tilojen assosiativisia merkityksiä ja niiden kokemisen subjektiivisuutta, tilaa ja paikkaa voi käyttää yhdistävänä tekijänä, eikä vain näyttämä-katsomo -suhteen perinteisen vastakkaismallin tapaan erottavana.

Mikäli haluaa korostaa esitysmaailmaa tai illuusiota toisesta todellisuudesta eikä pelkästään esittämistilannetta, silti erottamatta näyttämön ja katsomon maailmoja korostetusti toisistaan, kuten sellaisissa tapauksissa usein tehdään, voi tilan jäsentely, tilaratkaisu ja myös faktinen esityspaikka, sen tuottamat mielikuvat ja sen tunnelma olla avuksi. Kuten alussa totesin, katsojat voidaan esim. kutsua astumaan esitysmaailmaan ja tarjota heille

mahdollisuus kokea se fyysisesti moniaistisena ympäristönä – ilman että heiltä edellytetään aktiivista osallistumista esitykseen tai vuorovaikutusta esiintyjien kanssa – vaikkapa luomalla heille 'turvapaikkoja' esitysmaailman keskelle.

Näin teoriassa, ohjaajan kannalta. Entä miten tämä voi toteutua ja miltä tuntua esiintyjän, esittäjän, näkökulmasta? Näihin kysymyksiin palaan jatkossa, kuvatessani omia kokemuksiani esiintymisestä luvussa Vierailulla esittäjän tilassa.

Yhteenveto

Kysymykset todellisesta ja kuvitteellisesta tilasta esityksessä sekä Eversmanin mallista voi tiivistää seuraavaan tapaan. Mikäli keskeisenä kiinnostuksen kohteena on ymmärtää erilaisia esityksiä ja nähdä paremmin esitystilan käytön moninaiset mahdollisuudet, ei niinkään esitysten luokittelu muutamaa perustyyppiä, voi olla järkevää ja kiinnostavaa laajentaa kysymystä tilan rakenteellisuudesta ja käyttöulottuvuudesta.

On nähdäkseni mielekästä ajatella tilan käyttöulottuvuutta esityksessä ainakin kahdella eri tasolla: Yhtäältä tilaa paikkana, merkitysten luoja ja toisaalta tilaa suhteina ja etäisyyksinä. Näitä kahta eri tasoa olen yrittänyt hahmottaa käsiteparien fiktion tila ja faktinen tila sekä esitysmaailma ja esittämistilanne avulla. Illuusio toisesta todellisuudesta, esitysmaailma, voidaan luoda myös esiintyjän keinoin, ilman että lavastuksen avulla luodaan kuva fiktiivisestä ympäristöstä, esim. käyttämällä esiintyvää esittämistapaa avoimen katsojien läsnäolon tunnustamisen sijasta. Vastaavasti katsojien reaaliaikatilaa voidaan korostaa ilman että painotetaan esittämistilannetta, esimerkiksi löydetyn tilan avulla, korostamalla tietyn paikan ominaislaatua ja sen tarjoamaa erityistä reaalityksen kokemusta.

Vaikka nykyisen mediateknologian aikana, virtuaalielämyksiä odotellessa, tuntuu anakroniselta puhua teatterista maailmassa olemisen metaforana ja siitä muistuttajana, tai ihmisen ja

ympäristön vuorovaikutuksen konkretisoitumana – eikä esim. estradiviihteenä, elokuvan esimuotona tai kirjallisen tradition vaiheena – luulisin teatterilla omalla tavallaan olevan muiden taidemuotojen veroiset tai jopa niitä vahvemmat lähtökohdat luoda 'illuusioita', vaihtoehtoisia maailmoja moniaistisesti koettavaksi. Mahdollisuudet käyttää tilaa esityksessä sekä merkityk-

sinä että suhteina ovat hyvinkin moninaiset, jopa laajemmat kuin olemassaoleva ympäristö kaikessa monimuotoisuudessaan. Ja varsinkin mikäli yksittäisen paikan luonteelle, sen puutteillekin, toisin sanoen sen uniikille ominaislaadulle, samalla tavoin kuin tietyn tekstin, työryhmän jäsenen tai esiintyjän erityisyydelle, voidaan antaa tilaa.

Tekstistä tilaksi

Kun teksti konkretisoidaan esitykseksi se välttämättä materialisoidaan, 'tuodaan maailmaan', muutetaan potentiaalisesta aktuaaliseksi, ja siten myös ainakin jossakin määrin tilaksi, tilalliseksi tapahtumaksi. Usein tämä prosessi ajatellaan tapahtuvaksi siten, että 'teksti kaadetaan tilaan kuin kulhoon'. Tällaisen yksisuuntaisen prosessin mieltäminen toisin oli keskeisenä tavoitteena opintojeni alkuvaiheessa, mikä näkyi erityisesti esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* lähtökohdissa. Silti siinäkin valittiin ensin teksti ja vasta sen jälkeen tilat, joiden kautta ja joissa tapahtuvaksi teksti tulkittiin.

Ryhtyessämme suunnittelemaan esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* lähtökohtana oli myös teksti, Italo Calvinon romaani *Jos talviyönä matkamies*²³³, jolle lähdettiin etsimään sopivaa esitystilaa ja asiayhteyttä. Myös Juha Siltanen, joka dramatisoi Calvinon romaanin, oli kuitenkin kiinnostunut ajatuksesta ottaa tila huomioon jo suunnitteluvaiheessa. Vaikkei esityspaikasta ollut varmuutta, pohdittiin jo tekstin muotoperiaatetta ja keskeisiä dramaturgisia valintoja hahmotettaessa samalla vaihtoehtoisia tilaratkaisumalleja. Dramatisointi luotiin tilaan, teksti siis kirjoitettiin tietoisesti tilaksi.

Seuraavassa tila jää kuitenkin aluksi sivuun, kun kuvailen työprosessia, jonka lähtökohtana oli nimenomaan teksti. Pääpaino on käytännön työn kuvauksessa ja työn aikana kiinnostuksen painopiste siirtyi tekstin kuvaamiin fiktiivisiin tiloihin ja sen eri todellisuudentasoihin. Prosessi vei mukanaan, kuten on

tapana sanoa. Tila muuttui olennaiseksi myöhemmässä vaiheessa. Ensin oli teksti, jolle valittiin ja muokattiin tila, paikka jossa ja johon teksti tilallistettiin.

Luvussa **"Jos talviyönä matkamies ..."** – romaani ja dramatisointi esittelen Calvinon romaanin ja Juha Siltasen siitä laatiman dramatisoinnin perusratkaisut. Periaatteessa kuvaan valmisteluvaiheen pohdintoja, sillä myös oman työskentelyni lähtökohtana oli dramatisointia odotellessa nimenomaan romaani. Valtaosa aineistosta perustuu suunnitteluvaiheen muistiinpanoihin. Tarkastelen mm. romaanin sisältämien romaaninalkujen kuvailemia maailmoja ja romaanin kehyskertomusta. Lopuksi pohdin esityksen kerronnan tasoja suhteessa Calvinon artikkeliin "Todellisuudentasot kirjallisuudessa"²³⁴.

Luvussa **"Jos talviyönä matkamies ..."** – tila ja esitys kuvailen esityksen peruskomposition ja tilaratkaisun, esittelen Reija Hirvikosken luoman lavastuksen osatekijät ja pohdin tekstin tilojen konkretisoimiseen liittyviä kysymyksiä. Lisäksi vertailen kertojan tehtäviä esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X* tutkituihin kertojan roolin variaatioihin. Pohdin myös liikkuvan esityksen erityisongelmia, rinnastaen Merikaapelihallin esityksen Villa Ensiin rakennettuun esityssarjan variaatioon. Lopuksi tarkastelen esityksen ja sen tilaratkaisun moderneja ja postmoderneja piirteitä Arnold Aronsonin artikkelin "Postmoderni lavastus"²³⁵ avulla.

”Jos talviyönä matkamies ...” -romaani ja dramatisointi

”Romaanien teatterisovituksissa on kaksi äärilaitaa. Toinen koulukunta purkaa teoksen juonen ja tärkeimmät henkilöahmot mahdollisimman uskollisesti näyttämölle. Toinen laita käyttää teosta materiaalina ja pyrkii siitä inspiraationsa saaneeseen itsenäiseen teatterilliseen kokonaisuuteen.” Näin tiivistä Hannu Harju dramatisointiin liittyvän keskeisen kysymyksen ennakkopuffissaan *”Jos talviyönä matkamies ...”* -esityksestä kesällä 1996. Hän ilmaisi myös yleisesti esitetyn ihmettelyn siitä, miten kukaan voi edes kuvitella voivansa siirtää Italo Calvinon romaania näyttämölle: ”Miten käy kirjalle, joka perustuu romaanin perinteeseen ja muodolla leikkimiselle, kirjalle jossa seikkailevat sulassa epäsovussa niin kirjailija, henkilöt kuin lukijakin? Miten käy kirjalle, joka perustuu pitkälti kadonneen juonen etsimiselle ja joukolle keskenjääviä tarinoita? Miten kirjallisuusinstituution parodian voi tehdä teatteri-instituutiossa? Miten Italo Calvinon romaanista *Jos talviyönä matkamies* voi tehdä teatteria?”²³⁶

Ennenkuin dramatisointi päättyi romaania melko uskollisesti noudattavaan ja kerrontaan perustuvaan muotoonsa, se ehti käydä läpi erinäisiä muodonmuutoksia, alkaen Oulun Kaupunginteatterille 1988 laadituista ennakkosuunnitelmista, joihin palaan jatkossa. Ensin kuitenkin muutama sana Italo Calvinon romaanista.

Romaani

Italo Calvinon romaani *Jos talviyönä matkamies*, josta Juha Silta-nen dramatisoi Helsingin Juhlaviikoille näytelmän kertomuksista nimellä *”Jos talviyönä matkamies ...”*, on romaani romaaneista, muun muassa. Tuota nimeä kantava romaani on vain ensimmäinen kymmenen romaaninalun sarjassa. Jokaisen niistä on kirjoittanut eriniminen kuvitteellinen kirjailija ja ne sisältyvät kaikki kehyskertomukseen, jonka keskushenkilönä toimii sinä-muodossa puhuteltu Lukija. Lukija kohtaa Lukijattaren kirjakaupassa yrittäessään vaihtaa virheellistä kappaletta aloittamastaan romaanista uuteen. Monien kommellusten ja seikkailujen jälkeen, etsittyään jatkoa alati keskeytyville kertomuksille ja myös omalle tarinalleen, Lukija ja Lukijatar saavat toisensa onnelliseksi lopuksi. Kokonaisuutena romaani ja erityisesti sen kehyskertomus on myös kiinnostava kommentti kirjallisuusinstituutiosta kaikkine osa-alueineen (sisältäen kirjallisuuden tutkimuksen, julkaisu- ja kustannustoiminnan, kääntämisen, kirjailijan, sensuurin, kirjastot jne.) ja se on myös hupaisa lukemisen ilojen kuvaus. Alustavassa esitteessä luonnehdimme romaania mm. seuraavaan tapaan:

Italo Calvinon romaani 'Jos talviyönä matkamies' (Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979) julkaistiin Jorma Kaparin suomenoksena 1983. Se on yksi Calvinon suosituimpia ja rakastetuimpia teoksia, ja sitä on myös pidetty eräänä ensimmäisistä ns. postmoderneista romaaneista. Romaani on paitsi nykyajan Tu-

hannen ja yhden yön tarinat pienoiskoossa, rakkaustarinan ja seikkailukertomuksen yhdistelmä, myös älykäs ja monimielinen kirjallisuusinstituution kuvaus ja ennen kaikkea lukemisen nautintojen ylistys, ns. puhdasta mielihyvää.

Romaani koostuu kehyskertomuksesta jonka päähenkilönä on Lukija. Muita henkilöitä ovat mm. lukijatar Ludmilla ja tämän sisar Lotaria, vanha kirjailija Silas Flannery, professori Uzzi-Tuzii, kustannusvirkailija Cavedagna, kirjoista veistoksia valmistava Imerio ja hämäräperäinen kääntäjä Hermes Marana ... Monien seikkailujen jälkeen, jotka vievät Lukijan mantereelta toiselle etsimään jatkoa aina keskeytyville tarinoille, Lukija ja Lukijatar päätyvät onnellisesti aviovuoteeseen. Perustelukin löytyy romaanin viime sivuilta:

”Ennen aikaan tarina saattoi päättyä vain kahdella tavalla: kun kaikki koettelemukset oli käyty, sankari ja sankaritar joko menivät naimisiin tai kuolivat. Viimeinen merkitys johon kaikki kertomukset viittaavat on kaksikasvoinen elämän jatkuvuus, kuoleman väistämättömyys.”

Romaanin sisältämät pienoisromaanit tai romaanin alut, nekin rakkaustarinoita omalla tavallaan, ovat fiktiivisten kirjailijoiden kirjoittamia. Ne edustavat erilaisia romaanityyppejä, aikakausia ja kulttuureita, ja muodostavat erinomaisen pohjan myös teatterin esitysmailloille.

Calvinon romaani on ollut kirjallisuuden tutkijoille ihanteellinen analyysin kohde.²³⁷ Calvinon kuoleman johdosta²³⁸ laadituissa ranskalaisissa muistokirjoituksissa romaaniin viitataan useassakin yhteydessä. Umberto Eco puhuu ”Calvinosta pariisilaisena joka seurasi opiskelijan intohimoisella kiinnostuksella strukturalistien tarinan kielioppia koskevia tutkimuksia, ja joka muuttaman vuoden kuluttua vahvisti asemansa ’toisen’, itsensä kyseenalaistavan kerrontatekniikan pioneerina (*Jos talviyönä matkamies*). Siitä Calvinosta joka Perecin ja Oulipo-ryhmän ystävien kanssa osallistui kielellä leikkimiseen tietäen että leikki voi olla myös tehtävä.”²³⁹

Mario Fusco korostaa Calvinon ”kosmista huumoria” mutta lisää, ettei pidä uskoa, että Calvinon teokset kuten *Näkymättö-*

mät kaupungit olisivat vain puhtaasti älyllistä harjoitusta. ”Calvinon voiman muodostaa päinvastoin juuri se, että näiden mainittujen teosten pohjana olevien, pitkälle kehiteltyjen ja tarkkojen skeemojen lisäksi emotiot, huoli ja ahdistus yhä näyttelevät osaansa. *’Jos talviyönä matkamies’* (1979), joka saavutti suuren menestyksen, lähtee vastaavasta kokemuksesta, liikkuen habiilin, kymmenestä toinen toisensa sisään upotetusta romaanin-alusta koostuvan montaashin halki, nostaen samalla esiin sekä lukijan että itse lukemistoiminnan.”²⁴⁰

Ehkä kiinnostavin kommentti on Danièle Sallenaven viittaus Calvinon omaan tekstiin, jossa ”... Calvino julistaa itse (ei vailla huumoria) olevansa täysin kykenemätön valitsemaan kantaansa 1900-luvun suuressa filosofisessa kiistassa, joka määrittänyt seuraavasta vastakkainasettelusta: Joko kieli on kaikki, tai sitten maailma ei ole ’sanottavissa’ eikä kieli ole mitään. Tämän kysymyksen edessä kirjailija perääntyy ja väistyy. Hän ei kuuntele kumpaakaan, tai paremminkin molempia, mutta kuten nähdään perättäisesti ja täysin yllättävästi. /–/ Tästä johtuu *’Jos talviyönä matkamies’* -teoksen onnistuminen, sillä se ei ole romaani romaanista, eikä myöskään romaani romaanin mahdottomuudesta, vaan täynnä huumoria ja hulluutta oleva romaani mahdottomuudesta olla luomatta romaania.”²⁴¹

Erityisesti kysymyksenasettelu ”onko kieli kaikki vai eikö kieli ole mitään” toimi lähtökohtana ja inspiraationa keskustellessamme dramatisoinnista Juha Siltasen kanssa. Sitä korostimme myös esityksen perusteemoja esitellessämme.²⁴² Pyrkimyksenämme oli säilyttää Calvinon ajattelun kaksinaisuus tässä suhteessa, mutta dramatisoinnin keskeinen väite – ”kaikki on kertomusta” – kallisti vaakakuppija vahvasti, samoin osin käytännön sanelema kertova, jopa kirjallinen esitystapa. Ei ainoastaan dramatisointi vaan myös esitys painottui lopulta luullakseni pikemminkin korostamaan käsitystä ja tarjoamaan kokemuksen, että ”kieli on kaikki”.

Calvino mainitsee romaanin *Jos talviyönä matkamies* kuuluisissa ’viimesanoissaan’, keskeneräisissä luennoissa, jotka on julkaistu esseekokoelmana nimellä *Kuusi muistiota seuraavalle*

vuositubannelle.²⁴³ Esseissään hän keskustelee niistä arvoista, joita pitää elinkelpoisina kirjallisuudessa myös seuraavaa vuosituhatta ajatellen, ja kuvailee samalla sekä innoittajiaan ja esikuviaan että omaa tuotantoaan. Calvinon mainitsemat arvot, joilla on merkitystä myös teatterin kannalta, pyrittiin pitämään mielessä näyttämösovitusta laadittaessa. Ne ovat nopeus, keveys, täsmällisyys, havaittavuus, moninaisuus ja kuudentena johdonmukaisuus, josta Calvino tosin ei ehtinyt kirjoittaa. Luennossaan moninaisuudesta, käsiteltyään ensin Borgesia hän mainitsee teoksen *Jos talviyönä matkamies*:

"Mahdollisuuksien verkon malli voidaan siis tiivistää Borgesin kertomuksen muutama sivuun, yhtä hyvin kuin se voi toimia pitkien tai erittäin pitkien romaanien kattavana rakenteena, jolloin keskittämisen tiiviys ilmenee yksittäisissä osissa. Mutta sanoisin että nykyään 'tiiviin kirjoitustavan' sääntö pätee myös pitkiin romaaneihin, jotka edustavat kasautuvaa, modulimaista ja yhdistelevää rakennetta.

Näihin huomioihin perustuu ehdotukseni tekstistä, jota kutsun 'hyper-romaaniksi'. Teokseni *Jos talviyönä matkamies* (Se una notte d'inverno un viaggiatore) on yritys havainnollistaa ajatusta. Halusin ilmentää romaanin olemusta keskittämällä sen kymmeneen romaaninalkuun, jotka kehittävät mitä erilaisimmilla tavoilla yhteistä ydintä ja toimivat kehyksessä, joka määrittää niitä ja jota ne määrittävät."²⁴⁴

Pienoisromaanit tai romaaninalut edustavat kaikki eri tyylejä ja aikakausia ja ovat pieniä rakkaustarinoita kukin omalla tavallaan. Romaaninalkujen erityispiirteet olivat keskeisiä dramatisointia ja näyttämösovitusta työstettäessä. Niiden ominaispiirteet, tyylikeinot ja niissä kuvatut vaihtelevat maailmat muodostivat perustan eri tavoille 'kääntää' ja muuntaa nämä kuvitteelliset maailmat toiselle kielelle, teatteriksi.

Eräs kiinnostava piirre Calvinon romaanissa on, että ensimmäisen romaaninalun jälkeen Lukijatar toteaa haluavansa lukea tiettytyyppisen romaanin tai ihailunsa tiettyjä tekstin ominaisuuksia kohtaan, ja seuraava romaaninalku on aina esimerkki juuri näistä ominaisuuksista. Siten jokainen romaaninalku muodostaa

myös kontrastin edelliselle. Toinen erityispiirre on, että teksti useimmissa romaaninaluissa suoraan ilmoittaa minkälaisen vaikutelman se pyrkii saamaan aikaan. Kolmas kiinnostava piirre on, että kaikki romaaninalut luetaan eri tilanteissa, eri välineen tai materiaalin välityksellä ja ne myös keskeytyvät eri tavoin ja eri syistä. Näitä piirteitä käsittelem jatkossa.

Ehkä ilmeisin romaaninalkuja yhdistävä piirre on kuitenkin se, että niiden nimet yhteen liitettyinä muodostavat lauseen. Se muotoutuu lopussa, kun siinä vaiheessa jo epätoivon partaalla oleva Lukija lopulta päätyy suureen kirjastoon etsimään jatkoa kaikille kertomuksille, joiden lukemisen hän on aloittanut ja aina eri syistä joutunut keskeyttämään. Siellä toinen lukija lausuu hänen muistilistansa ääneen ja olettaa sen olevan etsityn kertomuksen alku. Romaaninalkujen nimistä muodostuu seuraava lause:²⁴⁵

*"Jos talviyönä matkamies, Malborkin asutuksen ulkopuolella, kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä, pelkäämättä tuulta ja huimausta, katsoo alas tiivistyvään varjoon, solmiutuvien linjojen verkossa, ristiin menevien linjojen verkossa, kuun valaisemalla lehtimatolla, tyhjän kuopan ympärillä. Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan? hän kysyy innokkanaan kuulemaan kertomuksen."*²⁴⁶

Näin erillisistä fragmenteista sittenkin muodostuu kokonaisuus, mutta yllättävällä tavalla, uuden kertomuksen alku. Yksityiskohta on myös sikäli kuvaava, että tämän tapainen itseensäviittaavuus toistuu teoksen eri tasoilla. Samoin kuvaava on lauseen sisältämä ajatus siitä, että kaikki näennäisen kepeästi kerrotut tarinat liittyvät toisiinsa ja käsittelevät samoja kysymyksiä, epärointiä ja uteliaisuutta tuntemattoman, viimekädessä haudan eli kuoleman edessä. Se sisältää myös humoristisen viittauksen teemaan, joka dramatisoinnissa nousi keskeiseksi: Tyhjentävää kaiken selittävää loppua ei välttämättä ole olemassa, vaan lopun sijasta ja sisällä on edessä aina jonkin uuden, jonkin muutoksen alku.

Dramatisointi

Juha Siltasen dramatisointi *"Jos talviyönä matkamies ..."* seuraa Calvinon romaania melko uskollisesti ja käyttää lähtökohtanaan Jorma Kaparin suomennosta.²⁴⁷ Se koostuu vastaavalla tavalla kehyskertomuksesta ja kymmenestä pienestä kertomuksesta tai näytelmän alusta. Lukemista käytetään siinä metaforana todellisuuden kokemiselle ja tulkitsemiselle yleisemminkin. Kun dramatisointia suunniteltiin ensimmäisen kerran 80-luvun lopulla juuri tyyllilajeilla leikkiminen ja kirjallisten kerrontatapojen muuttaminen erilaisiksi teatterin esittämistavoiksi tai genreiksi tuntui kiehtovalta. Sittenmin nimenomaan kehyskertomus nousi keskeiseksi kiinnostuksen kohteeksi. Siltasen perusvalinta oli dramatisoida romaani näytelmäksi joka kertoo kertomuksista ja kirjallisuudesta, ei suinkaan ensisijaisesti teatterista.

Kuten romaanissa myös dramatisoinnissa keskeiset henkilöhahmot ovat Lukija ja Lukijatar (Ludmilla). Dramatisoinnissa kantavana hahmona esiintyy lisäksi Kertoja. Muita toistuvasti esiintyviä hahmoja kehyskertomuksessa ovat Ludmillan sisar Lotaria, hänen kuvataiteilijaystävänsä Irnerio, professori Uzzi-Tuzii ja maisteri Cavedagna sekä salaperäinen kääntäjä-väärentäjä Hermes Marana, joka dramatisoinnissa on yhdistetty Kertojan hahmoon. Hahmoilla on kaikilla eri suhde kirjallisuusinstituutioon. Calvino on itse luonnehtinut heidät intohimoiseksi lukijattareksi (Ludmilla), älylliseksi lukijattareksi (Lotaria), ammattilukijaksi (Cavedagna), hyperlukijaksi (Uzzi-Tuzii), epälukijaksi (Irnerio) ja väärentäjäksi (Marana).²⁴⁸ Keskeinen on myös kirjailija (Silas Flannery), joka esiintyy dramatisoinnissa vain välillisesti.

Dramatisoinnissa kehyskertomus muodostuu perustaltaan kolmoisdraamasta Lukijan, Kertojan eli kääntäjä-väärentäjä Hermes Maranan ja Lukijattaren (Ludmillan) välillä, joka on Maranan entinen rakastettu. Ajatus luoda väärentäjästä koko näytelmän kertoja sensijaan että olisi käytetty romaanissa esiintyvän vanhan kirjailijan Silas Flanneryn hahmoa, kuten alunperin kaavailtiin, oli yksi Siltasen keskeisistä oivalluksista. Näytelmästä muodostuu siten eräänlaiset Kertojan 'pitkät jäähyväiset' Lud-

millalle, jonka rinnalle, sijaisekseen, hän lopulta Lukijan päästää. Samalla kirjailija muuttuu näkymättömäksi, legendaariseksi, mahdollisesti jopa olemattomaksi, eli hahmoksi joka näytelmässä vain mainitaan, jonka päiväkirjan sisältöä Lukija yrittää vain kuvitella, ja jonka rooliin samaistumisesta sekä Lukija että Kertoja kilpailevat. Olennaisinta tässä ratkaisussa, jossa kääntäjä-väärentäjä toimii kertojana, on ehkä viittaus siihen, että näyttämösovitus romaanista on aina välttämättä eräänlainen väärennös.²⁴⁹

Näyttämösovitus suunniteltiin alunperin kymmenelle näyttelijälle, mutta jossakin vaiheessa määrää pyrittiin supistamaan, mikä näkyy myös rakenteessa. Lopullisessa esityksessä määrä kasvatettiin yhteentoista. Koska dramatisointi sisältää yhteensä satakahdeksan (108) henkilöhahmoa samat näyttelijät esiintyvät jatkuvasti yhä uusina hahmoina. Jompi kumpi naisista, Ludmilla tai Lotaria, on dramatisoinnissa merkitty esittämään myös kaikki pienoisnäytelmien naishahmot. Myös Kertoja esiintyy muutamissa kohden eri rooleissa. Muiden hahmojen dubleerauksia ei dramatisointiin ole merkitty. Esityksessä ainoastaan Lukija säilytti oman hahmonsensa kautta koko tarinan, vaikka hän loppua kohden osallistui fiktion tapahtumiin yhä enemmän.

Kehyskertomukseen upotetut romaaninalut tai pienoiskertomukset ovat dramatisoinnissa samat kuin romaanissakin:

- I Italo Calvino: *Jos talviyönä matkamies*
- II Tazio Bazakbal: *Malborkin asutuksen ulkopuolella*
- III Ukko Ahti: *Kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä*
- IV Vorts Viljandi: *Pelkäämättä tuulta ja huimausta*
- V Bertrand Vandervelde: *Katsoo alas tiivistyvään varjoon*
- VI Silas Flannery: *Solmiutuvien linjojen verkossa*
- VII Silas Flannery: *Ristiin menevien linjojen verkossa*
- VIII Takakumi Ikoka: *Kuun valaisemalla lehtimatolla*
- IX Calixto Bandera: *Tybjän kuopan ympärillä*
- X Anatoli Anatolin: *Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan?*²⁵⁰

Jokaisella kertomuksella on oma subjektinsa, minä -hahmonsä. Dramatisoinnissa heidät on nimetty Minä 1, Minä 2 jne. Siten näyttämösovituksessa voi erottaa kolme kerronnan tasoa: 1) Minä-hahmo kussakin pienoiskertomuksessa tai -näytelmässä kertoo omasta elämästään sen tyylin mukaisesti ja muut hahmot toimivat hänen ympärillään. 2) Lukija lukee ja kokee pienoiskertomukset tai -näytelmät ja toimii itse kehyskertomuksessa, kohdaten sen eri henkilöhahmot. 3) Kertoja kertoo periaatteessa koko näytelmän tarinan, sekä pienoiskertomukset tai -näytelmät että kehyskertomuksen tarinan.

Dramatisointi on kirjoitettu tilassa liikkuvaksi, eteneväksi portilta portille, tilasta tilaan siten, että jokainen pienoiskertomus esitetään eri tilassa. Katsojat seuraavat Lukijaa, jota Kertoja johdattelee. Kertoja opastaa Lukijaa ja samalla katsojia kertomuslabyrintissa matkalla kertomuksesta ja tilasta toiseen. Tilaratkaisun esittelen tarkemmin toisaalla.²⁵¹

Seuraavassa esittelen ensin dramatisoinnin keskeiset ratkaisut kuvailemalla projektin taustaa ja kerronnan perusrakenteen. Sitten tarkastelen joitakin Calvinon pienoisromaanien tai romaaninalkujen piirteitä. Erityisesti huomioin ne seikat, joilla oli merkitystä esityksen kannalta ja jotka auttavat ymmärtämään kunkin romaanin tyylillisiä erityispiirteitä ja siinä kuvattua fiktion tilaa. Sen jälkeen tarkastelen romaaninalkujen keskeytymistapoja ja kehyskertomusta sekä dramatisoinnin näyttämöohjeita. Lopuksi pohdin tekstin ja esityksen kerroksellisuutta käyttäen apuna Calvinon omaa artikkelia, jo 1970-luvulla kirjoitettua tekstiä ”Todellisuudentasot kirjallisuudessa”²⁵². Esityksen tilaratkaisua ja visuaalista hahmotusta työstiin rinnan dramatisoinnin kanssa myös suoraan romaanin pohjalta, joten jo siitä syystä on mielekäästä käsitellä sitä tarkemmin.

Taustaa – kaksi lähestymistapaa

Calvinon romaanin *Jos talviyönä matkamies* muokkaamisella esitykseksi on pitkä esihistoria. Omalta kannaltani lähtökohtana on oikeastaan rakkauteni toiseen Calvinon romaaniin, *Näkymättömät kaupungit*, jonka olen kokenut ’omaksi jutukseni’ jo tutustuttuani siihen 1986. Jos saisin viedä mukanani autiolle saarelle vain yhden romaanin, ottaisin laukkuuni luultavasti edelleenkin juuri sen.²⁵³ Myöhemmin olen työstänyt myös joitakin Calvinon pienempiä tekstejä.²⁵⁴ *Jos talviyönä matkamies* on sensijaan mielestäni aina ollut selvemmin ’Siltasen juttu’ ja se onkin ehkä ’siltasmaisin’ kaikista Calvinon teksteistä. Siihen sisältyy lisäksi monia niistä piirteistä, jotka Calvinon teksteissä itseäni viehättävät (variaatiot, näennäinen kepeys, tiukka johdonmukaisuus yhdistettynä loputtomiin mahdollisuuksiin, alati avautuva maailmaa jne.), joten oli helppo innostua ajatuksesta tehdä siitä esitys. Romaanin dramatisoimista esitykseksi Oulun kaupunginteatterissa suunniteltiin Juha Siltasen kanssa jo syksyllä 1987, mutta Calvinon leski epäsi silloin esitysoikeudet. Koska tuotantoaika oli jo varattu ohjasin sinne sensijaan Heiner Müllerin teksteihin perustuneen esityksen *Minä Jäätynyt Myrsky*. Suunnitelma jäi odottamaan ’parempia aikoja’.

Projekti tuli uudelleen ajankohtaiseksi vasta keväällä 1994, Helsingin Juhlaviikkojen uuden johdon saatua vihiä vanhoista suunnitelmistamme. Juha Hemanus otti yhteyttä ja ehdotti esityksen tekemistä Juhlaviikoille kesällä 1995. Siltasen kanssa totesimme, että vanhat toisenlaisen kulttuuri-ilmapiirin vallitessa laaditut suunnitelmat oli parasta hylätä kokonaan ja aloittaa alusta. Vahingosta viisastuneina käynnistettiin oitis oikeuksien selvittäminen ja ne saatiin viimein New Yorkin kautta helmikuussa 1995. Dramaturgiaa hahmoteltiin kesästä 1994 lähtien, tuotantosuunnittelu käynnistettiin Seppo Vesterisen johdolla loppusyksyllä 1994, lavastaja Reija Hirvikoski tuli mukaan marras-joulukuun vaihteessa. Vartenotettavia tilavaihtoehtoja olivat alussa Finlandialon kongressisiipi ja ravintola (avoin pitkä tilasarja), joka käytännön kannalta todettiin hankalaksi sekä Kaapelitehtaan ti-

lat, jonne kuitenkin oli suunnitteilla muita esityksiä. Tyhjiillään oleva Kotisaaren meijeri lähellä Arabiaa oli tilana kiinnostava mutta sijainniltaan syrjässä. Aleksanterinteatterin johto esitti toiveen, että esitys tehtäisiin sinne. Pohdittuamme minkälaisia dramaturgisia muutoksia esityksen tekeminen sinne edellyttäisi ja minkälaisia rakenteellisia muutoksia tila sallisi (esim. permanon katsomopenkkien kattaminen yhtenäisen lattiapinnan aikaansaamiseksi) päädyttiin helmikuussa 1995 siihen, että esityksen tekeminen Aleksanterinteatteriin olisi järkevin ratkaisu. Ehdotuksen tuotannon mahdollisesta lykkäämisestä vuodelta kuulin alustavasti maaliskuussa 1995, sen siirtämisestä kesän 1996 Juhlaviikoille sovittiin pian sen jälkeen.

Kiinnostavinta tässä yhteydessä on ehkä verrata hiukan niitä lähestymistapoja ja muotoperiaatteita, jotka näissä kahdessa eri suunnitelmassa, Ouluun 1988 ja Helsinkiin 1995, valittiin lähtökohdaksi, ja myös pohtia hiukan sitä, miten oletettu esitystila niihin vaikutti. Kummassakin suunnitelmassa tematiikkaa lähestytään eri taholta, kehyskertomus ja romaaninalut painottuvat niissä eri tavoin, ja periaatteellinen tilaratkaisu on molemmissa erilainen.

Oulun suunnitelmassa keskeisenä kiinnostuksen kohteena oli kääntää romaanin kirjallisuusinstituution kuvaus teatteri-instituution kuvaukseksi. Siinä romaaninalut ja niiden muokkaaminen pienoisnäytelmiksi, ja näin syntyvä mahdollisuus leikkiä teatterin ja näytelmän konventioilla ja esittämisen tyyleillä oli keskeistä. Päähenkilöinä olivat kertoja sekä nais- ja mieskatsoja, joiden asema tarinassa oletettiin suhteellisen symmetriseksi. Olennaista oli myös keksiä romaaneiden keskeytymiselle teatterin kannalta osuvat vastineet. Muotoperiaate oli ironialtaan yksinkertainen; kymmenestä pienoisnäytelmästä ja kymmenestä väliajasta koostuva tirkistysluukkuun rakennettu esitys, jossa kehyskertomus oli typistetty sananmukaisesti kehukseksi, osin väliajalla ja lämpiössä tapahtuvaksi tarinoiden kommentoinniksi, ja jonka kautta 'pääasia', teatteriesitys sosiaalisena tapahtumana, olisi myös virallisesti saanut sille usein käytännössä kuuluvan keskeisen roolin. Ratkaisuun vaikutti paitsi konteksti, suurehko kaupun-

ginteatteri, pääosin kiinteään katsomoon perustuva esitystila ja siihen kuuluva avara maisema-ikkunallinen lämpiö, myös tuohon aikaan kiinnostavalta tuntunut ajatus rakentaa esitys verraten itsenäisistä fragmenteista, pineoisnäytelmien sarjasta. Vaikka perusajatus esim. kymmenestä väliajasta nyt tuntuu naivilta, on synopsis kaikkine kuviteltavissa olevine mahdollisine ja mahdolltomine kommelluksineen omalla tavallaan hauska.

Ryhtyessämme tutkimaan romaania uudelleen 1994 kehyskertomuksen sivuuttaminen yllätti eniten. Uuden suunnitelman peruslähtökohdaksi otimme sen, että kertoisimme kirjallisuudesta ja lukemisesta emmekä yrittäisi kääntää tekstiä kuvaamaan teatteria. Paitsi että ajatus teatteriesityksestä jossa kuvataan teatterintekemistä tuntui mahdollisimman kyllästyttävältä, uusi konteksti, Juhlaviikoilla Helsingissä, vapaavalintaisessa tilassa ja ilman suuren yleisön tavoittamisen velvoitteita, mahdollisti myös ns. älyllisemmän tai kirjallisemmän lähestymistavan. Toisaalta tietoisuus festivaaliesityksen – kesäteatterin – erityisluonteesta innosti 'leikkimään tilalla'. Myös ajatus itsenäisistä fragmenteista tai eri tyyllilajien rinnastamisesta tuntui nyt epärelevantilta. Pääpaino asetettaisiin siis kehyskertomukseen, Lukijan ja Lukijattaren tarinaan, joka ei myöskään ole missään mielessä symmetrinen, sillä keskushahmona romaanissa toimii nimenomaan lukija. Pikemminkin romaanin voisi lukea myös kaikkien niiden 'esteiden' sarjaksi, jonka fiktiiviset kuvaukset naisen ja miehen suhteesta heidän kohtaamiselleen asettavat. Kehyskertomuksen maailman asteittainen muuttuminen yhä mielikuvituksellisemmaksi, romaaninalkujen maailmojen ja tarinoiden asteittainen kehittyminen kohti 'onnellista loppua', ja eri tasojen lomittuminen ja sekoittuminen (esim. kirjailijan sekaantuminen tapahtumien kulkuun), sekä romaaninalkujen nimistä muodostuvan lauseen sisältämä ajatus palasista, jotka lopuksi muodostavat kokonaisuuden, näyttäytyivät olennaisina. Ensimmäiseksi lähtökohdaksi otettiin kertominen, ja romaaninalkujen maailmat ajateltiin erotettavaksi lähinnä musiikin avulla. "Alkuperäinen ajatus kymmenestä pienoisnäytelmästä on siis oikeastaan muuttunut yhdessätoista episodissa eteneväksi kertomukseksi Lukijasta ja Lu-

kijattaresta, jolle antavat taustan 10 pienoisnäytelmää.”²⁵⁵

Suunnittelun alkuvaiheessa itselleni olennaista oli myös se, että edellisessä työssäni, esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I–X*²⁵⁶ erilaiset maailmat (myös kymmenen, huvittavaa kyllä) ja esittämisen konventiot olivat keskeisiä, samoin ajatus matkasta ja siirtyminen tilassa. Tästä johtuen nyt oli kiinnostavaa ajatella täysin toisin, mutta usein päädyin kuitenkin ajattelemaan samansuuntaisesti ja myös hyödyntämään kokemuksiani esityssarjasta. Jo syyskuussa 1994 ryhdyimme pohtimaan mahdollisuuksia hahmottaa esitys tilassa liikkuvaksi:

”Vaivannäkö – etsiminen – eksyminen – uudelleenyrittäminen jne.

Jos lukija = tekijä eli katsoja = esittäjä (?) myös katsojan on nähtävä vaivaa?”

”Jos ei väliaikoja niin eikö sittenkin siirtymä tai paikanvaihtoja t.m.s. ’vaivannäköä’ eli mahdollisuus jättää kesken – katsojan on mahdollista ’hypätä pois’ jokaisen tarinan jälkeen? – mutta mitä hän saa silloin, epiloginko? (saman, vai aina eri?)”

”Jokaisen osan jälkeen uusi alku – eri tilassa?, aina pienemmässä – osa yleisöstä poistuu kunkin osan jälkeen, tai joutuu ’taistelemaan’ nähdäkseen seuraavan osan (yhä pienempi ja pienempi katsomo, kunnes lopussa vain c 30 henkeä, mutta jokaisen loppuun epilogi?)”

”Fiktiottoman tilan kestäminen – valinta (tai ajautuminen) – tai ’poislähtemiselle’ vaihtoehtona luureissa musiikkia tai luento – aina vaihtoehto: joko ’suoraan happy endiin’ tai ’lisää kommelluksia’ (periaatteessa kyllä kaikille tilaa) – jokin ’väli-tön mielihyvä’, grande finale”

”Jako kahteen! 2 salia vuorotellen + finaalivaihtoehto, laulaja vain videolla vuoteessa”

”Ensimmäiset ’katkokset’ perusteltuja, sitten vapaasti ’fantastisia’ – silti ’lopun synteesi’ mutta logiikalla ’vain tämä jäi jäljelle mutta siitä syntyy tämä”

”Fiktio ja todellisuus erillään alussa – todellinen osoittautuu fiktioksi, on vain fiktion materiaalia – fiktio ottaa vallan, vaelus kuvitelmiin – yhdessä nähty uni”²⁵⁷

Olennainen ongelma oli miten konkretisoida romaanin perusrakenne – alati keskeytyvät kertomukset tai ”kadonneen kertomuksen metsästys” – esityksessä riittävän kouriintuntuvasti, jotta siitä ei muodostuisi pelkästään episodikavalkadi.

”Olen lukenut vain raamikertomusta; – kuka lukee, missä ja mistä (monta, ääneen, kopiot jne.) – tilanne ennen (viittaus tulevaan vai edelliseen nimeen?)”

”Jo pelkkä raamikertomus on loistava, tai sehän se siinä itseasiassa loistava on.”

- ”1) alussa katsotaan tarinaa (L&L mukana katsomassa),
- 2) sitten katsotaan L&L:ää, jotka katsovat tarinaa,
- 3) sitten katsotaan tarinaa, jossa L&L toilailevat mukana,
- 4) lopuksi katsotaan vain heidän tarinaansa.”

”Naishahmojen muutos! Tarinoiden mies-minät. Ludmillan ’väistely’ annettujen fiktion roolien väistelyä?”

”Lukutilat’ – ’fiktio-tilat’, ääni + valo, liukuminen fantasiaan? avautuma/ tiivistymä?”²⁵⁸

Esitystilan valinta tajuttiin keskeiseksi alusta asti, sillä se vaikuttaisi olennaisesti valintoihin kaikilla muilla tasoilla, jo pelkästään mielikuvienkin kautta.

”Laajeneva kahvila; baaritiski alussa (orkesteri tiskin luona) – esitystilaan voi jäädä juomaan kahvia, lavasteet jäävät, ’aina voi jäädä’, pöydät valtaavat lisää alaa!”

”Laajeneva tila – supistuva tila?, katsojamäärä c 150 henkeä?, ’teatteritila vai ei?’

Kulttuuritalon iso aula, Kesäkatu? Rikhardinkadun kirjasto, ’suomalainen klubi’, Lutherkirkko?, Töölön ratikkahalli ...?

Kaupungintalon juhlasali, Finlandiatalon kongressisiipi ...²⁵⁹
 ”Käytiin Finlandiatalossa – ei mahdoton mutta hankala ehkä ... olisi rakennettava ’näyttelyarkkitehtuuri’ (mutta paljonko katsojia?) – kuin messukeskus, mutta paremmalla paikalla. Huom. jos Finlandiataloa käyttäisi, olisiko esitys konsertin jälkeen, vai päivällä, ja voisiko myös ulkotilaa käyttää? Vaelus tilasta toiseen ja lopuksi ulos?”²⁶⁰

Tammikuun kolmantena kirjasin seuraavat muistiinpanot eräänlaiseksi yhteenvedoksi:

”Tänään oli ensimmäinen tapaaminen jossa sekä Reija että Juha olivat paikalla, eräänlainen aloitus siis. Puhuimme yleisistä periaatteista, lähinnä Juha selitti mitä olimme puhuneet ja mihin päätyneet aikaisemmin. Itselleni jäi päälimmäiseksi kysymys siitä, tulisiko sekä raamikertomuksen että romaaninalkujen tilat jotenkin konkretisoida, materialisoida, vaiko vain toinen/toiset. Labyrinttiajatuksen sijaan Juha innostui taas suoraan etenevästä logiikasta, ja minä olin hiukan skeptinen. Hän oli myös sitä mieltä, että tilat tai huoneet joihin siirryttäisiin olisivat nimenomaan romaaninalkujen tilat, ja että raamikertomus tapahtuisi näyttelijäntyön keinoja vaihtamalla. Varsinainen ’laajeneva kahvila’ olisi siten eräänlainen kolmas taso, tai jatkuvasti läsnäoleva vaihtoehto ... Juha innostui selkeästi etenevästä tilasta, kuten romaani se kulkee aina eteenpäin. Reija sensijaan piti mekaanista ratkaisua tylsänä ja kaipasi yllätyksellisyyttä. Itse yritin ehdottaa, että mikäli lähtisimme tutkimaan yksittäisiä paloja kokonaisuus saattaisi muodostua orgaanisemmaksi. Myös raamikertomuksen asteittainen ’fiktivistyminen’ erityisesti kohtauksissa 8, 9 ja 10 ’huolettaa’ minua. Olin ajatellut kysellä Reijalta hänen ensivaikutelmiin eri romaanimaailmoista, mutta sitä ei nyt ehditty ...

Resumé kysymyksistä:

- raamikertomuksella yhtenäinen tyyli
- romaaninaluilla yhtenäinen tyyli variaatioin
- draamalliset palat ovat lopulta kokonaisuus (vrt. romaaninalkujen nimistä muodostuva lause)
- yhtenäinen näkymä lopuksi tai finaali kohtaus joka on fragmenteista koottu
- raamikertomus vain ’illuusion pudotus’
- valloitettu alue /abc/ tutkimaton alue; miten siirrytään?
- seinä edellisen tilan eteen vai seinä uuden edestä pois? perättäiset esiriput? näyttämön läpi seuraavaan tilaan?
- raamikertomuksen asteittainen ’fiktivistiseksi muuttuminen’ ja paluu ns. todellisuuteen loppupuolella
- raamikertomuksen ’illusorinen mielihyvä’ (dekkari, loves-tory), jutustelua katsojille (?), kevyttä kerrontaa
- romaaninaluissa vaihteleva rytmikka, avaruuskokemus, värit jne.
- teoriassa 20 (22) tilaa, eli vuorotellen raami ja romaani!
- kumpi on ensin raami vai fiktio?
- tilaratkaisussa 10 kirjaa, ei 10 ’todellisuutta’, fiktio ’tuottaa’ seuraavan raamipalan.

Vaihtoehtoisia ’malleja’ tähän mennessä [piirroksia]:

- 1) haarautuva tila (yhä pienenevä), mahdollisuus siirtyä suoraan finaaliin
- 2) laajeneva kahvila (väliseinä poistetaan kohtauksen päätteeksi)
- 3) labyrintti laajenevassa kahvilassa
- 4) etenevä raami ja perättäiset näyttämöt

- 5) vaellus näyttämöiden läpi (siirtymissä etu ja takaseinä avautuvat kumpikin)
- 6) vaellus vaihtuvien ovien läpi (ovi vastapäätä mutta eri paikassa)²⁶¹

Kun kahdesta viimevaiheen konkreettisesta tilavaihtoehtosta – Kotisaaren tyhjiöllään olevasta tehdastilasta ja Aleksanterinteatterista – päädyttiin jälkimmäiseen, asetui kysymys tilaratkaisusta ja muotoperiaatteesta uudelleen. Missä määrin liikkuvan esityksen idean voisi toteuttaa siellä? Olisiko permannolta mahdollista irroittaa katsomo tai kattaa se? Voisiko yleisön jakaa kahtia 'parvilla istuviin ulkopuolisiin tarkkailijoihin' ja 'esityksen mukana liikkuviin varsinaisiin katsojiin'? Olisiko mahdollista hyödyntää konkreettista siirtymää salista näyttämötilaan kuvaamaan siirtymää fiktiivisemmälle tasolle myös raamikertomuksessa? Miten tämä kaikki tulisi huomioida tekstissä, vai tulisiko sen voida syntyä oman logiikkansa mukaan? Olisiko parempi jättää kahtiajako huomioimatta siinä? jne.²⁶²

Siirtyminen Aleksanterinteatteriin olisi edellyttänyt melkoisia muutoksia perushahmotukseen, joten suostuin ilomielin elokuussa 1995 esitettyyn ehdotukseen, että Aleksanterinteatteri varattaisiin tukholmalaista oopperavierailua varten ja esitys *"Jos talviyönä matkamies"* rakennettaisiin joko Kaapelitehtaalalle tai muuhun riittävän laajan ja avoimeen tilaan. Syyskuussa 1995 kävimme Seppo Vesterisen ja sittemmin tuottajana toimineen Sanna Rekolan kanssa tutustumassa myös Wanhan Sataman tiloihin, jotka muuten sopivina osoittautuivat kustannuksiltaan sopimatomiksi. Myöhemmin neuvoteltiin myös Kansallisteatterin kanssa mahdollisesta tuotantoyhteistyöstä. Esitys *"Jos talviyönä matkamies ..."* toteutettiin lopulta Kaapelitehtaan Merikaapelihalliin ja esitettiin 22.8 – 1.9. 1996. Suunniteltua yhteen tilaan tiivistettyä 'talviversiota' esityksestä ei tehty.

Kuten edelläsanotusta on käynyt ilmi, tilaratkaisu voi olla perustava tekijä jo esityskomposition muotoperiaatetta ja dramaturgiaa hahmotettaessa. Lopullisen esityksen tilaratkaisuihin palaan tarkemmin toisaalla.²⁶³

Kohtausluettelo

Seuraavassa esityksen kohtausluettelo siinä muodossa, jossa sitä lopulta käytettiin ja joka myös vastaa dramatisointiin tehtyä kohtausjakoa. Pitkään apuvälineenä oli myös laajempi romaanin pohjalta laadittu alustava kohtausluettelo.²⁶⁴ Pienois kertomusten nimien jäljessä olevat avainsanat ovat eräänlaisia kiteytyksiä kunkin kertomuksen fiktion tilasta, sen esitysmaailmasta. Ne olivat työn apuvälineitä ja muuttuivat prosessin aikana. Vain neljäs ja kuudes (vallankumous ja puhelu) eivät ole suoraan paikanmäärittäjiä. Kohtausten numerointi etenee tilojen mukaan; kehyskertomus arabialaisin numeroin, pienoisnäytelmät roomalaisin.

Näytelmän **"Jos talviyönä matkamies ..."**

kohtausluettelo:

PROLOGI (kertoja, lukijan "valinta")
siirtymä – uusi tila

I. **JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES (ASEMA)**

1. kirjakauppa
siirtymä – uusi tila

II. **LÄHELLÄ MALBORKIN KYLÄÄ (KEITTIÖ)**

2. puhelinkeskustelu
2.B yliopistolla (Uzzi-Tuzii)
siirtymä – uusi tila

III. **KURKOTTAUTUESSAAN ALAS JYRKÄNTEELTÄ (RANTA)**

3. yliopistolla (Uzzi-Tuzii + seminaari)
siirtymä – uusi tila

IV. **PELKÄÄMÄTTÄ TUULTA JA HUIMAUSTA**
(VALLANKUMOUS)

- 4. seminaari
- 4.B kahvila
- 4.C kustannustalo (Cavedagna)
- siirtymä – uusi tila

V. **KATSOO ALAS VARJON TIIVISTYESSÄ** (KELLARI)

- 5. kustannustalo – MARANAN KIRJEENVAIHTO
(kaappaajat, sultanaatti ym.) + kahvila
- siirtymä – uusi tila

VI. **SOLMIUTUVIEN VIIVOJEN VERKOSSA** (PUHELU)

- 6. kahvila
- 6.B Ludmilan luona
- siirtymä – uusi tila
- VÄLIAIKA

VII. **RISTEYTYVIEN VIIVOJEN VERKOSSA**
(PEILISALI)

- 7. Silas Flanneryn luona (ROOLIVAIHTO)
- siirtymä – uusi tila

VIII. **KUUN VALAISEMALLA LEHTIMATOLLA**
(JAPANILAINEN PUUTARHA)

- 8. Ataguitania (Corinna-Sheila-Alfonsina)
- siirtymä – uusi tila

IX. **TYHJÄN KUOPAN YMPÄRILLÄ**
(OQUEDALIN KYLÄ)

- 9. Ircania (Arkadin Porfyrits)
- siirtymä – uusi tila

X. **MIKÄ TARINA SEN POHJALLA ODOTTAA**
LOPPUAAN (PROSPEKTI)

- 10. kirjasto (+ kahvila)
- (epilogi)

Dramatisoinnin perusratkaisut

Calvinon romaanin kerronnalliset perustasot ovat a) pääosin kronologisesti etenevä kehyskertomus, joka jakautuu 12 numeroituun lukuun, joskin viimeinen on hyvin lyhyt epilogi, ja b) periaatteessa itsenäiset romaaninalut, joita on kymmenen, ja joilla kullakin on oma otsikkonsa. Romaaninalut sisältävät kuitenkin myös viittauksia kehyskertomuksen tasoon, esim. siten että Lukijaa puhutellaan suoraan.

Dramatisointi sensijaan koostuu prologista ja kymmenestä kertomuksesta, joiden jatkoksi liitettyjä kehyskertomuksen tilanteita ei ole merkitty erillisiksi kohtauksiksi, mutta jotka harjoitusvaiheessa jaettiin kohtauksiksi lähinnä tapahtumapaikan mukaan (vrt. kohtausluettelo, edellä). Dramatisoinnin viimeisessä versiossa puhutaan nimenomaan kertomuksista eikä esim. näytelmistä.²⁶⁵

Romaanissa perusasetelma, jossa jokaisella romaaninalulla on oma kertojanääni tai minä -hahmo, joko nimettyyn fiktiiviseen tekijään yhdistyvä taikka erillinen, perustellaan alussa, kun juuri tämä fiktiivinen minä -hahmo eikä kirjailija puhuttelee Lukijaa lukijana. Kerronnan kerroksellisuus ja perusröölön (kirjailija, fiktion henkilö, lukija limittyminen esitellään selkeimmin ensimmäisessä romaaninalussa.

Ensimmäisessä romaaninalussa fiktiivinen matkamies, ensimmäisen romaaninalun minä-hahmo toteaa suoraan että lukija samaistuu, on jo samaistunut häneen. Ja että sama koskee myös kirjailijaa. Samalla kun teksti analysoi mitä samaistumisessa tapahtuu, se myös aikaansaa ja suggeroi esiin tuon samaistumisen ja luo odotuksen. (Vrt. alleviivatut lauseet seuraavassa.)²⁶⁶

”Minä olen ihminen joka ei todellakaan kiinnitä huomiota, tuntematon hahmo vielä tuntemattomammalla taustalla, jos sinä, lukija, et ole voinut olla huomaamatta minua ihmisten joukossa jotka poistuivat junasta ja olet seurannut minua jatkuvasti kulkiessani edestakaisin baarin ja puhelimen välillä, se johtuu vain siitä että minun nimeni on 'minä' ja se on ainoa asia jonka tiedät minusta mutta se riittää jo siihen että tunnet itsesi pakotetuksi antamaan osan itsestäsi tälle tuntemattomalle minälle. Aivan samoin kuin kirjailija, vaikka hänellä ei ole minkäänlaista aikomusta puhua itsestään päätettyään nimittää henkilöä 'minäksi' kuin vetääkseen hänet näkyvistä ettei häntä tarvitsisi nimitellä tai kuvata sillä mikä tahansa muu nimi tai attribuutti olisi määritellyt hänet tarkemmin kuin tämä pelkkä pronomini, pelkästään siksi että kirjailija kirjoittaa 'minä', hän tuntee itsensä pakotetuksi panemaan tähän 'minään' hiukan itsestään, siitä mitä hän tuntee tai kuvittelee tuntevansa. Mikään ei ole helpompaa kuin samastua minuun, nyt kun minun ulkoinen käyttäytymiseni on sellainen kuin matkustajalla joka on myöhästynyt tapaamisesta, tilanne joka kuuluu kaikkien kokemuksiin, mutta tilanne, joka todentuu romaanin alussa viittaa aina johonkin muuhun, joka on tapahtunut tai on tapahtumaisillaan ja tämä jokin muu tekee sinulle vaaralliseksi samastumisen minuun ja kirjailijalle vaaralliseksi samastumisen häneen, ja mitä harmaampi, jokapäiväisempi, epämääräisempi ja samantekevämpi on tämän romaanin alku, sen enemmän sinä ja kirjailija tunnette vaaran varjon kasvavan tuon 'minän' sirpaleen ylle jonka olette harkitsemattomasti antaneet romaanihenkilön 'minälle' josta ette tiedä mitä tarinaa hän kuljettaa mukanaan kuin tuota matkalaukkua josta hän niin haluaisi päästä eroon.”²⁶⁷

Tämä samaistumista käsittelevä jakso romaanista esiintyy dramatisoinnissa ensimmäisessä kertomuksessa kolmelle eri henkilölle eli kerrontatasolle jaettuna. Se toimii eräänlaisena 'pelisääntöjen esittelynä' ennenkuin matkamies eli Minä 1 ryhtyy toimimaan tilanteessa ja alkaa dialogin fiktion henkilöiden kanssa.

Kertoja (tässä vielä kirjailijan edustaja) kertoo, Lukija lukee, Minä -hahmo sekä kuvailee tilanteensa että toimii siinä. Dramatisoinnissa ja esityksessä Kertoja, Lukija ja Minä 1 kuitenkin säilyttävät erillisyytensä selvemmin kuin romaanissa jo pelkästään eri esittäjien vuoksi.²⁶⁸

KERTOJA: Jos sinä – lukija –”– katsoja – ” et ole voinut olla huomaamatta – – (tauko)

MINÄ 1: – – *minua* – niiden ihmisten joukossa, jotka poistuivat junasta ja olet nyt seurannut minua tässä, se johtuu vain siitä, että nimeni on – –

LUKIJA: ” – – Minä – – ja se on ainoa asia – – ”

MINÄ 1: – – jonka tiedät minusta, mutta se riittää jo siihen, että tunnet itsesi pakotetuksi antamaan osan itsestäsi – –

KERTOJA: – – tälle tuntemattomalle minälle. Mikään ei ole nyt helpompaa kuin samastua –

MINÄ 1: – – minuun. Mitä epämääräisempi ja harmaampi on tämän kertomuksen alku, sen enemmän – –

KERTOJA: – – sitä enemmän lukija ja minä tunnemme vaaran varjon kasvavan tämän ”minämme” sirpaleen ylle, josta emme tiedä, mitä tarinaa hän kuljettaa mukanaan. Vaikka hän ei ole tosi, me näemme hänet, me elämme hänet.²⁶⁹

Tämä esittelyjakso on kuvaava dramatisoinnissa käytetylle perustekniikalle jakaa kerrottu eri henkilöiden puheeksi. Se on tosin sisällöllisesti raskaampi, teoreettisempi, kuin useimmat muut, joissa samaa tekniikkaa käytetään tarinankerrontaan. Visuaalisesti tällainen teksti on huomattavasti hankalammin seurattavaa kuin kuultuna, jolloin kielen ja ajatuksen logiikka kantaa vaihtuvien äänien, henkilöiden ylitse. Se tarjosi luonnollisesti haasteita ja mahdollisuuksia myös esityksellisille ratkaisuille, tilan hahmotukselle, visualisoinnille ja esittämistavalle.

Dramatisoinnissa kerronnan tasot on ratkaistu pääosin juuri

ensimmäisen romaaninalun perusteella. Jokaisella kertomuksella tai pienoisnäytelmällä on siinä oma minä -hahmonsa, tarinan subjekti, jota muut henkilöt vaihtelevassa määrin 'säestävät'. Hän ei puhuttele ainoastaan Lukijaa vaan myöskin oletettuja katsojia, joiden edusmiehenä ja sijaisena roolihenkilö Lukija toimi. Nämä kertomukset muodostavat kerronnan selkeimmin fiktiivisen tason. Toisella kerronnan tasolla, kehyskertomuksessa, seikkailevat henkilöt sensijaan eivät kerro omaa tarinaansa suoraan, vaan epäsuorasti dialogin kautta. Lukijan ja Lukijattaren tarinaa kertomaan tarvittiin dramatisoinnissa Kertoja, jota Silta, sen oivalluksesta ei yhdistettykään romaanissa esiintyvään kirjailija-kertoja Silas Flanneryyn (tai Calvinon alter-egoon) vaan tarinan roistoon, kääntäjä-väärentäjä Hermes Maranaan.

Dramatisoinnissa useimmissa kertomuksissa on periaatteessa mukana viisi puhuttelun tasoa; 1) Kertojan yhtäältä Lukijaa toisaalta katsojia puhutteleva ja tapahtumia johdatteleva taso, 2) Lukijan 'kokeva' ja lukemisen kautta tarinoita katsojille kertova taso, 3) Lukijan, Lukijattaren ja muiden kehyskertomuksen henkilöiden keskinäisen dialogin taso, 4) kertomusten tai pienoisesitysten minä -hahmojen katsojia suoraan puhutteleva taso ja 5) kertomusten tai pienoisesitysten fiktion sisäinen dialogi. Ellei suoran ja epäsuoran puhuttelun välille tehdä eroa voi puhua yksinkertaisemmin kolmesta kerronnan tasosta: Kertoja kertoo kehyskertomuksen ja sen sisältämät pienoiskertomukset, Lukija elää kehyskertomuksen ja lukee tai kokee kertomukset, minä -hahmot kertovat ja elävät roolihenkilönsä elämän eli pienoiskertomukset. Selvimmin nämä tasot erotellaan ja esitellään juuri ensimmäisen kertomuksen aikana. Näytelmän edetessä kerrontatasoilla leikitellään ja niitä sekoitellaan melko vapaasti, Lukijan samaistumisen muuttuessa yhä aktiivisemmaksi osallisuudeksi fiktion tapahtumiin. Näihin kerronnan tasoihin palaan tarkemmin jatkossa.²⁷⁰

Jo ensimmäisessä romaaninalussa yksinkertainen, yhden-kevä ja jopa klisheenomainen tilanne ja tarina muuttuu kiinnostavaksi Lukijan puhuttelun ja kerronnan tasojen sekoittamisen kautta. Ja se muuttuu kiehtovaksi kun minä-hahmolle ilmaantuu

naispuolinen vastavoima, haaste, 'kohde'. Lukijan odotukset määrittävät tarinan etenemistä (kts. alleviivaukset).

"Sinun tarkkaavaisuutesi lukijana on nyt kääntynyt naiseen jonka ympärillä olet kierrellyt jo muutaman sivun ajan, ja sinun odotuksesi lukijana ajaa kirjailijaa kohti naista jonka ympärillä minä, ei, kirjailija kiertelee tämän naishenkilön ympärillä, olet jo muutaman sivun ajan odottanut että tämä naispuolinen aave saa muodon tavalla jolla naispuoliset aaveet saavat muodon kirjoitetulla sivulla ja sinun odotuksesi lukijana ajaa kirjailijaa häntä kohti, ja minäkin jolla on aivan muita ajatuksia päässäni, antaudun puhumaan hänen kanssaan, ryhtymään keskusteluun joka minun pitäisi katkaista mahdollisimman nopeasti etäännykseni, kadotakseni. Sinä tietenkin haluaisit tietää lisää, millainen hän on mutta vain vähän elementtejä tulee esiin kirjoitetusta sivusta, hänen kasvonsa jäävät savun ja hiusten varjoon ..."²⁷¹

Näin ensimmäisessä romaaninalussa pedataan myös kehyskertomuksen tasolla etenevä Lukijan ja Lukijattaren välinen rakkaustarina. Jatkossa Lukijan ja Lukijattaren suhteen eteneminen rinnastuu suoremmin tai epäsuoremmin romaaninalkujen erilaisiin variaatioihin miehen ja naisen kohtaamisesta.

Myös dramatisoinnissa on mukana kehyskertomuksen ja pienoisnäytelmien rakkaustarinoiden rinnakkaisuus. Se nousee esiin ehkä jopa korostetumminkin, sillä fiktiivisiä naishahmoja ja kehyskertomuksen naisia, Ludmillaa ja hänen sisartaan Lotariaa, esittävät samat henkilöt. Kaikki kertomusten minä -hahmot ovat puolestaan miespuolisia kuten Lukijakin. Dramatisoinnin ensimmäisessä kertomuksessa Lukijan asteittainen samaistuminen minä -hahmona toimivaan matkamieheen ja hänen kiinnostuksensa naiseen baaritiskillä ilmaistaan dialogijaolla. Sensijaan että Lukija vain lukisi, hän antautuu puhumaan fiktion naisen kanssa vuorotellen Minä 1:n kanssa. Ennenkuin Lukija dramatisoinnissa kohtaa Ludmillan kirjakaupassa, on hän siis jo puhunut tämän kanssa Rouva Marnen hahmossa, ensimmäisessä kertomukses-

sa. Dialogi on lähes sanatarkasti peräisin romaanista mutta saa lisämerkityksiä siitä, että Lukija osallistuu Minä 1:n puolesta siihen paikoitellen.

VEDONLYÖJÄ 1: Lyödään vetoa, kumpi tulee tänään ensimmäisenä baariin, Tohtori Marne vai komissario Gorin.

VEDONLYÖJÄ 2: (Minä 1:lle) Tai kun Tohtori Marne on täällä, alkaako hän pelata flipperiä vai täyttää ravivetokaavaketta, ettei joutuisi tapaamaan entistä vaimoaan?

MINÄ 1: Minä en tiedä.

RVA MARNE: (Lukijalle) Ette tiedä mitä?

LUKIJÄ: No – ainakaan kukaan ei tunnu epäilevän sitä, että tohtori yrittää vältellä entistä rouva Marnea.

RVA MARNE: Entinen rouva Marne olen minä. Älkää kuunnelko heidän juttujaan.²⁷²

Lukijan samaistuminen minä -hahmoihin saa dramatisoinnissa tapahtumien edetessä ja eri kertomuksissa eri muotoja, se ilmaistaan eri keinoin. Calvinon romaanin toisessa romaanin-alussa tunteiden ja tuntemusten kuvaaminen tekstin keinoin problematisoidaan kahden nuoren pojan kaksintaistelun ja 'paikanvaihdon' kuvauksen yhteydessä. Minä -hahmo on jättämässä kotinsa ja lähtemässä kohti tuntematonta, toisen pojan tullessa hänen tilalleen, ottamaan hänen paikkansa ja hänen ihastuksensa kohteen. Siinä problematisoidaan myös luetun suhde koettuun (kts. alleviivaukset), teema joka toistuu myös muissa romaaninaluissa.

"Sivun, jota olet lukemassa, pitäisi saada tämä kosketus rajuksi, kumeita ja tuskallisia lyöntejä antavaksi, julmia ja repiviä lyöntejä vantavaksi, tehdä ruumiilliseksi toiminta omalla

ruumiillani toisen ruumista vastaan, muotoilla omien ponnistusten paino ja vastaanotetut iskut jonka toinen heijastaa kuin peili. Mutta jos tunteet jotka lukeminen herättää jäävät köyhiksi mihin tahansa koettuun tunteeseen verrattuna, se johtuu myös siitä mitä minä tunnen kun painan Ponkon rintaa oman rintani alla tai kun vastustan kädenvääntöä selän taakse, se ei ole se tunne jota tarvitsisin voidakseni vakuuttua siitä mistä haluan vakuuttua, toisin sanoen Brigdin omistuksesta, joka on niin erilainen kuin Ponkon luiseva kiinteys ja myös Zwidan omistuksesta ..."²⁷³

Dramatisoinnin toisessa kertomuksessa Lukija ja Lukijatar lukevat kumpikin vuorotellen.²⁷⁴ Tyyllillisesti toinen kertomus on kirjallisempi ja 'teatterillisempi' kuin ensimmäinen jo tästä syystä. Lisäksi Ludmilla esiintyy välillä fiktion henkilön (Zwida Ozkartin) hahmossa, Lukijan antaessa hahmolle Lukijattaren piirteet. Ludmilla/Zwida puhuu Minä 2:n, Gritzvi-pojan ajatuksia, toisen tytön, Brigdin kanssa. Samassa tilanteessa Lukija ottaa vuoroin kummankin pojan, Ponkon ja Gritzvin, paikan heidän tappelussaan. Seuraavaa otetta dramatisoinnista voi verrata lainaukseen romaanista edellä.

"BRIGD/LOTARIA (asettuu taistelevan parin toiselle puolen samalla kun Ludmilla/Zwida asettuu toiselle puolelle symmetrisesti): "Mutta se tunne, jota tunnen, kun painan Ponkon rintaa oman rintani alla tai – –"

LUDMILLA/ZWIDA: " – – kun vastustan kädenvääntöä selän taakse, ei riitä vakuuttamaan minua – –"

BRIGD/LOTARIA: " – – Brigdin omistuksesta, tuon tytön lihan täyteyden omistuksesta, joka on – –"

LUDMILLA/ZWIDA: " – – niin erilainen kuin Ponkon luiseva kiinteys, Brigdin omistamisesta ja Zwidan – –" (tauko)

BRIGD/LOTARIA: ” – omistamisesta. (Lukija ja Minä 2 vaihtavat paikkaa).²⁷⁵

Jakso on yksi dramatisoinnin tiiviimpiä, kerrontatasojen loogiikan kannalta sekavimpia eikä sellaisena millään tavallaan erityisen konkreettinen, mutta näyttämöllisesti tehokas. Siitä käy ilmi paitsi lauseen jatkuminen henkilöltä toiselle, kuten edellisissä, myös kerrontatasojen sekoittuminen ja Lukijan heittäytyminen fyysisestikin mukaan tapahtumiin.

Dramatisoinnissa jokaisella fiktiivisellä kertomuksella on siis eri minä -hahmo (Minä 1, Minä 2, ... Minä 10), joka kertoo oman tarinansa. Tämä luonnollisesti yhtenäistää kertomuksia tyyllisesti jonkin verran. Kaikista tulee enemmän tai vähemmän 'eoppisiä', verrattuna romaanissa käytettyihin vaihteleviin keinoihin. Dramatisoinnissa hallitseva puhuttelutapa on nimenomaan kertova, katsojan suora puhuttelu. Tätä vahvisti lisäksi esityksessä käytetty esittämistapa, joka usein perustui avoimeen katsojan läsnäolon tunnustamiseen erityisesti fiktiivisissä kertomuksissa tai pienoishäytelmissä. Kehyskertomuksessa sensijaan pitäydettiin lähempänä esiintyvää esittämistä.²⁷⁶ Mutta myöskään romaanissa romaaninalut eivät poikkea tyyllisesti niin suuresti toisistaan kuin mitä niiden luoma ensivaikutelma antaa ymmärtää, osin tunnistettaviin lajityyppeihin viittaavien assosiaatioiden ja kuvattujen maailmojen vaihtelevuuden vuoksi. Kerronnan tasoihin sekä romaanissa että dramatisoinnissa palaan jatkossa, Calvinon ”Todellisuudentasot kirjallisuudessa” -artikkelin yhteydessä.

Lukijattaren ennakko-odotukset etukäteiskuvauksina

Eräs kiinnostava piirre Calvinon romaanissa on romaaninalkuja määrittävä toistuva ennakointi kehyskertomuksessa. Ensimmäisen romaaninalun jälkeen naispuolinen lukija esittää toiveen lu-

kea tietyn kaltainen tarina tai ihailunsa tekstin tiettyjä ominaisuuksia kohtaan. Ja seuraava romaaninalku ilmentää aina kuin sattumalta tai taikauskusta juuri näitä ominaispiirteitä. Nämä Lukijattaren ennakkoinnit, aavistelut ja toiveet liittyvät usein viitteenomaisesti myös Lukijan ja Lukijattaren suhteen senhetkiseen vaiheeseen.²⁷⁷ Ne antavat myös tiivistetyn kuvan kunkin romaaninalun tai kertomuksen tyyllillisistä ja temaattisista pyrkimyksistä. Rakenteellisesti tätä ominaisuutta ei kuitenkaan suoraan otettu lähtökohdaksi dramatisointia suunniteltaessa, eikä sitä siinä myöskään järjestelmällisesti noudatettu. Temaattisesti Lukijattaren odotukset ja toiveet olivat silti keskeisiä myös dramatisoinnissa, Kertoja-Lukija-Lukijatar kolmoisdraamakuvion myötä.

I Italo Calvino: Jos talviyönä matkamies

Lukija keskustelee ensimmäisestä romaaninalusta Lukijattaren, Ludmillan, kanssa heidän tavatessaan ensi kertaa kirjakaupassa, kun hän yrittää vaihtaa viallisen kappaleen aloittamastaan romaanista ehjään. Tätä ensimmäistä keskeytynyttä kertomusta, Italo Calvinon romaanin *Jos talviyönä matkamies*, jossa muukalainen saapuu erehdyksessä pienen maaseutuaseman baariin, Lukijatar kommentoi seuraavasti: ”Hiukan liian epämääräinen kerrontatapa, minun mielestäni. Minua miellyttää kyllä hämmästyksen tunne romaanin aloittaessa, mutta jos ensivaikutelma on sumuinen, minä pelkään että heti kun sumu haihtuu, haihtuu myös luku-nautintoni.”²⁷⁸

II Tazio Bazakbal: Malborkin asutuksen ulkopuolella

Samassa tilanteessa Lukijatar esittää myös kuvauksen siitä, mitä romaanilta toivoo: ”Minä pidän eniten romaaneista ... jotka saavat minut heti astumaan maailmaan jossa jokainen asia on täs-

mällinen, konkreettinen, tarkkaan määritelty. Minulle antaa aivan erityistä tyydytystä tietää että asiat on tehty tuolla määrättyllä tavalla eikä muulla, myös merkityksettömät asiat jotka arkielämässä tuntuvat samantekevilta.²⁷⁹ Ja toinen romaaninalku, maa-laistalon keittiöstä lähtevä, nuoren pojan silmin nähty, kuvitteellisen puolalaisen kirjailijan Tazio Bazakbalin romaani *Malborkin asutuksen ulkopuolella*²⁸⁰ on eksplisiittisesti konkreettinen, kä-sinkosketeltava ja aistimuksia korostava sekä kuvaustavaltaan että aihe maailmaltaan. Näin syntyy kuvio, joka toistuu pienin variaatioin kautta koko teoksen: Ludmillan kommentit ja odotukset toimivat ennakkointina ja esikuvana seuraavalle jaksolle, seuraavalle romaaninalulle.

Dramatisoinnissa edelläkuvattu jakso esiintyy ensimmäisen kertomuksen lopussa, kehyskertomuksen kohtauksessa (1.) Lukijan ja Lukijattaren kohdatessa ensi kertaa kirjakaupassa, Ludmillan sanoessa: ”Tosin minä yleensä pidän kertomuksista, joissa jokainen asia on täsmällinen, konkreettinen ja niin edelleen. Minusta aina tuntuu, että jos ensivaikutelma on sumuinen, niin heti kun sumu haihtuu, haihtuu myös lukunautinto.”²⁸¹ Näin muotoiltuna ensimmäisen ja toisen kertomuksen keskinäinen kontrasti korostuu entisestään vastakkainasettelun kautta.

III Ukko Ahti: *Kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä*

Myöhemmin puhelinkeskustelussa Lukija kysyy Ludmillalta tuohon toiseen romaaninalkuun viitaten: ”Ettekö te pidäkin tämän-tapaisesta romaanista?” Vastauksessaan Ludmilla kuvailee romaanin jonka hän mieluiten haluaisi lukea ja tulee samalla antaneeksi seuraavan, kolmannen romaaninalun kuvauksen: ”Pidän, minä pidän siitä paljon ... Mutta minä toivon että asiat joista luen eivät olisi kaikki esillä niin massiivisina että niitä voi koskettaa vaan sellaisina että tuntee ympärillä jonkin läsnäolon josta ei vielä pysty sanomaan mitä se on, merkki jostakin ... /—/ Vaikka kyllä tässäkin on toisaalta mysteerin aineksia.”²⁸² Ja niinpä kolmas ro-

maaninalku, Kimmerialaisen Ukko Ahdin kirjoittama, rannikkokylpylään sijoittuva ja päiväkirjan muotoon laadittu *Kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä*, on täynnä merkkejä, enteitä ja aavistuksia, väärinkäsityksiä ja salaperäisyyttä.

Dramatisoinnissa Ludmilla vastaa Lukijan kysymykseen puhelinkeskustelussa (kehyskertomus 2.) eikö hän haluaisi tietää mitä kertomuksen tytön ja pojan välillä tapahtuu, vain: ”Kyllä ... mutta minä toivoisin, että asiat, joista luen, eivät olisi kaikki esillä niin *massiivisina*, että tuntuu vain ikäänkuin jokin epämääräinen läsnäolo ...”²⁸³ Siinä kommentti yhdistyy pikemminkin Lukijan innokkuuteen kuin tulevaan kertomukseen.

IV Vorts Viljandi: *Pelkäämättä tuulta ja huimausta*

Kolmannen romaanin keskeydyttyä käydään yleinen keskustelu kirjallisuuden luonteesta. Professori Uzzi-Tuzii toteaa, että kirjat ovat porrasaskelmia ovelle, joka johtaa tuonpuoleiseen ja josta kaikki kimmerialaiset kirjailijat ovat menneet. ”Sitten alkaa kuolleitten sanaton kieli joka sanoo sen minkä vain kuolleitten kieli voi sanoa. Kimmeria on viimeinen elävien kieli ... Se on kynnyksen kieli! /—/ Kaikki kimmerialaiset kirjat ovat keskeneräisiä ..., koska ne jatkuvat siitä toisella kielellä, äänettömällä kielellä johon ne viittaavat, kaikki kirjojen sanat joita luulemme lukemamme ...”²⁸⁴ Ludmilla keskeyttää hänet: ”Luulemme? ... Miten niin luulemme? Minä pidän lukemisesta, lukemisesta todella ... /—/ Minua miellyttää tietää että on olemassa kirjoja joita voin vielä lukea ...”²⁸⁵

Ludmilla on eri mieltä professorin kanssa joka korostaa, että vaikka kirjat ovatkin kiinteitä aineellisia objekteja lukemisen kautta päästään kosketuksiin jonkin kanssa joka ei ole läsnä, ”jonkin muun kanssa joka kuuluu näkymättömään, aineettomaan maailmaan, koska se on vain ajateltavissa, kuviteltavissa oleva, tai koska se on ollut eikä ole enää, mennyt, saavuttamaton, kuolleitten maassa ...”²⁸⁶ Ludmilla lisää: ”Tai joka ei ole tässä koska

sitä ei vielä ole olemassa, koska se on jotakin mitä halutaan, pelätään, mahdollinen tai mahdoton ... Lukeminen on menemistä jotakin kohti joka on tulossa ja josta ei kukaan vielä tiedä mitä se tulee olemaan ... Kirja, jonka minä nyt haluaisin lukea, on romaani, josta kuulee siinä tapahtuvan kertomuksen, kuin vielä epäselvänä jyrinänä, historiallisen tarinan yhdistettynä ihmisen kohtaloon, romaanin joka antaa tunteen siitä että olen kokemassa mullistusta jolla vielä ei ole nimeä, joka vielä ei ole saanut muotoa ...”²⁸⁷ Ja kuvailemalla odotuksensa hän samalla tulee kuvaileeksi neljännen romaaninalun ominaispiirteitä. Kimbriläisen Vorts Viljandin teos *Pelkäämättä tuulta ja huimausta* on Venäjän vallankumousta vasten piirtyvä eroottinen kolmoisdraama ja vakoilumysteeri. Kertojanääni ilmaisee Ludmillan ennakokuvausten toistuvan kuvion suoraan, kysyessään kuinka Lukija voi pysytellä tämän naisen perässä ”joka aina lukee toista kirjaa sen lisäksi joka hänellä on silmiensä alla, kirjaa jota ei vielä ole mutta joka, koskapa hän sitä haluaa, ei voi olla olematta?”²⁸⁸

Dramatisoinnin vastaavassa keskustelussa (kehyskertomus 3.) Ludmilla korostaa vastakkainasettelua elämän, eli elävien ensimmäisen, sanattoman kielen ja sanojen välillä, professorin puheessa kuolleitten äänettömästä kielestä. Ludmillan vastaväite professorin puheille menneisyydestä ja muistoista viittaa siinä konkreettisemmin Lukijan ja Lukijattaren suhteeseen eikä vain seuraavaan kertomukseen: ”Tai joka ei *vielä* ole olemassa! Se on menemistä jotakin *kohti*, joka on *tulossa* ja josta ei *tiedetä* mitä se tulee olemaan!”²⁸⁹

V Bertrand Vandervelde: *Katsoo alas tiivistyvään varjoon*²⁹⁰

Myöhemmin, keskustellessaan Lukijan kanssa neljännessä romaaninalusta Ludmilla myöntää, ettei se kuitenkaan ole hänen ihaneromaaninsa, ja kuvailee jälleen kerran mitä hän haluaisi lukea: ”Romaanilla jonka kaikkein eniten haluaisin lukea tällä het-

kellä ... pitäisi olla kantavana voimana pelkästään halu kertoa, koota tarina tarinan päälle yrittämättä esittää sinulle mitään maailmankuvaa, ainoastaan panna sinut seuraamaan sen omaa kasvua, kuin puu, kuin oksien ja lehtien sekasotku ...”²⁹¹ Ja myös tällä kertaa Lukijattaren kuvaus toimii seuraavan romaaninalun ennakkointina. Belgialaisen Bertrand Vandervelden Pariisiin sijoittuva, vanhan rikollisen kertoma romaani *Katsoo alas tiivistyvään varjoon* on gangsteritarina, kertomus joka alkaa loputtomalla muistifragmenteista muodostuvalla tarinoinnilla.

Dramatisoinnissa Ludmilla vastaa Lukijan toteamukseen (kehyskertomus 4.B), että juuri ”Tuuli ja huimaus” on se kertomus jonka tämä kaikkein mieluiten haluaisi seurata loppuun vain: ”Samoin, vaikkei se kenties olekaan aivan minun, minun tuota ...”. Tässä hän myös ilmaisee toiveensa suoraan: ”Minä haluan kertomuksen, jossa on kantavana voimana vain halu kertoa, koota kertomus yrittämättä esittää mitään maailmankuvaa, kertomus kuin puu, kuin oksien ja lehtien sekasotku.”²⁹²

VI Silas Flannery: *Solmiutuvien linjojen verkossa*²⁹³

Teoksen puolivälin jälkeen keskustelut Lukijan ja Lukijattaren välillä ja myös viittaukset romaaninalkuihin harvenevat. Kehyskertomuksen juonenkulku vie Lukijan ensin kustantamoon ja sitten, heidän ensirakastelunsa jälkeen, myös fantasiamaihin kuten Ataguitaniaan ja Ircaniaan ja samalla pois Ludmillan läheisyydestä. Näin ennako-odotukset etukäteiskuvauksina -kuvio murenee osittain. Se jatkuu kuitenkin toisten naishahmojen ja lukijattarien välityksellä. Ajatus naispuolisesta lukijasta ja kirjailijasta joka yrittää ennakoida ja täyttää hänen toiveensa esiintyy yleisemmällä tasolla useammassakin tärkeässä jaksossa. Ensiksi siihen viitataan tarinan pirullisen roiston, kääntäjä-väärentäjä Hermes Maranan kirjeenvaihdossa, johon Lukija kustantamossa tutustuu.

Maranan kirjeissä esiintyy kuvaus sulttaanittaresta, joka avio-

liittosopimuksensa nojalla vaatii tietyn määrän fiktiivistä proosaa luettavakseen joka ilta, lukijattaresta joka on omistautunut kuuluisan kirjailijan Silas Flanneryn teoksille ja jonka lukemista kirjailija kaukoputkellaan tarkkailee, Lukijattaresta sähköisen lukutarkkaavaisuustestin koekaniinina jne. Kertojanäänäen mukaan Lukija assosioi heidät kaikki Ludmillaan: ”Hengitystä pidättäen olet seurannut lukijattaren muodonmuutoksia aivan kuin koko ajan olisi kysymys samasta henkilöstä ... Mutta vaikka olisikin kysymys monesta sinä annat kaikille Ludmillan piirteet. Eikö hän juuri olekin väittänyt että romaanilta voi odottaa nykyään vain haudatun ahdistuksen herättämistä viimeisenä totuuden ehtona joka pelastaisi sen sarjatuotteen kohtalolta jolta se ei muuten pysty välttymään.”²⁹⁴ Tämä viittaus Lukijattaren toiveisiin saa konkreettisen muotoilun, kun kirjeenvaihdossa kuvattu, Intian valtameren saarella aurinkoa ottava nainen ilmaisee seuraavan ennakkokuvauksen: ”Romaanit joista pidän eniten ... ovat niitä jotka aiheuttavat epämiellyttävän olon ensimmäiseltä sivulta alkaen.”²⁹⁵ Siten voi luonnehtia kuudetta romaaninalkua, Silas Flanneryn kirjaa *Solmiutuvien linjojen verkossa*, jonka kertoo puhe- linneuroosista ja takaa-ajofantasioista kärsivä, esikaupunkialueella hölkkäävä amerikkalaisprofessori.

Dramatisoinnissa ei dialogiin sisälly mitään varsinaista ennakkovihjettä seuraavasta kertomuksesta.²⁹⁶ Siinä osa Maranan kirjeenvaihdosta on muokattu sarjakuvan- tai sketsinomaisiksi kuvaelmiksi Kertoja-Maranan monologin lomaan (kehyskertomus 5.). Yhdessä niistä Sulnaanitar/Ludmilla toteaa yksinkertaisesti: ”Haluan mieleisiäni kertomuksia!”²⁹⁷

VII Silas Flannery: *Ristiin menevien linjojen verkossa*²⁹⁸

Kun Lukija ja Lukijatar sitten tapaavat Ludmillan kotona ja rakastelevat ensi kertaa, Lukija kuvailee kirjaa, jota oli lukenut odotellessaan Ludmilla: ”Tämä on niitä kirjoja joista sinä pidät; se aiheuttaa epämiellyttävän olon heti ensi sivulta ...”²⁹⁹ Mutta hän

alkaa samassa epäillä että niin onkin ehkä sanonut joku toinen, että Ludmilla ehkä onkin oivaltanut, että ahdistus tai tiedostamatonkin on väärennettävissä. Ja Ludmilla todella kumoaa Lukijan oletuksen kuvailemalla senhetkistä toiveromaaniaan: ”Minä ... pidän kirjoista joissa kaikki mysteerit ja ahdistukset kulkevat täsmällisen ja kylmän, varjottoman mielen lävitse kuin shakinpeelaajalla.”³⁰⁰ Juuri näin tapahtuu seitsemännessä romaaninalussa, myöskin Silas Flanneryn kirjoittamassa kirjassa *Ristiin menevien linjojen verkossa*. Se kertoo liikemiehestä joka keräilee kaleidoskooppeja ja vanhoja peilejä ja suojautuu vastustajiltaan monistautumalla.

Dramatisoinnissa vastaava Lukijan ja Lukijattaren keskustelu (kehyskertomus 6.B) fokusoituu kysymykseen Maranan ja Ludmillan yhteisestä menneisyydestä ja kirjaväärennöksistä. Seuraavaan kertomukseen ei siinä suoraan viitata.

VIII Takakumi Ikoka: *Kuun valaisemalla lehtimatolla*

Ajatus naispuolisesta Lukijattaresta, jonka odotukset ja toiveet kirjailija pyrkii saamaan selville ja toteuttamaan, esiintyy myös yhdessä kehyskertomuksen keskeisimmistä jaksoista, Silas Flanneryn päiväkirjassa. Vanha menestyskirjailija katsoo laaksossa istuvaa, lukevaa naista kaukoputkellaan ja yrittää kuvitella mitä tämä lukee. Hän kertoo myös miten lukijatar Ludmilla tulee tapaamaan häntä, haluaa nähdä hänet työssään, mutta kieltäytyy lähentely-yrityksistä. Dialogi heidän välillään kirjailijasta kirjailijana erotukseksi kirjailijasta henkilönä on valaiseva. Ludmilla vertaa kirjailijaa kurpitsaköynnökseen joka tuottaa kurpitsoja ja olettaa tämän muilta osin olevan tavanomainen henkilö: ”Silas Flanneryn romaanit ovat jotain hyvin selväpiirteistä ... Tuntuu siltä että ne ovat jo olemassa ennen kuin ne on kirjoitettu kaikin yksityiskohtineen ... Tuntuu siltä että ne kulkevat teidän lävitseenne käyttäen hyväkseen teitä joka osaatte kirjoittaa koska tarvitaan joku kirjoittamaan ne.”³⁰¹ Kirjailija on loukkaantunut

siitä, että häntä pidetään persoonattomana graafisena energiana, mutta kirjaa silti Ludmillan toiveet. Päiväkirjan mukaan Ludmilla sanoo: ”Romaanit jotka viehättävät minua eniten ... ovat ne jotka antavat luovan kuvitelman läpinäkyvyydestä mahdollisimman hämärien, julmien ja perverssien ihmissuhteiden solmun ympärillä.”³⁰² Ja seuraava, kahdeksas romaaninalku, *Kuun valaisemalla lehtimatolla*, Takakumi Ikokaan eroottinen japanilainen perhekuvaus ja kauhutarina herättää epäilemättä senkaltaisia mielikuvia.

Dramatisoinnissa Silas Flanneryn päiväkirjaa vastaava jakso (kehyskertomus 7.) on tulkittu melko vapaasti kuvitelmaksi ja muutettu eräänlaiseksi Lukijan ja Kertojan kamppailuksi siitä, kumpi heistä oikeastaan on Silas Flannery. Kuvaus laaksossa istuvasta naisesta, jota Flannery tarkkailee kaukoputkellaan ja kuvaus Ludmillan vierailusta ovat toki mukana kerrottuina. Mutta Takakumi Ikokaan kertomusta käytetään vain välikappaleena Lukijan ja Kertojan keskinäisessä vedättelyssä, eikä siitä ole määritelmää tai ennakkokuvausta.³⁰³

IX Calixto Bandera: *Tybjän kuopan ympärillä*

Myös yhdeksännen romaaninalun ennakkokuvaus tai ’resepti’ annetaan välikäsien kautta. Päädyttyään Maranaa etsiessään poliisivaltioon nimeltä Ataguitania, Lukija tapaa naispuolisen poliisihahmon joka muistuttaa Lotariaa, Ludmillan älykkösisarta. Lukijan tiedustelusta onko hänellä sisarta, saa alkunsa seuraava dialogi: ” – Minulla on sisar mutta en ymmärrä mitä hän tähän kuuluu? / – Sisar joka pitää romaaneista joiden henkilöiden psykologia on sekava ja mutkikas? / – Sisareni sanoo aina että hän pitää romaaneista joissa tuntee elementaarisen, primordiaalisen, telluurisen voiman. Hän sanoo nimenomaan telluurisen.”³⁰⁴ Ja yhdeksännen romaaninalun, eteläamerikkalaisen Calixto Banderan *Tybjän kuopan ympärillä*, voi mieltää ainakin alkuvaiheiseksi. Se kertoo nuoresta pojasta etsimässä äitiään Oqueda-

lin vuoristokylän intiaanien parissa eli rakkaudesta, kuolemasta ja verikostosta.

Dramatisoinnissa Lotarian ja Lukijan vastaava dialogi on kylä mukana (kehyskertomus 8.), mutta sen funktio on toinen: ”Eikö niin, että sinulla on sisar? / On, mutta mitä hän tähän kuuluu? / Hän pitää romaaneista, sellaisista jotka – / Hänellä on niille paljon adjektiiveja.”³⁰⁵ Kysymys on lähinnä siitä, että Lukija tässä tunnistaa Alfonsina-Corinnan ja Lotarian samaksi hahmoksi. Eräänlainen vihje tulevan kertomuksen maailmasta esiintyy aiemmin samassa jaksossa, kun Lukija saa Corinnalta tullissa takavarikoidun kirjansa valekansissa. Hän lukee siitä lauseen ”-mies ratsastaa ylängöllä agaveiden keskellä –”³⁰⁶

X Anatoli Anatolin: *Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan?*

Ennen kymmenettä ja viimeistä romaaninalkua Ludmillan ennakkoaavistukset ja odotukset esitellään Lukijan näkemän unen välityksellä. Unessa kaksi junaa on menossa vastakkaisiin suuntiin mutta pysähtyy hetkeksi rinnakkain. Lukija yrittää viestittää Ludmillalle ikkunan läpi, että hän on löytänyt kirjan jota tämä etsi. Mutta Ludmilla sanoo jääpuikkojen lävitse: ”Kirja jota etsin ... on sellainen että se antaa merkityksen maailmalle maailmanlopun jälkeen, tunteen että maailma on kaiken sen loppu mitä on maailmassa, että ainoa mitä maailmassa on, on maailman loppu.”³⁰⁷ Ja Lukija yrittää turhaan huutaa: ”Ei asia niin ole”, sillä unen päätteeksi junat lähtevät liikkeelle eri suuntiin. Viimeinen romaaninalku, Ircanialaisen Anatoli Anatolinin kirjoittama *Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan?* toteuttaa luonnollisesti Ludmillan toiveen. Siinä kuvataan maailmanloppu, kun rakastettuaan prospektin vilinästä etsivä mies poistaa kaiken epäolennaisen ja siinä sivussa koko maailman. Mutta se täyttää myös Lukijan toiveen, sillä lopulta elämä ja rakkaus voittavat. Viimeinen romaaninalku on siis paitsi alku kuten aiemmatkin, myös

eräänlainen loppu, sekä scifikertomus että romanttinen "happy end".

Dramatisoinnissa Lukijan uni on mukana kertomuksena, osana Lukijan ja valeasuisen Kertoja-Maranan kaksintaistelua (kehyskertomus 9.). Lukija käyttää Ludmillan toivetta argumenttina vaa- tiessaan tarinalle ja näytelmälle loppua. Toivomuksen merkitys korostuu sitä kautta, että Ludmilla 'astuu esiin' Lukijan kerto- masta unesta ja lausuu sen itse: "Etsin kertomusta, joka antaa maailman saada merkityksen maailman lopun jälkeen, joka an- taa tunteen, että maailma näyttäytyy vasta sen jälkeen kun se on loppunut, että ainoa mikä antaa sille merkityksen, on sen loppu, ei sen loputon jatkuminen. Minä luen kertomukset etsien tätä."³⁰⁸ Ajatus on hieman toinen kuin romaanissa ja laajempi, sillä se yhdistyy kehyskertomukseen kokonaisuutena eikä pelkästään ennakoi viimeisen kertomuksen luonnetta.

Viimeinen viittaus Lukijattaren valtaan ja ennakko-odotusten voimaan, nyt kuitenkin verhotummassa muodossa, esiintyy ai- van teoksen lopussa. Suuressa kirjastossa, jonne Lukija matkoil- taan on palannut, eräs lukijoista kertoo sadun joka liittyy Tuhannen ja Yhden Yön Tarinoihin. Kalifi Harun ar-Rashid kohtaa valeasuisena liikkueensa puutarhassa istuvan naisen ja saa tältä tehtäväkseen tappaa kalifin eli itsensä. Hän pelastautuu vastaa- malla: "Minä tottelen kohtalon ja sinun määräyksiäsi sillä ehdol- la että kerrot minulle mikä loukkaus on laukaissut sinun viha- si".³⁰⁹ Ja tarinan viimeiset sanat, "hän kysyy innokkaana kuule- maan kertomuksen" Lukija kirjaa muistilistansa jatkoksi. Tietysti myös viittaus Tuhannen ja Yhden Yön Tarinoihin sinänsä on olennainen ja liittyy teoksen tiettyyn kerrontatraditioon.

Dramatisoinnissa tämän kehyskertomuksen lopulla esiinty- vän (11.) tarinan yhteys toisaalta Kertojan hahmoon, toisaalta kehyskertomuksen rakkaustarinan kokonaistaareen korostuu, koska Ludmilla kertoo sen. Hän on yksi lukijoista kirjastossa muiden kehyskertomuksen hahmojen joukossa (toisin kuin ro- maanissa, jossa lukijat ovat tuntemattomia) ja tämän tarinan ai- kana Lukija hänet tunnistaa.³¹⁰

Tyytymätön muusa

Voidaan siis ajatella, että Lukijatar on kertomusten 'aiheuttaja', inspiroija, jopa traditionaalisen muusan mielessä, joskin välilli- sesti. Tai voidaan todeta yleisemmin, että vastaanottajan odo- tukset tässä määrittävät teoksen luonteen. Mutta myös roma- ninalkujen jatkuva keskeytyminen on yhdistettävissä Lukijatta- reen. Koska hän on aina tyytymätön siihen mitä lukee, tai ilmai- see haluavansa jotakin aivan muuta kuin se mitä on käsillä, usein myös päinvastaista kuin mitä hetki sitten oli toivonut, on seuraa- va kertomus aina uusi, eikä suoraan jatkoa edelliselle, ja myös erilainen tyyliltään ja aihepiiriltään. Näin syntyvien variaatioiden kautta romaaninalkujen sarjasta muotoutuu myös ylistys kirjalli- suuden, kertomusten (ja elämän) moninaisuudelle ja mahdolli- suuksille.

Dramatisoinnissa kertomusten keskeytyminen ja jatkuvat se- kaannukset pannaan yksiselitteisemmin Kertoja-Maranan syyk- si. Koska tämän keskeisenä motiivina on eräänlainen 'pitkitetty hyvästijättö' aiemmalle rakastetulle Ludmillalle, toimivat Luki- jattaren odotukset kuitenkin välillisesti moottorina myös siinä. Tämä motiivi esiintyy myös Calvinon romaanissa³¹¹, mutta sen merkitys korostuu dramatisoinnissa jo senkin takia, että Kertoja ja Marana ovat sama henkilö. Aihe saa erityispainoa myös siitä, että Lukija käyttää Ludmillan odotuksia (vrt. edellä kuvattu uni) keskeisenä argumenttinaan ratkaisevassa kaksintaistelussaan Kertojan kanssa yhdeksannen kertomuksen keskeydyttyä.³¹² Näytelmässä tästä kohtauksesta muodostuu tavallaan avainkoh- taus, jossa esityksen kuvio paljastuu tai saa eräänlaisen selityk- sen. Kertoja ilmestyy Arkadin Porfyritsin hahmossa ja puhuu Maranasta eli itsestään ja Ludmillasta:

KERTOJA/A.P: (näkyviin; attacca, näyttelee hyvin Arkadin Porfyrits:tä) Tiedättekö miksi? (pieni tauko) Saimme selville, että hänen motiivinaan ei ollut ollut raha, ei valta ... tiedätte- kö ... (häntä naurattaa) vaikutti siltä, että (yhä enemmän) ... hän teki sen kaiken erään ... naisen vuoksi. (Äkkiä vakava.)

LUKIJA: Tiedän.

ARKADIN PORFYRITS: Niin. Tälle naiselle kertomusten lukeminen merkitsi kuitenkin valmiutta kuulla ääni, joka kuuluu kertomuksen *ulkopuolelta*, tekijän, tekstin, kuvan ... kuinka hän saattaisi voittaa itselleen tämän naisen, oli hän kysynyt itseltään, mitenkä mitenkä mitenkä? No – (salamanno-peassa hetkessä Lukija tunnistaa Kertojan. Huomaako tämän – vai tietääkö tämä sen jo etukäteen) – Tosiasiahan on, että kaiken kertomisen ulkopuolella on pelkkä tyhjyys, maailma on *yhtä kuin* kieli ... kuten tiedätte. Jollakin merkittävällä tavalla nainen oli onnistunut aina löytämään räikeimmistäkin väärennöksistä kätkeytynyt totuudet ja totuuksista valheet ... mutta miten? Emme tiedä. No. Miesparka oli jatkanut sekaannuksen kylvämistä kertomusten nimissä, hahmoissa, käännöksissä, aluissa, loppuissa, jotta tämä nainen – kuinka sanoisin –

LUKIJA: – – tunnistaisi näistä merkeistä hänen *läsnäolonsa*? Niinkö? (tauko) Kuin tervehdyksen, jolla ei ollut toivoa ... (etsii oikeaa ilmaisuja)

KERTOJA/ARKADIN P.: (hiljaa; on nyt oma itsensä). ... vastauksesta, ehkä.. (Hän nauraa jälleen.) Kenties. Näin ollen ... minä päästin miehen pakoon. Hän oli hävinnyt taistelun.³¹³ Kohtauksen päätteeksi Lukija uhkailee Kertojaa suoraan, vaatiessaan tarinalle (ja esitykselle) loppua:

LUKIJA: (keskeyttää) Olkoon – anna se minulle. Jos kerran tämä väärentäjä on luopunut leikistä, ei hänellä voi olla mitään sitä vastaan että me saamme lopun, minkä hyvänsä kertomuksen lopun. Sitten voit sekoittaa sen mihin kertomukseen tahansa. Jos taas minä en saa sitä, niin on selvää, että hän on yhä pelissä mukana. Ja siinä tapauksessa minä raportoin sinusta Italo Calvinon leskelle. Perikunnalle. Oikeuksien omistajalle. Ludmilalle. Ja sinun – hyvästijättösi – menettää merkityksensä. Ota tai jätä.³¹⁴

Tämänkaltaisia suoria viittauksia fiktion ulkopuolisiin konteksteihin esiintyy dramatisoinnissa oikeastaan vain alussa, jossa kertoja viittaa esityksen tekijöihin, Juhlaviikkoihin tilaajana jne. Tässä viittaus Italo Calvinon leskeen muodostaa hypyn ulos fiktiosta, mutta sisältää sekin linkin naispuolisen lukijan odotuksiin. Ja ratkaisevana argumenttina säilyy silti hyvästijättö Ludmilalle, eli tarinan sisäinen logiikka.

Romaaninalkujen ja kertomusten maailmat

Eräs keskeinen romaaninalkuja kuvaava piirre on, että useimmissa teksti sananmukaisesti ilmoittaa minkälaisen vaikutelman se pyrki saamaan aikaan. Jokainen romaaninalku osoittaa samalla paitsi pyrkimyksensä myös keinonsa, kun teksti manaa esiin kuvaamansa maailman. Romaaninalkujen sarjasta tulee siten paitsi tyyliharjoitelmien valikoima, myös Calvinon kerrontatekniikan voimannäyte ja lukemistapahtumaan fokusoituva iluusiroleikki. Samalla se tarjoaa perustan myös erityyppisille tiiloille ja esitysratkaisuille.

Seuraavassa esittelen romaaninalkujen sisältämiä kuvauksia niiden tyyllillisistä tavoitteista. Ne koostuvat useimmiten joko lukemiseen, tekstiin tai kirjoittamiseen liittyvistä viittauksista. Tai sitten ne muodostuvat suorista tai epäsuorista viittauksista vaikutelmaan jota tavoitellaan. Tässä yhteydessä kiinnostavia ovat erityisesti tilaan liittyvät kuvat ja rinnastukset. Selvimpinä ja laajimpina nämä metakerronnalliset jaksot esiintyvät ensimmäisissä romaaninaluissa. Myöhemmissä romaaninaluissa vastaavia jaksosia esiintyy vain lyhyempinä mainintoina. Tässä (alaviitteissä) lainaamani otteet kirjasin keväällä 1996 ohjausta valmistellessani.³¹⁵ (Alleviivaukset lainauksissa olen lisännyt korostamaan mielestäni keskeisiä tyyllillisiä pyrkimyksiä koskevia väitteitä.) Kiinnostukseni ei niinkään suuntautunut metatekstiin sinänsä, joka teatteriesityksessä kuitenkin usein saa toisentyypisiä ilmenemismuotoja, eikä esityksen tavoitteena ollut leikki esittämisen

esittämisellä sinänsä. Tarkoitukseni oli tuolloin lähinnä löytää tekstistä vihjeitä erilaisten estetiikkojen perustaksi. Ne eivät sinänsä suoraan näy dramatisoinnissa, mutta vaikuttivat ratkaisuihin toteutusvaiheessa. Juuri romaaninalkujen kuvaamat maailmat olivat ne fiktion tilat, jotka esityksessä pyrittiin konkretisoimaan faktiseen tilaan, Merikaapelihalliin, ja joiden mukaan kertomuslabyrintti hahmotettiin.

Dramatisoinnissa kirjoittamista käsittelevä aineisto on supistettu minimiin. Sensijaan lukeminen, kokeminen, tulkitseminen ja vastaanottaminen yleensä nousevat keskeisemmälle sijalle, kuten olettaa sopii, Lukijan toimiessa päähenkilönä ja katsojan edustajana. Samalla kirjoitukseen, kirjan sivuihin jne. liittyvät vertauskuvat, joita siinä toki on mukana, jäävät vähämerkityksisemmiksi, koska ne eivät suoraan nosta esiin tai konkretisoi katsomistilannetta samassa määrin kuin lukemistapahtumaa. Myös dramatisoinnissa lukemiseen toimintana fokusoidaan selvemmin alkupuolella. Kertomusten edetessä Lukijan erilaisia tapoja samaistua tai osallistua tapahtumiin ei erityisesti kommentoida. Dramatisointi on periaatteessa tyyllisesti yhtenäisempi kuin romaaninalkujen sarja jo käytännön rajoitusten vuoksi (mm. esiintyjämäärä) ja koska kerroksellisuus ja kertovuus, kerronnan korostaminen, muodostuvat tavallaan kattavaksi tyyllilajiksi. Tähän myötävaikutti tietysti myös tilaratkaisun yhtenäisyys, kysymys johon palaan toisaalla.³¹⁶

Seuraavassa kutakin romaaninalkua käsittelevä jakso on otsikoitu lainauksella, jota esityksen käsiohjelmassa käytettiin kyseistä kertomusta luonnehtimaan. Sitaatit eivät kuvaa kertomusten esitysmailmaa, vaan jotakin kunkin kertomuksen päähenkilön, minä -hahmon, keskeistä oivallusta. Lauseet valittiin dramatisoinnin dialogista nimenomaan nostamaan esiin tarinoiden taustalta löydettävissä oleva minä -hahmojen kehityskaari ja myös herättämään katsojan uteliaisuutta.³¹⁷ Alustavaan kohtausluetteloon³¹⁸ kirjatut yleismääreet ja rinnastukset, jotka olen aikoinaan kirjan mariginaaliin merkinnyt tutustuessani siihen 1980-luvun lopulla ja joiden avulla ensivaikutelmaani kustakin romaaninalusta tuolloin hahmotin, auttoivat kartoittamaan romaaninalku-

jen aihepiiriä ja maailmaa. Ne eivät tosin aina kerro kovinkaan paljoa lopullisessa dramatisoinnissa tai esityksessä käytetyistä tyyllillisistä tai tilallisista ratkaisuista, joihin tietysti vaikuttivat myös Juha Siltasen ja lavastaja Reija Hirvikosken näkemykset sekä käytännön rajoitukset. Tässä mainitsen kunkin kertomuksen kuvauksen päätteeksi vain lopulliseen kohtausluetteloon kirjatun tiivistyksen, joka samalla kuvaa esitysmailman lähtökohdaksi valittua fiktion tilaa.

*I ” ... kenties olen asemalla,
jolta lähdin ensimmäisen kerran ... ”*

Ensimmäinen romaaninalku *Jos talviyönä matkamies* rinnastaa kirjoitetun tekstin ja sen kuvaaman tilan, pikkukaupungin rautatieaseman.³¹⁹ Samat adjektiivit viittaavat tekstiin ja sen kuvaamaan maailmaan, sekä ikkunat että kirjan sivut ovat huuruiset, lauseille laskeutuu savupilvi. Päähenkilönä toimii anonyymi matkamies, pienelle asemalla saapunut muukalainen, ”minä”, joka puhuttelee lukijaa sinä-muodossa.

Sumu, hämäryys ja epämääräisyys ilmoitetaan tietoisesti tyylikeinoksi, asiat häivytetään pikemminkin kuin osoitetaan. Perustelut sille, että tällaista tyylikeinoä käytetään, tehdään selväksi lukijalle. Lukijaa jopa varoitetaan käytetystä kerrontateknikasta, joka perustuu pienimpään yhteiseen nimittäjään pelkistettyyn kokemukseen.³²⁰

Päähenkilön tietämättömyys ja muukalaisuus hänen saapuessaan outoon paikkaan rinnastuu Lukijan (ja lukijan) tilanteeseen hänen aloittaessaan lukemisen. Matkamies ei tiedä tulevasista kohtalostaan enempää kuin Lukijakaan, hän on anonyymi, huomaamaton hahmo.³²¹ Teksti toteaa suoraan, että ”mitä harmaampi, jokapäiväisempi, epämääräisempi ja samantekevämpi on tämän romaanin alku, sen enemmän kirjailija ja sinä tunnette vaaran varjon kasvavan tuon ’minän’ sirpaleen ylle ...”³²², eli sitä helpompi siihen on samaistua tai tunnistaa itsensä siitä. Teksti

pyrkii luomaan vaikutelman jostakin ensi kertaa nähdystä, joka silti tuntuu tuhat kertaa nähdyltä. Lukemistapahtuman edellyttämä tarkkaavaisuus ja outoihin ihmisiin tutustumisen vaatima valppaus rinnastetaan.³²³

Epämääräisen tavanomaisuuden vaikutelmaan ja samalla tunnistettavuuteen pyrkivä teksti viittaa tuttuihin fiktion muotoihin. Se muistuttaa tunnelmaltaan 1950–60 -luvun rikos- ja rakkaus-elokuvien ilmapiiriä; salaisia tehtäviä selkkauksineen, hämyisiä baareja, hiukan nuhruisia hahmoja jotka kohtaavat sattumalta. Kyseessä on tilanne, jossa mies saapuu asemalle tehtäväänsä vaihtaa matkalaukku tuntemattoman kanssa, tunnussanan avulla, mutta joutuu sekaannusten vuoksi odottelemaan aseman baarissa, kunnes paikalle saapuva komissario paljastuu yhdysmieheksi ja kehottaa häntä poistumaan matkalaukkuineen.

Myös dramatisoinnissa kertomus rakentuu yhden tilanteen ja tapahtumapaikan varaan. Kyseessä on rautatieaseman kahvila. Tilanne perustuu jännitteeseen toisaalta suhteessa matkalaukuun, josta mies haluaisi päästä eroon, toisaalta suhteessa naiiseen baaritiskillä, rouva Marneen eli Armidaan, johon hän kernaasti tutustuisi lähemmin. Myös dramatisoinnissa tyyllinen lähtökohta on 'realistinen', tavanomainen. Ensimmäinen kertomus jakaantuu siinä periaatteessa kolmeen osaan: Esittelyjaksoon (Kertoja, Lukija, Minä 1.), dialogitilanteeseen aseman baarissa (baarimikko, vedonlyöjät, Rouva Marne jne.) sekä hajoavaan loppukertaukseen, toistuvaan dialogiin komissarion saavuttua. Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan ASEMA.

II "Muukalainen oli ottamassa minun paikkani."

Toinen romaaninalku *Malborkin asutuksen ulkopuolella* rinnastaa samantyyppisin kielikuvin kuin ensimmäinenkin romaaninalku tekstin ja sen kuvaaman maailman, maalaistalon keittiön. Savupilven sijasta ensiriveillä leijuu paistinkäry. Sekä kuvattu maailma että kuvaustapa ovat ensimmäiselle vastakkaiset. Siinä

missä ensimmäinen romaaninalku pyrkii samaistumiseen ja tunnistettavuuteen määrittelemättömyyden ja pienimmän yhteisen nimittäjän kautta, siinä toinen pyrkii kuvauksessaan olemaan yksityiskohtainen, täsmällinen, konkreettinen, aistittava, 'maailmaheinen', ja sitä kautta tunnistettava ja tuttu. Vaikutelma johon pyritään – tiivis, hallittu, konkreettinen – ilmaistaan suoraan. Samalla outouden viehätys korostuu mm. käännöksestä puhumisen myötä.³²⁴

Tekstin kuvaustapa pyrkii sopusointuun kuvatun maailman, maalaistalon keittiön kanssa; aistittavuuteen, kosketeltavuuteen, fyysisyyteen. Mutta se viittaa myös tässä kerrontatekniikkaan, siihen millä tavoin lukijan odotukset viritetään henkilöitä kuvaavien yksityiskohtien avulla.³²⁵

Siinä missä ensimmäisen romaaninalun minä oli saapunut outoon paikkaan, siinä toisen romaaninalun minä on lähdössä tutusta paikasta pois. Tarinan kertoo nuori poika, Gritzvi, joka on heräämässä aikuisuuteen ja ensi kertaa jättämässä kotiympäristönsä, vaihtamassa paikkaa toisen nuoren pojan kanssa ja jättämässä oman maailmansa hänelle. Tuttu tyttö (Brigd) jää tälle, uusi tyttö (Zwida) on vasta valokuva, aavistus. Tämä rinnastuu osaltaan Lukijan ja Lukijattaren ensitapaamisen herättämiin odotuksiin kehyskertomuksessa.³²⁶

Dramatisoinnissa tapahtumat lomittuvat metakerronnan kanssa, henkilöiden astuessa näyttämölle yksitellen. Kertojan osuus maailman esiin manaamisessa on tässä vahva, kuten ensimmäisessäkin kertomuksessa. Ainoa erikseen mainittu tapahtumapaikka on pojan huone, mutta periaatteessa on koko ajan kyse näytelmästä. Leikkaukset tapahtumapaikkojen välillä ovat alisteisia kerronnalle. Dramatisoinnin ja romaanin tavoittelemat tyyllilajit poikkeavat tässä melko lailla toisistaan. Esityksessä, jossa lähtökohtana alunperin oli simultaanitapahtuminen, oli elementtejä kummastakin. Kerronnallisuus ja eepisyys korostuvat dramatisoinnissa havainnollisuutta ja aistittavuutta enemmän jo sen vuoksi, että Lukija ja Lukijatar lukevat kummatkin, vuorotellen. Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan KEITTIÖ.

*III "Olen vakuuttumassa siitä,
että maailma haluaa sanoa minulle jotain."*

Kolmas romaaninalku *Kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä* nostaa esiin minä -hahmon kirjoittajana, tässä neuroottisena päiväkirjanpitäjänä, edellisiä enemmän. Siinä missä ensimmäisessä ja toisessa romaaninalussa nimenomaan teksti antaa tietyn vaihtelun, toteaa tässä kirjoittajana toimiva fiktion henkilö itse, mitä hän haluaisi välittää lukijoilleen. Tapahtumien maisema on merenranta ja meteorologinen observatorio. Viikon ajan jatkuvista päiväkirjamerkinnöistä valtaosa keskittyy kuvailemaan tapahtumia, mm. lyhyitä tapaamisia Zwida-neidin kanssa, ja pohtimaan niiden salattuja merkityksiä. Vain yksi jakso pohtii kirjoittamisen, kielen ja kommunikaation ongelmia.³²⁷ Kirjoitus ja kirjoittamaton maailma rinnastetaan siinä kahdeksi erilaiseksi merkijärjestelmäksi, vaikka jälkimmäisellä ei olekaan selkeää kielioppia. Myös kirjoitetun tekstin pysyvyys ja sen mahdollisuus tavoittaa jälkipolvet verrattuna aistittavan reaali maailmaan muuttuvaisuuteen korostuu.

Dramatisoinnissa kolmannen kertomuksen monologimaisuus ja päiväkirjamerkintöjen kronologisesti etenevä tapahtumasarja ovat samat kuin romaanissa, samoin kuin useimmat yhtenäisen merenrantamaiseman sisältämät eri tapahtumapaikat; mm. meteorologinen observatorio, vankilan edusta, hotelli Merililja, kahvila Ruotsintähti, hautausmaa. Vaikka dramatisointi korostaa kerronnan tajunnanvirtaluonnetta, jota satunnaiset dialogit ja Luki-jan osallistuminen tilanteisiin katkovat, muodostuvat dialogijaksot hallitsevammiksi kuin romaanissa. Merkit ja niiden salatut merkitykset enteinä, Minä 3:n neuroottiset tai korostetun subjektiiviset tulkinnat nousevat esiin. Edellä (alaviitteessä) lainattu jakso on dramatisoinnissa tiivistetty kahteen lauseeseen:

"Iltä. Kirjoitan. (Hän katsoo nopeasti, epäilevästi olkansa ylitse.) Luen asioiden rivien välistä niiden pakenevaa merkitystä, joka odottaa minua."³²⁸

Esityksessä viikonpäivien vaihtelua ja erillisiä tilanteita korostettiin dramatisointia enemmän. Tapahtumapaikkoja oli kahdeksan ja kohtauksia kymmenen, sillä keskiviikkoilta ja torstaiilta muodostivat omat kohtauksensa. Edellälainatut lauseet muodostivat esim. erillisen kohtauksen, joka siten toimi yllätyksenomaisena rytmityksenä. Esityksessä tavoitteena olivat lähes still-kuvan omaiset pysäytetyt välähdykset, sekä aaltomaisen vuorokausirytmien ja sääolosuhteiden kuvaaminen. Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan RANTA.

*IV "Tämän kaiken keskellä on salaisuus,
jota en voi paljastaa."*

Neljäs romaaninalku *Pelkäämättä tuulta ja huimausta* on historiallinen romaani, jonka kertojana toimii nuori vallankumouksen luutnantti, Alex Zinnober. Juoneltaan se on naisen (Irina Piperin) ja kahden miehen (Alex ja Valeriano) välinen kolmoisdraama. Siinä yhdistyy piirteitä kahden ensimmäisen romaaninalun metatekstistä – myös tässä kirjan sivut ja tila, tapahtumien näyttämönä toimiva kaupunki, rinnastetaan. Toisaalta siinä korostetaan kolmannen romaaninalun tapaan päähenkilön luonnetta kirjoittavana (tässä kertovana) subjektina.³²⁹ Keskeinen vastakkainasettelu syntyy tilan täyteen ja tulevaisuuden muodostaman tuntemattoman tyhjyyden välille. Pääpaino ei kuitenkaan ole päähenkilön tulkinnoissa ja mietteissä, kuten kolmannessa romaaninalussa, vaan tapahtumien kuvauksessa ja toiminnassa.

Kertominen ja toimiminen rinnastetaan kohtauksessa, jossa Irinan huimauskohtaus antaa Alexille syyn tehdä tuttavuutta. Kertomus on silta kuilun ylitse. Kertomus muuttuu lähes omaksi oliokseen henkilöiden rinnalle, pyrkiessään pysymään heidän perässään.³³⁰ Potentiaalisuus, mahdollisuuksiin viijaaminen, luonnosmaisuus, joka esiintyy jatkossa muissakin romaaninaluissa, ilmenee tässä ensi kertaa. Metateksti muodostaa myös kerronnallisen 'oikotien', se maalaa tapahtumille taustan ns. muuta-

malla pensselinvedolla, viitteenomaisesti, kun teksti hyppää kuvausten yli mutta mainitsee niiden olemassaolon.³³¹

Loppupuolella minä -hahmo antaa ohjeita ja asettaa vaatimuksia itselleen, kertomukselleen. Suggestion keinot rakentuvat ja paljastuvat yhtäaikaaisesti samoin kuin ensimmäisessä romaaninalussa. Siinä missä neljännen romaaninalun alkuosan taustan muodostaa kaupunki ja avara 'tyhjiys', on sen loppuosa korostetusti 'täysi' ja tapahtuu makuuhuoneen ahtaudessa. Romaaninalussa kuvattu tilanne ja myös kuvaustapa ovat korostetun melodramaattiset.³³²

Dramatisoinnissa takautumarakenne ja tapahtumapaikkojen vaihtelu on säilytetty. Kertomus alkaa tilanteesta juhlien jälkeen kadulla juuri ennen loppukohtausta ja kuvailee sitten takautuvasti miten siihen päädyttiin. Keskeiset dialogikohtaukset tapahtuvat rautasillalla, kadulla, komissariaatissa eli Valerianon toimistossa ja Irinan huoneessa. Muilta osin kerronta kuljettaa tapahtumia. Viimeisen kohtauksen alku on dramatisoinnissa hahmotettu Minä 4:n (Alexin) ja Kertojan puhumaksi kuvailuksi, jota Lukija ja Ludmilla jatkavat (vrt. romaanilainaus alaviitteessä edellä).

MINÄ 4: Ja kuten kerroin, kun tulimme sieltä ulos, muutti aika muotoaan, yöt muuttuvat yhdeksi ainoaksi yöksi, joka huipentui Irinan huoneessa kohtaukseksi, jonka täytyi olla intiimi mutta myös paljastava ja haastava, tuon salaisen uhrikultin seremonia, jossa Irina oli yhtäaikaan seremonian suorittaja ja jumaluus, herjaaja ja uhri.

KERTOJA: Kertomus jatkaa keskeytynyttä kulkuaan heidän alastomien ruumiittensa kyllästämän ilman väliin, Irinan rintojen ja terävän tasakylkisen kolmion muotoisen hävyn väliin.

LUDMILLA: (keskittyneesti) "Lähestyessään keskustaa linjat pyrkivät vääristymään, kiemurtamaan kuin savu hiiliastiassa, jossa palavat armenialaisen maustekaupan ryöstetyt jäännösaromit, niin linjat kietoutuvat – –"

LUKIJÄ: " – – ja mitä enemmän me vääntelehdimme, sen enemmän painuvat solmut kiristyen lihaamme. Tämän kaiken keskellä on salaisuus, jota en voi paljastaa, salainen tehtäväni: minun on keksittävä, kuka on vakoilija, joka on solutautunut Vallankumouskomiteaan ja pyrkii luovuttamaan kaupungin Valkoisten käsiin ..."³³³

Vaikka varsinainen rakkauskohtaus Alexin, Irinan ja Valerianon välillä on dramatisoinnissa muutettu dialogiksi, oli johdattelevien kerrontajaksojen avulla mahdollista luoda toinen 'trio', Kertoja – Ludmilla – Lukija, ja viitata siten kehyskertomuksen taustalla piilevään kolmoisdraamaan. Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan VALLANKUMOUS, vaikka usein käytettiin myös konkreettisempaa nimitystä 'rautasilta'.

V "Vaikka vaihdan henkilöllisyyttä,
menneisyyttä en voi vaihtaa."

Viides romaaninalku *Katsoo alas tiivistyvään varjoon*³³⁴ korostaa nimenomaan kerrontaa, muistelua ja sepittelyä, minä -hahmonaan vanhahko gangsteri Sveitsin Rued. Tapahtumia, toimintaa ja erilaisia muistifragmentteja eri puolilta maailmaa sisältävään tekstiin kuuluu myös jakso, jossa Rued pohtii sitä miten hän kertoo. Tässä tekstiä tai kirjoitusta materiaalisena objektina ei rinnasteta tilaan, kuten kahdessa ensimmäisessä ja myös neljännessä romaaninalussa, vaan kertominen tai muisti muuttuu itse tilaksi. Päähenkilön elämä on "tila täynnä tarinoita". Jaksossa on myös kyse kerrontatavasta, valinnoista, mitä kertoa ja mitä ei. Romaaninalun keskelle sijoittuva yhtenäinen jakso (joka alaviitteenä kokonaisuudessaan) on jopa eräänlainen puolustuspuhe koko romaaninalkujen sarjan rakenteelle, jos niin haluaa.³³⁵

Perustilanne romaaninalussa muodostuu Ruedin ja Bernadetten yrityksistä tuhota vastamurhatun Jojon ruumis. Tämän tapahtumasarjan eri vaiheiden lisäksi kerronta polveilee lähimen-

neisyyden tapahtumien ja vanhempien muistojen välillä. Kertomiseen viitataan toistamiseen loppupuoella, nyt selvemmin tarinan tapahtumiin yhdistettynä. Rued väistelee tietyn asian kertomista samoin kuin hän konkreettisesti pakenee tiettyjä henkilöitä.³³⁶

Dramatisoinnissa korostuu toiminnallisuus kerronnan ohella, gangsteritarinan genreä mukaillen. Murhatun Jojon ruumiista on päästävä eroon. Lopullinen versio perustuu takautumarakenteeseen eli alkutilanteeseen ja kertomukseen siitä, miten tuohon tilanteeseen päädyttiin, kuten neljäskin kertomus. Kertomus muodostaa eräänlaisen lyhyistä kohtauksista koostuvan elokuva- tai sarjakuvakerronnan ja estradijutustelun yhdistelmän, eikä noudata romaania yhtä sanatarkasti kuin edelliset kertomukset. Kohtausten tapahtumapaikat ovat tyhjän talon kellari, Ruedin akvaariokauppa, Bernadetten vuode, auto, tyhjän talon kattoterassi ja hissin oven edusta kellarissa. Loppujaksossa ennen viimeistä yllätystä, paikalle ilmaantuvia gangstereita, Minä 5 eli Sveitsin Rued kommentoi muistelunsa lomassa myös kertomistapaansa (vrt. romaanilainaus alaviitteessä edellä):

”MINÄ 5: /.../ En voinut olla muistamatta tytärtäni ja madame Tatarescua. Hän oli siis tavoittanut tyttärensä, ja sitä kautta olin hänen käsissään ... tuo matelijoiden vilinä oli viestittänyt minulle, että maailma on krokotiilikaivo jota ei voi pae- ta. Kun palasimme automatkalta, yritimme pakata Jojon muovisäkkiin ja kiipesimme tyhjän talon kattoterassille. Elämäni: liian monta tarinaa yhdellä kertaa – tila täynnä tarinoita – ehkä niin – lähtee-pä mistä tahansa, tämä on niin kuin metsä, joka levittäytyy joka suuntaan, niin tiheä ... Jadepuutarhaan, Chicagoon, Macaoon, Pariisiin ... Kun on rajaton varasto kerrottavaa ei tarvitse kiihkossaan polttaa varsinaista tarinaa. – Mutta nyt! (korkealta putoaa Jojon ruumis kuin suuri, ylikypsä hedelmä)”³³⁷

Tämä tekstijakso jaettiin esityksessä henkilöiden ja tapahtumapaikkojen välille hiukan toisin, yllä se on esitetty käsikirjoi-

tuksen mukaisena. Lauseen elämästä tilana täynnä tarinoita sanoi Kertoja, ensinnäkin koska Rued ja Bernadette sen aikana kiipesivät ’terassille’ ja toiseksi, koska se ajatuksellisesti sopi motivoimaan Kertojan toimintaa siinä vaiheessa esitystä ja pohjusti seuraavaa Maranan kirjeenvaihto -jaksoa. Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan KELLARI, vaikka eri yhteyksissä käytettiin myös ilmaisua ’ruumis Pariisissa’.

VI ”Puhelimen edessä ihminen on vastustuskyvytön.”

Kuudes romaaninalku *Solmiutuvien linjojen verkossa* on puhtaammin monologinen ja lähes kokonaan ajatuspuhetta. Se alkaa suoraan määrittelemällä vaikutelman, jonka se yrittää luoda, ja muistuttaa tässä suhteessa kahta ensimmäistä romaaninalkua. Päähenkilö on samalla kirjoittaja tai kertoja (puhelinneuroosista kärsivä ja hölkkäämistä harrastava vieraileva professori), ja tältä osin yhtymäkohdat kolmanteen, neljänteen ja viidenteen romaaninalkuun ovat ilmeiset. Kyse on pakenemisesta, mikä yhdistää tarinan edelliseen ja seuraavaan romaaninalkuun. Tilan luonne määritellään heti ensimmäisessä kappaleessa henkilökohtaiseksi tilaksi, lähes mielentilaksi. Tila hahmotetaan koettuna ja äänen muovaamana. Tässä tyypillistä on taas konditionaalin käyttö, ja tässä se myös heti perustellaan – ”ensivaikutelman tulisi välittää se mitä tunnen kun kuulen puhelimen soivan”.³³⁸

Dramatisoinnissa lähtökohtana on romaanitekstin mainitsema ajatus, että ”tilan tulisi olla kokonaan minun persoonani valtaamaa”. Siinä kertomus perustuu ääninauhalta kuultuun monologiin, kuulokuvaan. Periaatteessa on kyseessä etenevä tapahtuma, tajunnanvirtamonologi, joka katkeaa juuri kun se muodostuu dialogiseksi tilanteeksi. Edellämainittu alkujakso esiintyy dramatisoinnissa seuraavassa muodossa:

MINÄ 6: (ääninauhalta) Puhelimen edessä ihminen on vastustuskyvytön; se saavuttaa hänet kuin vieraalta ja tuntemat-

tomalta alueelta, – ja pahinta on, että se jättää ihmiselle mahdollisuuden empiä – ennen ensimmäistäkään sanaa. (Juoksuaskeleet lähestyvät,)

LUKIJJA: (yleisölle; ei varsinaisesti tilanteessa) Kertomuksen alussa on tunne tilasta, joka – – on kokonaan minun persoonani valtaama, mutta vain elottomien esineiden kansoittama. Ja kun – – (Puhelin soi.)

MINÄ 6: – – puhelin soi, tila ei ole enää sama. Jossakin soi puhelin.³³⁹

Esityksessä päädyttiin ratkaisuun, joka poikkesi dramatisoinnista, sillä monologin esitti läsnäoleva ja hölkkäävä näyttelijä, mm. koska monologi oli vaikuttava esitettynä ja koska ääninauhalta esitettävää 'taukopaikkaa' ei tarvittu väliajan vuoksi. Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan PUHELUI, vaikka siitä monesti puhuttiin myös nimellä 'campushölkä'.

VII "Sieluni tarvitsee mallin, jota jäljitellä."

Seitsemäs romaaninalku, saman fiktiivisen kirjailijan eli Silas Flanneryn kirjoittama *Ristiin menevien linjojen verkossa* on jo nimensäkin puolesta edellisen muunnelma. Siinä vainoharhaisuudesta kärsivä ja monistautumisen kautta piiloutuva liikemies nousee paikoin esiin nimenomaan kirjoittajana, ja puhuu konditionaalissa hänkin. Tässä metatekstilliset viittaukset ovat kuitenkin siroteltuina näennäisen huomaamattomasti muun tekstin joukkoon, hieman samaan tapaan kuin neljännessä romaaninalussa. Kyse on myös tässä eräänlaisesta sisäisestä monologista tai päiväkirjasta, kuten kolmannessa tai kuudennessa romaaninalussa. Samoin kuin neljännessä romaaninalussa kaupunki kokonaisuudessaan muuttuu tekstiksi, kuviksi.³⁴⁰

Siinä missä kuudennen romaaninalun vainoharhainen maisema on korostetun amerikkalainen, on tässä mukana eurooppalainen historia, renessanssiperinteen ihailu ja jatkaminen. Teksti sisältää lainauksia vanhoista teksteistä ja ilmoittaa samalla lainauksen käytön tietoiseksi valinnaksi.³⁴¹ Keskeisenä metaforana toimii peili, vaikka myös tekstin sivut mainitaan silloin tällöin. Tavoitteena on kahteen suuntaan toimiva heijastus. Lopulta sekä teksti että ajatukset heijastuvat, taivutuvat ja kertautuvat.³⁴²

Dramatisoinnissa peili-idea ja monistautumista on sovellettu sananmukaisesti siten, että seitsemännen minä -hahmon monologi on jaettu seitsemälle äänelle. Esimerkkinä yksi kaikkein pienimpiin paloihin pilkotuista jaksoista kertomuksen alkupuolelta:

ÄÄNI e.: ... En ole koskaan ajatellut suoranaisesti voittoja – –

MINÄ 7: – – vaan vain valon taittumista eri tavoin kallistetuilla heijastuslevyillä. Haluan monistaa – –

7 a: – – oman kuvani, en – –

7 b: – – narsismin tai suurudenhulluuden takia, vaan – –

7 c: – – päinvastoin kätkeäkseni monien aaveminauksien joukkoon oikean – –

7 d: – – minäni, joka panee ne liikkeelle, haluaisin rakentaa – –

7 e: – – kotiini Kircherin suunnitelman mukaisen – –

MINÄ 7: – – kokonaan peileillä vuoratun huoneen, jonka – –

7 a: – – sisällä näkisin itse – –

7 b: – – ni kävelemäs – –

7 e: – – sä katos – –

7 c: – – sa pää alas – –

7 b: – – päin ja len – –

7 d: -- tässä kohti lattian sy --

MINÄ 7: -- vyyksiä. Hahmoni lähtee --

KAIKKI: (paitsi ääni) -- kaikkiin suuntiin ja monistuu kaikissa kulmissa. ...³⁴³

Esityksessä erityinen ratkaisu, johon päädyttiin varsin myö-
häisessä vaiheessa oli se, että Lukija toimi yhtenä hahmoista (7
d). Näin Lukija oli mahdollisimman vahvasti osallinen tapahtu-
miin, toisin kuin kuudennessa kertomuksessa puhelinholkkää-
jän monologin aikana, jolloin hän oli korostetusti ulkopuolinen.
Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan
PEILISALI.

VIII "Lehtisateen tarkkailussa perustekijä on lehtiä erotta- van tyhjän tilan aistiminen."

Kahdeksas romaaninalku *Kuun valaisemalla lehtimatolla* ei si-
sällä samassa mielessä itseensäviittavia jaksoja tai yrityksiä mää-
ritellä tyyllillisiä pyrkimyksiä kuin edelliset. Japanilaisen herra
Okedan tutkimusapulaisen kertomus siitä, miten hän joutuu esi-
miehensä vaimon ja tyttären pauloihin sisältää kuitenkin jakson,
jossa viitataan lukemiseen epäsuorasti. Samalla se kuvaa juuri
itsensä kaltaisen romaanin lukemista. Ajatus kirjoitetun kielen
välttämättä sisältämästä sekä liiallisesta että puutteellisesta infor-
maatiosta, yhdistyy täyteen ja tyhjyyden vastakkainasetteluun
neljännessä romaaninalussa ja myös pohdintaan kirjoittamatto-
man ja kirjoitetun suhteesta kolmannessa.³⁴⁴

Dramatisointi rakentuu kuudesta kuvaelmasta, joissa minä -
hahmon ääninauhalta kuuluva ajatusääni ja niukka dialogi tilan-
teessa vuorottelevat. Keskustelu jonka osana edellä (alaviitees-
sä) lainattu jakso romaanissa esiintyy, on dramatisoinnissa tiivis-
tetty seuraavaan tapaan (vrt. Minä 8:n jälkimmäinen repliikki):

MINÄ 8: Lehtisateen tarkkailussa perustekijä on lehtiä erotta-
van tyhjän tilan aistiminen.

OKEDA: Kosketusaistimuksissa tämä on epäilemättä totta.

(Merkityksellinen tauko. Minä 8 katsoo Herra Okedaa.)

MINÄ 8: Kielen suhteen on pidettävä mielessä, että lauseessa
kulkee aina yksi aistimus kerrallaan, yksinkertainen tai mut-
kikas, mutta näkö- ja kuulokentän laajuus sallii rekisteröidä
paljon rikkaamman, moninaisemman kokonaisuuden.³⁴⁵

Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan
JAPANILAINEN PUUTARHA.

IX "Minä tiesin että hän kertoisi sen vielä."

Yhdeksäs romaaninalku, Eteläamerikkaan sijoittuva *Tyhjän kuo-
pan ympärillä*, sisältää vain muutamia itseensäviittavia jaksoja
alussa, minä -hahmon eli kuusitoistavuotiaan Nacho Zamoran
lähtiessä isänsä kuoltua ratsastamaan vuorille etsimään äitiään.
Saapuessaan Oquedalin intiaanikylään Minä 9 eli Nacho kuvaa
kokemuksiaan eikä suoraan kirjoita niistä. Hän pikemminkin
kohtaa kertomuksen, joka asteittain paljastuu hänelle, kuin ker-
too sen. Yhdeksäs romaaninalku rinnastuu ensimmäiseen, jossa
matkamies saapui outoon paikkaan tietämättä mikä häntä odot-
taa. Juurevuudessaan ja nuoren pojan intohimoja kuvatessaan
se yhdistyy myös toiseen romaaninalkuun. Hämmennyksen tun-
ne, vaikutelma jonka teksti pyrkii luomaan ilmaistaan välillisesti.
Kertomus 'käyttäytyy' toisin kuin odottaisi.³⁴⁶ Tässä kertomuk-
sella, samoin kuin alati toistuvalla, kehää kiertävällä kohtalolla
tai sukukirouksella, on lähes oma tahto. Se saa legendan, kan-
sansadun tai myytin piirteitä. Kertomuksen kautta persoonaton
myytti ja henkilökohtainen tarina, mennyt ja tuleva kietoutuvat

yhteen ja sulautuvat. Kertomus on väline jonka avulla menneisyys toistaa itseään.³⁴⁷

Dramatisoinnissa yhdeksäs kertomus on rakennettu osin elokuvamaiseen tapaan, osin dramaattisiksi kohtauksiksi. Keskeinen kysymys oli mm. naisdubleerausten ratkaiseminen, miten yhdistää kertomuksen kaksi eri äitiä ja tytärtä. Esityksessä Ludmilla lopulta yhdistettiin molempiin äitihahmoihin ja Lotaria molempiin tyttäriin. Dramatisoinnissa kerronta saa hetkittäin myös ballaadinomaisia sävyjä, tyyliä jota esityksessä pyrittiin korostamaan. Yksi edellä (alaviitteessä) mainituista metatekstin jaksoista on mukana myös dramatisoinnissa:

KERTOJA: Kertomuksen hidas käynti, raudoitettujen kavioiden hidas käynti –

MINÄ 9: – jyrkillä poluilla kohti paikkaa, joka pitää sisällään menneisyyden ja tulevaisuuden salaisuuden, itsensä ympäri kiertyneen ajan –

LUKIJA: – kuin satulanuppiin ripustettu lasso.³⁴⁸

Lopullisessa kohtausluettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan OQUEDALIN KYLÄ, vaikka luonnoksissa esiintyy myös nimitys 'sukutalo' ja työn aikana käytettiin usein vain sanaa areena.

X "Yksi hyppy vielä – ja minä olen – sinun – luonasi!"

Kuten ei kahdeksas, ei myöskään kymmenes romaaninalku *Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan?* sisällä juuri lainkaan metatekstiä. Päähenkilö (tyhjäntoimittaja tai runoilija) kulkee ihmisvilinässä pitkin suurta prospektia rakastettuaan etsien, päättää pelkistää maailman löytääkseen tämän helpommin ja poistaakin sitten kaiken turhan, lopulta todella kaiken muun. Käänteente-

kevässä vaiheessa, kun hän pakenee erehdyksessä jäljelle jääneitä osasto D:n miehiä (tarkemmin määrittelemättömiä byrokratteja) kohti kaukaa lähestyvää Franziskaa, teksti yllättäen viittaa kirjoittamiseen, maailmaan tyhjänä paperiarkkina. Tässä tyhjyyden ja täyteen vastakkainasettelu on viety toiseen äärimmäisyyteensä, pelkistettyyn autiuteen.³⁴⁹

Dramatisointia ajatellen viimeinen kertomus oli ehkä kaikin haasteellisin. Koska tilallinen hahmotus oli tiedossa (Merikaapelihallia aiottiin käyttää pituussuunnassa, taaksepäin), ratkaisu perustuu siinä tilan tyhjentämiseen myös konkreettisesti, verhoja asteittain poistamalla. Dramatisoinnissa suuri osa päähenkilön, Minä 10:n monologista on kirjoitettu kuultavaksi moniäänisenä ääninauhalta. Esityksessä sen esitti Minä 10 elävänä, ja tyylieltyä ilmaisuja sekä moniäänisyyttä tavoiteltiin 'taustaduon' avulla.³⁵⁰ Vertauskuva maailmasta tyhjänä paperiarkkina esiintyy dramatisoinnissa seuraavassa muodossa (vrt. viimeinen lause):

D-MIES 1: Me voimme hankkia heidän luottamuksensa sinun avullasi ... sinä osaat toimia hyvin likvidointitilanteissa ...

D-MIES 3: ...esität heille mikä on osasto D, kuinka he voivat käyttää meitä ...

MINÄ 10: (hätäinen) Niinkö – no sitten – sittenpä tuota noin – lähdän tästä etsimään heitä – äkkiä – hyvin äkkiä! (lähtee horjuen, liukastellen kohti Franziskaa. Seisahtuu:) Maailmasta on tullut pelkkä tyhjyys, jossa voi sanoa vain abstrakteja sanoja ...³⁵¹

Esityksessä vertauskuva paperiarkista otettiin mukaan näytämöratkaisun vuoksi. Viimeinen lause sanottiin romaania mukaillen muodossa "maailmasta on tullut pelkkä tyhjä paperiarkki, johon voi kirjoittaa vain abstrakteja sanoja". Tähän päädyttiin mm. koska Minä 10 oli 'poistanut maailman' repimällä paperiarkin kädessään silpuksi, koska lavastuksen juuri sitä ennen syrjään vedetyt verhot olivat paperia, ja tietysti myös koska henkilöahmon rinnastuminen runoilijaan siten konkretisoitui.³⁵² Lo-

pullisessa kohtaustuettelossa fiktion tila pelkistettiin sanaan PROSPEKTI.

Rinnastuksia ja kaikuja

Romaaninalkujen tyyllilliset piirteet korostuvat myös sitä kautta, että useimmat niistä muodostavat kontrastin suhteessa edelliseen, kuten Lukijattaren ennako-odotusten yhteydessä kävi ilmi. Siinä missä ensimmäisen romaaninalun luoma vaikutelma on sumuinen ja epämääräinen, siinä on toinen konkreettinen ja täsmällinen, kun taas kolmas on salaperäinen ja arvoituksellisen pahaenteinen. Siinä missä neljännen kertomuksen maailma on lähinnä eroottisen dramaattinen, siinä viidennen kertomuksen maailma on groteskin rujo jne. Kun kuudennen kertomuksen päähenkilö pakenee ulkomaailmaa supistuvassa tilassa, mutta yrittää kuitenkin pelastaa kidnapatun opiskelijatyttö, pakenee seitsemännen kertomuksen päähenkilö monistautumalla yhä laajenevassa tilassa, mutta joutuu vangituksi/pelastetuksi omaan peilisaliinsa vaimonsa toimesta. Siinä missä kahdeksas kertomus kuvaa äärimmilleen pelkistettyjä ja analysoituja aistimuksia periaatteessa suljetussa tilassa, siinä yhdeksäs kertomus esittää vaitonvaraisen matkan avariensuhteiden halki sukukirouksen lähteille, vaikka kummassakin on kyseessä nuoren pojan kokemukset äitien ja tyttärien parissa. Vastaavuuksia ja kontrasteja voi romaaninalkujen välillä löytää loputtomasti. Jokaisen kertomuksen maailma muodostaa vastakohtan suhteessa edelliseen, mutta jatkaa samalla siinä esitettyjen teemojen kehittelyä.

Seuraavassa tarinassa toistuvat usein myös yksityiskohdat edellisestä, vaikka maailma ja perusvire usein onkin mahdollisimman vastakkainen. Yksityiskohtien kertautuminen toimii myös lähes huomaamattomien detajien tasolla. Kun komissario ensimmäisessä romaaninalussa toteaa sivumennen, että ”Jan on tapettu”, mainitaan toisessa romaaninalussa sivulauseessa ”Janin leski”. Henkilöiden nimien kohdalla tämä on erityisen silmiin-

pistävää (esim. Zwida Ozkart keittiössä kertomuksessa II ja Zwi-da-neiti merenrannalla kertomuksessa III tai Herra Kauderer kummassakin). Mutta myös paikannimien kohdalla on vastaavanlaisia kaikuja, kuten ravintola Uusi Titania vallankumousdraamassa (IV) ja Sveitsin Ruedin muisteloissa Pariisissa (V). Henkilöiden nimet ja paikannimet voivat yhdistyä myös ristiin, kuten herra Okeda (VIII) ja Oquedalin kylä (IX). Monet tämänkaltaiset vihjeet esiintyvät myös dramatisoinnissa. Viimeksimainitun esimerkin Kertoja lausuu jopa ääneen yhdeksännen kertomuksen keskeytyessä, ennen lopun ratkaisevaa kaksintaistelua Lukijan ja Kertojan välillä:

KERTOJA: (yleisölle) Hetkisen ajan hän on muistavinaan jotakin halki kaikkien kertomusten ... junia, kuiluja ... henkilöiden ja paikkojen nimet muistuttavat toisiaan oudolla tavalla, Okeda ... Oquedal ... ikäänkuin hän tunnistaisi käsialan, kasvonpiirteet, jotka koostuvat irrallisista osista, sanoista ... (Hymyilee.) Hänen omansa – vai jonkun muun?³⁵³

Yksityiskohtien ja perusasetelmien toistuminen ja varioituminen, päällekkäisyydet ja erilaiset ’kaiut’ luovat asteittaisen teemojen ja motiivien kasautuman. Näin syntyy vaikutelma paitsi sekaannusten uskottavuudesta juonen tasolla, myös esteettisestä yhtenäisyydestä, kokonaisuuden fragmentaarisuudesta huolimatta. Romaanin lukijalle syntyy tunne kerroksellisuudesta ja läpinäkyvyydestä. Vaikka dramatisointi ja varsinkin esitys välttämättä on pelkistys suhteessa romaanin, pyrittiin jotakin tästä romaanin peruslaadusta siirtämään myös esitykseen.

Temaattisesti kiinnostavimmat vastakkainasettelut useimmissa romaaninaluissa ovat yhtäältä tyhjyys ja täyteys, pelkistys ja moninaisuus, toisaalta kirjoitus ja kirjoittamaton eri muodoissaan.³⁵⁴ Näihin Calvinolle keskeisiin teemoihin palaan jatkossa.³⁵⁵ Kokonaisvaikutelma joka variaatioiden ja rinnastusten kautta syntyy on kuitenkin ennen kaikkea kirjallisuuden ja elämän moninaisuuden ja monimuotoisuuden hämmästyttävyyden.

Kertomusten tapahtumapaikat

Romaaninalkujen monisäikeiset fiktion tilat voi alustavan, vuodelta 1988 peräisin olevan kohtausluettelon³⁵⁶ avulla hahmottaa yksinkertaistaen tapahtumapaikoiksi esim. seuraavasti:

- I pikkukaupungin rautatieasema, sateinen ilta, aseman baari
- II itäeurooppalainen maalaistalon keittiö, pojan huone
- III täysihoitola meren rannalla lähellä vankilaa, metereologinen observatorio
- IV itäeurooppalainen kaupunki vallankumouksellisten hallussa, aamuyöllä, rautasillalla, väkijoukossa, raskaan teollisuuden komissariaatissa, Irinan huoneessa
- V kellari Pariisissa, avoautossa eripuolilla Pariisia, kattoterassilla
- VI yliopistokaupungin huvilaosa, campuksen portti, Hillside drive 115
- VII peilisali, viisi erilaista mercedestä ja moottoripyörää, valtakunta
- VIII japanilainen puutarha ja lummelampi, syksyllä, huvila
- IX tie virranrantaa Oquedalin kylään, Alvaradojen palatsin keittiö ja ruokasali, pelto ja tyhjä kuoppa (hautaus)
- X suuri prospekti isossa kaupungissa. ... autioma

Dramatisoinnissa fiktion tilat, kertomusalkujen tai pienoisnäytelmien tapahtumapaikat (tai pikemminkin maailmat, sillä joihinkin sisältyi useita eri paikkoja) voi tiivistää myös edellä kuvattuihin avainsanoihin. Ne lisättiin esityksen valmistusvaiheessa kohtausluetteloon kertomusten otsikoiden oheen luonnehtimaan väljästi joko tilaa tai siinä esitetyn kertomuksen maailmaa:

- I asema
- II keittiö
- III ranta
- IV vallankumous
- V kellari
- VI puhelu
- VII peilisali
- VIII japanilainen puutarha
- IX Oquedalin kylä
- X prospekti

Näihin fiktion tiloihin tai maailmoihin ja niiden käytännön toteutukseen palaan tarkemmin esityksen tilaratkaisun yhteydessä.³⁵⁷

Kertomusten keskeytymistavat

Eräs varsinkin dramatisoinnin kannalta kiinnostava erityispiirre romaanissa on se, että Lukija lukee tai kuulee romaaninalut erilaisissa ympäristöissä ja asiayhteyksissä ja jopa eri välineiden kautta. Ja myös se, että kaikki romaanit keskeytyvät eri tavalla ja eri syistä. Nämä keskeytymiset on rakennettu dramatisointiin melko tarkasti, erityisesti alkupuolen kertomuksissa. Seuraavassa kuvailen dramatisoinnissa käytettyjä keskeytymistapoja ja myös sitä, miten Lukijan samaistuminen tai osallistuminen kertomusten tapahtumiin ja hänen läpikäymänsä kehityskaari on siinä kuvattu.

I TOISTUVAT SIVUT

Ensimmäisen, kotimaisen (italialaisen) romaaninalun Lukija lukee vasta ostamastaan kirjasta kotonaan. Kertomus alkaa sumuisen rautatieaseman kuvauksella ja päättyy siihen, että samat sivut, painoarkit, kirjassa toistuvat, eli toistoon. Keskeytymisen aiheuttaa painotekninen virhe.³⁵⁸

Dramatisoinnissa kertomus alkaa savusta tai kuvasta vähitellen. Kertoja esittelee ensin tilanteen ja Lukija lukee, sitten Minä 1 astuu esiin ja lopulta myös muut henkilöt alkavat puhua, kuvan alkaessa elää asteittain. Myös dramatisoinnissa kohtausta loppuu toistoon. Komissarion saapuminen aseman baariin ja hänen dialoginsa Minä 1:n kanssa kertaantuu uudelleen siten, että komissario kohdistaa sanansa myös Lukijalle. Toistuessaan dialogi myös varioituu ja hajoaa.³⁵⁹

Lukijan samaistuminen kuvataan siten, että hän antautuu keskusteluun fiktion henkilöiden, rouva Marnen ja komissarion kanssa, kokee näiden kohdistavan sanansa myös itselleen.

II VALKOISET SIVUT

Toinen, puolalainen romaaninalku on kirja, jonka Lukija saa vaihtaessaan viallisen ensimmäisen romaanin kirjakaupassa. Hän lukee sen kotonaan, mutta nyt tietoisena siitä, että hänen kirjakaupassa tapaamansa Lukijatar lukee toisaalla samaa tarinaa. Kirja on leikkaamaton ja Lukija avaa sen paperiveitsellä, mikä rinnastuu kertomuksen konkreettiseen, materiaaliseen aihepiiriin.³⁶⁰ Romaaninalku keskeytyy siihen, että osa kirjan sivuista on valkoisia, eli myös tässä painotekniseen virheeseen.³⁶¹

Dramatisoinnissa Lukija ja Lukijatar lukevat molemmat, vuorotellen. Kohtausta alkaa Kertojasta, joka kuvailee tilanteen Kudgiwan keittiössä. Minä 2 astuu esiin ja jatkaa itse kertomusta muiden henkilöiden ilmaantuessa vähitellen. Kertomus katkeaa still-kuviin, jotka dramatisoinnissa on merkitty sanalla "freeze".³⁶²

Esityksessä ne toteutettiin lyhyinä kohtauksina äänen ja valon avulla leikaten, esiintyjien juostessa esiin ja pienen pysähdyksen jälkeen ulos näyttämöltä.

Lukijan samaistuminen ja osallistuminen toiseen kertomukseen on jo aktiivisempaa. Vaikka hän edelleen lukee, astuu hän myös mukaan näyttämölle ja osallistuu tapahtumiin taistelemalla vuoroin Gritzvin, vuoroin Ponkon paikalla.

III KIRJAILIJAN KUOLEMA

Kolmannen, kimmerialaisen romaaninalun Lukija kuulee professori Uzzi-Tuziin ääneen lukemana extemporekäännöksenä Kimmerian kielestä, yliopistolla, Botnougriilaisten kielten laitoksella, jossa hänen on määrä tavata Ludmilla.³⁶³ Sen aikana Ludmilla ilmestyy paikalle. Käännös keskeytyy, koska tarina on jäänyt keskeneräiseksi kirjailijan jäljiltä tämän tehtyä itsemurhan.³⁶⁴

Dramatisoinnissa kertomus alkaa professorista, joka lukee ensimmäiset lauseet. Se jatkuu Minä 3:n monologina, jota dialogikohtaukset katkovat. Kertomus loppuu professorin toistaessa Minä 3:n viimeiset lauseet ja Ludmillan ilmestyessä paikalle (esityksessä professorin sulkiessa kirjan).³⁶⁵

Lukijan samaistuminen minä -hahmoon kuvataan siten, että hän osallistuu päiväkirjanpitäjän monologeihin jatkaen tämän ajatuksia tai jopa puhuu tämän puolesta. Esityksessä hän myös liikkui näyttämötilassa esiintyjien joukossa.

IV PALOITELTU OPETUSMATERIAALIKSI

Myös neljännen, kimbriläisen romaaninalun Lukija kuulee ääneen luettuna, Lotarian lukemana, Kimbrin kielen seminaarissa yliopistolla.³⁶⁶ Lukija ja Ludmilla kuuntelevat sen yhdessä. Se päättyy opiskelijoiden keskusteluun. Kirja on jaettu eri opinto-

piirien kesken, koska fragmentti on riittävä keskustelun alustukseksi, mutta Lukijaa ja Ludmillaa kiusaa, että sivut loppuvat jännittävimmässä kohdassa.³⁶⁷

Dramatisoinnissa kertomus alkaa Kertojasta jo katsojien siirtyessä uuteen tilaan. Lotaria jatkaa tilanteen esittelyä lukemalla tarinan alun kansiosta. Sitten Minä 4 alkaa kertoa tarinaa, joka muuttuu näytelmäksi asteittain. Lukija ja Ludmilla seuraavat sitä yhdessä. Kertomus katkeaa dramaattisella hetkellä, kuten romaanissakin, Minä 4:n löytäessä nimensä kuolemaantuomittujen listalta, ja jatkuu seminaarikeskusteluna.³⁶⁸

Lukija ja Lukijatar osallistuvat neljänteen kertomukseen Kertojan opastamina 'aktiivisina katsojina', ja myös tässä Lukija puhuu minä -hahmon puolesta. Esityksessä he myös osallistuivat joukkokohtauksiin.

V KÄÄNNÖSNÄYTE

Viidennen, belgialaisen romaaninalun, nipun valokopioituja liuskoja, Lukija saa kustannustalossa maisteri Cavedagnalta.³⁶⁹ Hän lukee ne siellä ja kertomus keskeytyy, koska kyseessä on fragmentti, Hermes Maranan lähettämä käänkösnäyte ja " kaikki Marana-jutun paperit ovat kadonneet".³⁷⁰

Dramatisoinnissa kertomus alkaa Kertojasta ja tilanteesta, jossa Minä 5 ja Bernadette sullovat ruumista muovisäkkiin. Lukija lukee osan tarinan jaksoista valokopioiluskoilta. Kertomus päättyy liuskaan, jonka Lukija löytää ruumiin kengästä. Tarinassa paikalle yllättäin ilmaantunut murhatun ystävä on puolestaan juuri löytänyt kengän tyhjäksi väitetystä muovisäkistä. Teksti kertautuu ja todellisuudentasot sekoittuvat koomisella tavalla.³⁷¹

Viidennen kertomuksen Lukija kokee yksin, ja jälleen konkreettisesti lukemalla. Hieman samaan tapaan kuin toisessa kertomuksessa lukeminen ja toiminta vuorottelevat, sillä Lukija asettuu välillä tilanteeseen, esimerkiksi auton takapenkille 'ruumiiksi'. Hän sekä osallistuu dialogiin fiktion henkilöiden kanssa että

lukee, esim. kengästä löytämänsä liuskan.

VI LUKIJAN KESKITTYMÄTTÖMYYS

Kuudes romaaninalku on irlantilaisen Silas Flanneryn kirjoittama käsikirjoitus, jonka Hermes Marana on lähettänyt maisteri Cavedagnalle. Lukija saa sen kustannustalosta ja lukee sitä kahvilassa, odotellessaan Ludmillaa.³⁷² Se keskeytyy, koska Lukija ei voi jatkaa edemmäs kaivatessaan Ludmillaa, joka sitten soittaa-kin ja kutsuu hänet luokseen.³⁷³

Dramatisoinnissa Lukija löytää kirjan kustannustalosta. Kertomus alkaa tyhjässä tilassa kuuluvasta Minä 6:n äänestä, Lukijan istuessa kahvilapöydän ääressä. Se loppuu Ludmilla/Marjorien syytökseen ja Lukijan odotukseen.³⁷⁴

Lukijan samaistumista ei kuvata toiminnan avulla, vaan hän on lukiessaan korostetun ulkopuolinen ja kykenemätön vaikuttamaan kertomuksen tapahtumiin.

VII LUKIJAN KUVITELMAT KIRJAILIJASTA?

Seitsemäs romaaninalku on kirja, jonka Lukija löytää Ludmillan luota ja jota hän ensin luulee identtiseksi edellisen kanssa.³⁷⁵ Hän alkaa lukea sitä Ludmillan vuoteessa, rakastelun jälkeen. Sen keskeytymisen syytä ei kuvailla. Seuraava kehyskertomuksen luku muodostuu Silas Flanneryn päiväkirjasta, jossa kuvailaan mm. miten Lukija on käynyt tapaamassa tätä. Päiväkirja voisi yhtä hyvin olla vaikkapa Lukijan uni tai 'kehyskehys'. Siinä kirjailija lopuksi suunnittelee kirjoittavansa romaanin, jonka päähenkilö on Lukija jne.³⁷⁶

Dramatisoinnissa Lukija alkaa lukea kertomusta Ludmillan luona. Kertomus alkaa (esityksessä väliajan jälkeen) tyhjästä tilasta, jonne Kertoja Lukijan johdattaa, ja useaksi henkilöksi ja

kautuneen Minä 7:n äänistä, jotka tämä kuulee. Kertomus katkeaa, kun Kertoja keskeyttää kertomukseen yhtenä äänenä (7d) osallistuneen Lukijan 'hurmion'.³⁷⁷

Toisin kuin edellisessä kertomuksessa Lukijan samaistuminen ja osallisuus kertomuksen maailmaa on tässä maksimoitu. Hän toimii yhtenä samanarvoisena osapersoonana muiden minä-hahmon osien kanssa. Esityksessä Lukija tosin aloitti kertomuksen kokijana, ääniä kuunnellen ja liittyi tapahtumien osaksi vasta hahmojen astuessa esiin. Muista kertomuksista poiketen Kertoja ei ole läsnä eikä kommentoi kertomuksen tapahtumia ennenkuin lopussa.

VIII TULLI TAKAVARIKOI

Kahdeksas, japanilainen romaaninalku on kirja, jonka Lukija saa Silas Flanneryltä matkalukemiseksi ja lukee lentokoneessa matkalla Ataguitaniaan, jonne hän lähtee jäljittämään Maranaa.³⁷⁸ Kirja keskeytyy, koska se takavarikoidaan Ataguitanian tullissa, sillä se on siellä kiellettyjen kirjojen listalla.³⁷⁹

Dramatisoinnissa Lukija saa kirjan Flannerynä esiintyvältä Kertojalta. Siinä kahdeksas kertomus alkaa Lukijasta ja päättyy herra Okedan (isän) ja Makikon (tyttären) katsellessa miten rouva Miyagi (äiti) kaappaa Minä 8:n syleilyynsä. Kertomus leikkautuu Kertojan kuvaukseen lentokoneella matkustamisesta.³⁸⁰ Esityksessä muutos kertomuksen maailmasta kehyskertomuksen passintarkastusjonoon toteutettiin liukuen, 'ristikuvana'.

Lukijan samaistuminen kuvattiin alunperin vain lukemisen kautta, mutta lopullisessa versiossa hän myös täydentää muuttamat minä-hahmon lauseet. Esityksessä haluttiin korostaa Lukijan asteittaista uppoutumista kuvitteellisiin maailmoihin, joten lukeminen kuvattiin seremoniallisina sivunkääntöinä ja paikanvaihtoina, eräänlaisina shakkipelin siirtoina, suhteessa Kertojan-seremoniamestarin äänimerkkeihin.

IX TIETOKONEEN VIRHE

Yhdeksännen, eteläamerikkalaisen romaaninalun Lukija saa Ataguitanian vankilan kirjastossa, tietokoneen muistiyksiköiden muodossa. Nämä ovat kuitenkin "pyyhkiytyneet pois virtapiirin demagnetisoitumisen takia". Romaaninalku hajoaa yksittäisten sanojen jonoiksi; hän, hän, hän, hän, jonka, jonka, jonka, jonka jne. Tarinan alku ja keskeytyminen kuvataan samalla kertaa.³⁸¹

Dramatisoinnissa kertomus alkaa jo edellisessä tilassa, vankilan kirjastossa, kun tietokoneen käyttäjä "Sheila vetää 'koneesta' esiin WC-paperia" ja toteaa: "Tämä on ylitulkittu! Vai –".³⁸² Kertomus keskeytyy Kertojan ja Lukijan asettuessa kaksintaistelu-aseisiin tarinan taisteluparin, Minä 9:n (Nacho) ja Tuntemattoman (Faustino) paikalle, muiden 'valuessa' hitaasti ulos.³⁸³ Esityksessä romaanin sanajonoa käytettiin kertomuksen alussa ja lopussa eräänlaisena kuorojoikuna.

Yhdeksänteen kertomukseen Lukija osallistuu yhtenä esiintyjäryhmän jäsenenä, kuten Kertojakin. Esityksessä he toimivat mm. hevosina Nacholle ja Faustinolle. Lukijan samaistuminen minä-hahmoon kuvataan myös tekstijaon avulla, kun hän vastaa Nachon puolesta. Kertomuksen kaksintaistelu keskeytyy, mutta jatkuu Lukijan ja Kertojan kamppailuna kehyskertomuksen tasolla.

X SENSUURI (JA TUULI) VIE KÄSIKIRJOITUKSEN

Kymmenes romaaninalku on nippu käsikirjoitusliuskoja, jonka Lukija saa Anatoli Anatolinilta puistossa Ircaniassa, salaa sensuuriviranomaisilta. Tuuli vie mennessään osan liuskoista.³⁸⁴ Romaaninalku päättyy silti pikemminkin kuin keskeytyy, sillä tarinalla on loppu, toisin kuin edellisillä romaaninaluilla. Päähenkilö eli prospektilla kulkija ja hänen rakastettunsa Franziska kohtaavat lopuksi.

Dramatisoinnissa Lukija saa painostuksen jälkeen nipun kä-

sikirjoitusliuskoja Kertojalta, joka esiintyy valtiollisen poliisin pääjohtajan, Arkadin Porfyritsin asussa³⁸⁵. Kertomus alkaa Lukijasta ja jatkuu Minä 10:n monologina. Se päättyy onnellisesti Minä 10:n ja Franziskan lähtiessä yhdessä kahvilaan. Luettuaan tarinan loppuun kahvilassa maailmanympärimatkaltaan palattuun, Lukija lähtee kirjastoon etsimään muiden keskenjääneiden kertomusten loppua ja kohtaa siellä Ludmillan. Hekin lähtevät yhdessä kahvilaan ja näin kehyskertomuksen loppuasetelma yhdistyy viimeisen kertomuksen loppuun.³⁸⁶

Lukijan samaistuminen kuvataan tässä tekstin kautta, sillä hän lukee/puhuu minä -hahmon ajatuksia kertomuksen alussa ja loppussa, kuten lainauksessa (alaviitteessä) edellä. Sensijaan hän ei suoraan osallistu näyttämötoimintaan.

Keskeytymistavat ja materiaali

Romaaninalkujen välitystapa ja materiaallinen hahmo siis vaihtelee eri kertomuksissa. Sekä romaaninalut että dramatisoinnin kertomukset I, II, VI, VII, ja VIII ovat kirjoja, jotka Lukija lukee.³⁸⁷ Ääneen luettuina Lukija kuulee romaaninalut ja kertomukset III ja IV. Valokopioista (V), tietokoneelta (IX) ja käsikirjoitusliuskoilta (X) hän lukee loput. Dramatisoinnissa lukeminen nimenomaan lukemisena korostuu etenkin kertomuksissa I, II, V ja X (esityksessä myös kertomuksessa VIII). Yhdessä Ludmillan kanssa hän lukee II:n ja kokee IV:n kertomuksen. Lukijan osallistuminen kertomusten tapahtumiin samaistumisen kautta on korostetuinta kertomuksissa II (taistelukohtauksessa), III ja V. Kertomuksiin VII ja IX (esityksessä myös kertomukseen VIII) hän osallistuu osana esityksen maailmaa.

Romaaninalkujen keskeytymistavat ovat tarkemmin kuvailtuja ja myös kiinnostavampia romaanin alkupuolella. Romaaninalut I ja II päättyvät painotekniseen virheeseen (kertautuvat painoarkit ja valkoiset sivut). Kirjailijan käsistä keskeneräiseksi on jäänyt romaaninalku III, kun taas IV on opiskelijoiden silpoma.

Kustannustaloon lähetettynä kääntäjän tyylinäytteenä fragmentti on romaaninalku V, kun taas VI ja VII keskeytyvät Lukijan henkilökohtaisen tilanteen vuoksi. Romaaninalut VIII ja X keskeytyvät sensuurin takia, IX tietokoneanalyysiin häiriön vuoksi.

Dramatisoinnissa kertomusten keskeytymistavat eroavat mainituista oikeastaan vain IX:n kertomuksen osalta, kun Nacho Zamoran ja Faustino Higuerasin kaksintaistelu jatkuu Lukijan ja Kertojan taisteluna. Vain I:n ja II:n kertomuksen keskeytyminen kuvataan dramatisoinnissa konkretisoimalla hajoaminen näyttämöllisesti (saman tapahtumasarjan toistuminen I:ssä ja tapahtumien katkeilu 'stillkuviiin' II:ssä). Dramatisoinnissa useimmat kertomukset keskeytyvät katkeamalla, leikaten.

Romaanissa tarinoiden keskeytyminen pikemminkin kuvailaan kuin toteutetaan. Romaaninalut eivät niinkään katkea kesken, vaan romaanin eteneminen jatkuu toisella tasolla, kuvauksella Lukijan kokemuksista (joko tuosta keskeytymisestä, etenkin alussa, tai sitä seuraavista tapahtumista). Dramatisoinnissa siirtyminen tasolta toiselle on samalla kertaa sekä konkreettisempaa että huomaamattomampaa. Pienoiskertomukset tosin katkeavat jännittävimmässä kohdassa, mutta ne päättyvät silti eräänlaiseen huipennukseen, joka toimii myös lopetuksena. Lisäksi kehyskertomus leikataan niiden jatkoksi tai 'päälle', ja se myös esitettiin samassa tilassa.

Kertomusten keskeytymisen ja jatkuvan lopun lykkäämisen ajatus oli dramatisoinnin kannalta olennainen. Se oli myös tärkein peruste tilasta toiseen siirtymiselle, jonka tarkoituksena oli konkretisoida ja lihallistaa keskeytyminen. Vaikka dramatisointi rakentuu nimenomaan kymmenestä keskeytyvästä kertomuksesta on kehyskertomus siinä olennainen, samoin kuin alkuperäisessä romaanissa.

Kehyskertomus vastakkainasetteluina

Romaanissa kehyskertomus on ennen muuta Lukijan tarina. Dramatisoinnissa siitä muodostettiin periaatteessa Lukijan, Kertojan ja Lukijattaren kolmoisdraama. Calvino käsittelee itse kehyskertomusta tekstissään ”Miten kirjoitin yhden kirjoistani” Oulipo-ryhmän julkaisussa.³⁸⁸ Tutustuin siihen vasta kun Helsingin Juhlaviikoille 1996 valmistettu esitys oli jo aikaa sitten haudattu. Mikäli olisin törmännyt tekstiin aiemmin, olisin ehkä yrittänyt hyödyntää sitä jollakin tapaa, tai ainakin käyttänyt sitä argumenttina dramatisointivaiheen keskusteluissa. Oli varmaan kaikin puolin onnellista, ettei tuo sinänsä hauska teksti ollut rajoittamassa Juha Siltasen mielikuvitusta. Periaatteessa Calvinon A.J. Greimasin semioottisen neliön³⁸⁹ hahmolla leikittelevä kuvaus kehyskertomuksesta on hauska, itsenäinen kirjallinen teos. Calvino kuvaa siinä kehyskertomuksen henkilöitä funktioina suhteessa toisiinsa, ei niinkään kehyskertomuksen tapahtumapaikkoja tai maailmaa. Seuraavassa esitän kuitenkin lyhyet kuvaukset romaanin kehyskertomuksen luvuista³⁹⁰ ja rinnastan ne sekä Calvinon Oulipo-tekstiin että dramatisoinnin kehyskertomuksen kohtauksiin.

1. luku

Ensimmäinen luku romaanissa koostuu kauttaaltaan ohjeista lukijalle, esivalmisteluista ennen lukemisen aloittamista.³⁹¹ Se alkaa sanoilla ”Olet aloittamassa Italo Calvinon uutta romaania *Jos talviyönä matkamies*. Rentoudu. Keskity.” Se päättyy tilanteeseen, jossa lukija huomaa, että romaani vaikuttaa oudolta Calvinon kirjoittamaksi: ”Mutta sitten jatkat ja huomaat että kirjan lukeminen käy riippumatta siitä mitä olet odottanut tekijältä, kirja itsessään kiinnostaa sinua, tarkemmin ajatellen sinusta on parempi, että edessäsi on jotain mistä et vielä tiedä mitä se on.”³⁹²

Calvino tiivistää ensimmäisen luvun teemat ja tapahtumat

Oulipo-tekstissään asettamalla vastakkain olemassaolevan ja kirjassa olevan lukijan ja kirjan.³⁹³ Samantapaiset vastakkainasettelut – joko toisiaan edellyttäväksi tai toisensa poissulkeviksi vastakohdiksi – ja lyhyet yhteenvedot, jotka assosioivat loogiseen päättelyyn, toistuvat tekstissä muidenkin lukujen kohdalla.

Dramatisoinnissa ja myös esityksessä vastaava kohtausta pahtuu teoriassa Lukijan kotona, mutta käytännössä esitystilassa ja esitystilanteessa. Prologin aikana Kertoja puhuttelee katsojia suoraan ja kertoo tulevasta esityksestä. Esityksessä hän teki sen kahviotilassa ja pyysi jotakuta katsojista toimimaan Lukijana. Yleisön joukossa istunut Lukijan esittäjä ilmoittautui vapaaehtoisena, asettui Lukijan rooliin, eli istuutui nojatuoliin, ’kotiinsa’ ja sai Kertojalta kirjan. Tilanne jatkui myös siirryttäessä prologin kahviosta ensimmäisen kertomuksen tilaan, ensimmäisen pienoisesityksen näyttämölle. Lukija toimi siis katsojan edustajana ja Kertoja puhutteli vuorotellen Lukijaa ja katsojia. Mutta esityksessä katsoja seurasi Lukijaa eikä ’Katsojaa’, eikä tilannetta muutenkaan käännetty vastaavanlaiseksi asetelmaksi teatterissa, vaikka Lukija esityksen edetessä muuttui pienoisesitysten katsojaksi ja jopa niiden esiintyjäksi. Kertoja paljasti jo alussa, että esitys kertoo lukemisesta, vaikka verbille annettiinkin laajempi merkitys tulkintana ja vastaanottamisena yleisemmin, esim. ’elämän lukemisena’. Esityksen alussa lukemistapahtuman ohella korostui ei niinkään katsominen vaan kuuleminen ja kerronta, Kertojan ja jatkossa pienoisesitysten minäkertojien rooli, kertomistapahtuma. Calvinon Oulipo-tekstissä mainitsemaa todellisuudentasojen rinnastumista ja sekoittumista ei dramatisoinnissa tai esityksessä tavoiteltu, vaikka siihen kyllä viitattiin.

2. luku

Romaanin toisessa luvussa³⁹⁴ lukija raivostuu huomattessaan kirjan virheelliseksi – samat painoarkit toistuvat. Toistoa ei toteuteta, sen havaitseminen kuvataan lukijan kautta. ”Olet jo lukenut

kolmisenkymmentä sivua ja tarina alkaa kiehtoa sinua. Mutta yhtäkkiä huomaat: 'Mutta tämä lause ei minusta kuulosta uudelta. Minusta tuntuu että olen lukenut jopa koko tämän kappaleen.'” Yrittäessään vaihtaa kirjan virheettömään, hän kohtaa kirjakaupassa Lukijattaren. Luku päättyy hänen aloittaessaan uuden kirjan: ”Ja nyt heti ensimmäiseltä sivulta alkaen huomaat että romaanilla joka sinulla on, ei ole mitään tekemistä sen kanssa jota olit lukemassa eilen.”

Calvinon Oulipo-tekstissä³⁹⁵ lukemisen keskeytyminen ja sen jatkaminen asetetaan vastakkain. Kirjassa oleva lukija saa vastavoimakseen lukijattaren. He vaihtavat kumpikin aloittamansa viallisen kirjan toiseen, mutta odottavat sen olevan saman tarinan – rautatieaseman – jatko, vaikkakin tuntemattoman kirjailijan tekemänä. He asettavat siis tarinan tekijän edelle ja ovat valmiita kohtaamaan jotakin tuntematonta.

Kuvaus vastaa suurinpiirtein dramatisoinnin ja esityksen kohtausta Lukijan kotona ensimmäisen pienoisesityksen lopussa sekä kohtausta kirjakaupassa, jossa Lukija tapaa Lukijattaren ja he vaihtavat puhelinnumeroita. Esityksessä korostui erityisesti yhteys ensimmäisen kertomuksen naishahmon, rouva Marnen, ja Lukijattaren välillä. Fiktio ennakoi lukijattaren tapaamista.³⁹⁶ Esityksessä kaikki kolme tapahtumapaikkaa (koti, aseman baari, kirjakauppa ja jälleen koti) luotiin ensimmäisen kertomuksen tilaan, asemalle.³⁹⁷

3. luku

Romaanin kolmannessa luvussa³⁹⁸ lukija soittaa Ludmillalle toisenkin kirjan osoittauduttua vialliseksi, valkoisten paperiarkkien katkomaksi. Luku alkaa seuraavaan tapaan: ”Paperiveitsen käyttö antaa huvia kosketus-, kuulo-, ja näköaisteille ja ennen kaikkea mielelle. Lukemisen etenemistä edeltää liike joka lävistää kirjan aineellisen kiinteyden avatakseen meille pääsyn sen aiheettomaan olemukseen.” Lukija ja Ludmilla sopivat tapaamisen

Kimmerian kirjallisuuden professorin luona, joka uskoo tietävänsä mistä kirjasta on kyse. Luvun päätteeksi kuvataan ensivaikutelma kolmannelta kertomuksesta: ”Yksi asia on sinulle heti selvä, ja se on se että tuolla kirjalla ei ole mitään tekemistä sen kanssa jonka olet aloittanut. Vain jotkut erisnimet ovat samat, joka on kummallinen yksityiskohta mutta jota et pysähdy miettimään sillä vähä vähältä Uzzi-Tuziin vaivalloisesta extemporekäännöksestä saavat muotonsa tarinan piirteet, kielellisten solmujen työläästä tulkinnasta nousee lavea kertomus.”

Kolmannelta luvusta Calvino esittää hahmotuksen³⁹⁹, jossa vastakohdat (ja subjekti-objekti parit) ovat ensin intohimoinen lukijatar ja romaanitaide sekä älyllinen lukijatar ja romaanin ideologia. Toisensa poissulkeva suhde on toisaalta lukijattarien, toisaalta taiteen ja ideologian välillä. Sitten vastaparin lukijalle ja hänen etsimälleen kirjalle muodostavat hyperlukija ja keskenjäänyt kirja. Kiinnostavin vastakkainasettelu muodostuu, kun hyperlukijan täydennykseksi esitellään epälukija ja hyperlukijan objektin, ylevän (subliimi) vastakohdaksi hiljaisuus. Toisensa poissulkevia ovat yhtäältä hyperlukija ja hiljaisuus, toisaalta epälukija ja ylevä. Henkilöhahmot ovat helposti identifioitavissa Ludmillaksi (intohimoinen lukijatar) ja tämän sisareksi Lotariaksi (älyllinen lukijatar), Ludmillan ystäväksi Imerioksi (epälukija) sekä Ludmillan tuntemaksi Kimmerian kirjallisuuden professoriksi (hyperlukija).

Dramatisoinnissa ja esityksessä näitä jaksoja vastasivat kohtauksukset toisen kertomuksen jälkeen, jossa Lukija keskustelee puhelimesta ensin Lotarian ja sitten Ludmillan kanssa, tapaa yliopistolla Irnerion, joka ei lue vaan tekee kirjoista veistoksia ja joka vie hänet professori Uzzi-Tuziin luo. Taiteen ja ideologian vastakkainasettelu korostuu Lotarian esittelyssä, mutta kysymyksiä ylevästä ja hiljaisuudesta ei dramatisoinnissa (kuten ei romaanisakaan) käsitellä suoraan. Esityksessä kehyskertomuksen tapahtumapaikat (Lukijan ja Lotarian kodit, yliopiston käytävä ja Botnougri-laisten kielten laitos) luotiin toisen kertomuksen tilaan, keittiöön.

4. luku

Neljäs luku romaanissa⁴⁰⁰ alkaa kuuntelemisen kuvauksella: ”On hyvin erilaista kuunnella jotakuta joka lukee ääneen kuin lukea hiljaisuudessa. Kun luet voit pysähtyä tai silmäillä lauseen: sinä saat itse päättää ajasta. Kun toinen lukee, on vaikea saada osumaan yhteen oma keskittyminen ja lukemiseen menevä aika: ääni kulkee joko liian nopeasti tai liian hitaasti.” Kirjallisuuden olemusta käsittelevän keskustelun päätteeksi lukija ja Ludmilla seuraavat Lotariaa seminaariin, jossa ilmeisesti käsitellään heidän etsimäänsä romaania: ”Te huomaatte heti että olette kuuntelemassa jotain jolla ei ole mitään mahdollista kosketuskohtaa ei romaaneihin *Kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä, Malbor-kin asutuksen ulkopuolella, Jos talviyönä matkamies*. Te heitätte toisiinne silmäyksen, oikeastaan kaksi silmäystä: ensin kysyvän, sitten ymmärtävän. Oli miten oli, se on romaani jota te kerran alkuun päästyänne haluaisitte jatkaa pysähtymättä.”

Calvinon Oulipo-tekstissä⁴⁰¹ lukija ja professori samoin kuin Ludmilla ja Lotaria ovat toisiaan edellyttävässä suhteessa. Sensijaan professori ja Lotaria samoin kuin lukija ja Ludmilla ovat toisensa poissulkevia vastakohtia. Lukijan ja Lukijattaren välillä ei tässä ole erityissuhdetta, ei myöskään professorin ja Lotarian. Uzzi-Tuzii ja Lotaria eivät romaanissakaan kohtaa, sillä siinä Uzzi-Tuziin vastavoimana toimii professori Calligani. Reaktioketjut assosioituvat lähinnä Greimas’n kuvaamiin arvojärjestelmien heikkoihin tai vahvoihin konflikteihin⁴⁰² Suhteet samaa sukupuolta olevien kesken on kuvattu vahvoiksi konflikteiksi, vastakkaista sukupuolta olevien välillä heikoiksi.

Myöskään dramatisoinnissa ei esiinny Kimbrin kielen professori Calligania, vaan kiistan teoksen alkuperästä professori Uzzi-Tuziin kanssa käy hänen sijastaan Lotaria. Esityksessä kohtaus professori Uzzi-Tuziin luona yliopistolla, kolmannen pienenesityksen jälkeen, sisälsi nämä perusasetelmat, kun Ludmilla saapui paikalle ja väitteli professorin kanssa ja kun Lotaria myöhemmin ilmaantui kiistelemään professorin kanssa kolmannen kertomuksen alkuperästä. Sekä Kimmerian kielen laitos että Kim-

brin kielen laitoksen seminaari sijoittuvat dramatisoinnissa kolmannen kertomuksen tilaan, rannalle. Esityksessä tapahtumapaikan vaihdos konkretisoitiin siirtymällä neljännen kertomuksen tilaan jo tässä vaiheessa. Professori liikkui myös tilan ulkopuolella, mikä auttoi ehkä mieltämään toisen ja kolmannen tilan jatkumoksi.

5. luku

Romaanin viides luku⁴⁰³ alkaa samasta seminaaritalanteesta, johon neljäs luku päättyi: ”Tässä kohdassa alkaa keskustelu. Tapahtumat, henkilöt, ilmapiiri, aistimukset jätetään syrjään antamaan tilaa yleisille käsitteille.” Lukija lähtee etsimään selvyyttä keskeytyvien romaanien arvoitukselle kustannustalosta, ja saa sieltä uuden käsikirjoituksen: ”Voisit sanoa hänelle ettei sillä ole väliä, että se ei ole romaani jota etsit mutta ehkä siksi että alku miellyttää sinua, ehkä siksi että yhä kiireisempi Cavedagna on joutunut kustannustyönsä pyörteen imaisemaksi, eikä sinulle jää muuta kuin alkaa lukea romaania *Katsoo alas tiivistyvään varjoon*.”

Calvinon Oulipo-teksti⁴⁰⁴ nostaa esiin lukijan lisäksi kirjailijan, väärentäjän ja ammattilukijan. Ammattilukijan ja tavallisen lukijan toisiaan edellyttävä vastakkainasettelu rinnastetaan kirjailijan ja väärentäjän vastaavaan suhteeseen. Tavallisen lukijan ja väärentäjän samoin kuin ammattilukijan ja kirjailijan suhde sensijaan on toisensa poissulkeva. Ammattilukijan ja kirjailijan tai tavallisen lukijan ja väärentäjän välille ei kuvata erityissuhdetta. Hieman samaan tapaan kuin edellisen luvun kuvauksessa, reaktioketjut voi nähdä heikkoina tai vahvoina konflikteina.

Dramatisoinnissa ja esityksessä nämä teemat esiintyivät kohtauksessa kustannustalossa, neljännen pienenesityksen jälkeen, kun Lukija menee tapaamaan maisteri Cavedagnaa (ammattilukija) ja saa kuulla väärentäjä-kääntäjä Hermes Maranasta ja tämän aiheuttamista sotkuista. Kuten eivät romaanissa, kirjailija ja

väärentäjä eivät myöskään dramatisoinnissa esiinny läsnäolevina henkilöhahmoina (tosin paikalla on lukuisa joukko kirjailijakokelaita), mutta Maranan näkemykset käyvät ilmi kirjeestä, josta on mukana pitkäkö jakso; ”mitä väliä on tekijän nimellä kannessa?”⁴⁰⁵ Samoin kuin romaanissa myös esityksessä vastakkainasettelut jäivät osin keskustelunaiheiden tasolle. Esityksessä kehyskertomuksen tapahtumapaikat (seminaari, kahvila jossa Lukija ja Ludmilla keskustelevat, kustannustalo ja Cavedagnan huone siellä) luotiin kaikki neljännen kertomuksen vallankumoustilaan.

6. luku

Romaanissa kuudes luku⁴⁰⁶ alkaa kustannustalosta, jonne edellinen luku päättyi: ”Valokopioidut liuskat päättyvät tähän mutta nyt sinua kiinnostaa vain jatkaa lukemista. Jossain täytyy olla kokonainen kappale, katseesi kiertele ympäriinsä löytääkseen sen mutta masennut heti, tässä toimistohuoneessa kirjat ovat raaka-aineiden muodossa, varaosina, purettavina ja koottavina mekanismeina.” Käytyään läpi Hermes Maranan kirjeenvaihdon, lukija saa uuden kirjan. ”Ludmillaa odottaessasi alat lukea Maranan lähettämää romaania.”

Oulipo-tekstin kuvaus⁴⁰⁷ asettaa kirjailijan ja kirjan toisiaan edellyttävään suhteeseen, samoin väärentäjän ja apokryfisen kirjan. Kirjailijan totuus ja väärentäjän keinotekoisuus ovat toisensa poissulkevat. Sitten asetelma vaihtuu. Väärentäjä ja kirjailija ovat toisiaan edellyttävässä suhteessa, samoin kirja ja apokryfisen kirja. Sensijaan väärentäjä ja todellinen kirja sekä kirjailija ja apokryfisen kirja ovat toisensa poissulkevat. Calvino tuo peliin myös hyper- tai superkirjailijan (kertomusten isän) ja tietokoneen, sekä tämän vastavoimaksi taustahälän. Lopuksi asetelma on sama kuin alussa; kirjailija ja todellinen kirja kontra väärentäjä ja apokryfisen kirja. Mutta kirjailija tekee hakkelusta kirjastaan, kirjoittaa apokryfistä tekstiä itsestään ja lopputuloksena on, että ”kirjailija kirjoittaa väärentäjän tarinan”.⁴⁰⁸ Näkö-

kulma Oulipo-tekstissä on vahvasti myös kirjailijan, vaikka romaanin kuudennessa luvussa keskeistä on väärentäjän näkökulma ja kirjailija (Silas Flannery) lähinnä vain mainitaan. Romaanissa luvun pääosa muodostuu Maranan kirjeistä Cavedagnalle eripuolilta maailmaa. Sen voi nähdä jopa eräänlaisena äärimmillä silputtuna ja sekaannuksista koottuna parodiana koko romaanin fragmenttirakenteesta.

Dramatisoinnissa ja esityksessä joitakin murusia tästä tematiikasta oli mukana kohtauksessa viidennen pienoisesityksen jälkeen, kun Lukija lukee otteita Hermes Maranan maisteri Cavedagnalle lähettämistä kirjeistä. Mm. Kertomusten isä esiintyy siinä hahmona. Silas Flannery mainitaan, samoin HTTET:n eli homogenisoitujen taiteellisten tuotteiden elektronisen tuottamisen järjestön konttori.⁴⁰⁹ Periaatteessa kirjoittamisen problematiikkaa ei kuitenkaan käsitellä tarkemmin ja Maranan hahmo näyttäytyy estradiivihteen tapaan rakennettujen, sarjakuvanomaisten jaksosten myötä lähinnä seikkailija-huijarina. Maranan kirjeenvaihto muodosti esityksessä oman kokonaisuutensa, joka rinnastui fiktiivisiin kertomuksiin pikemminkin kuin muihin kehyskertomuksen kohtauksiin. Dramatisoinnissa ja myös esityksessä siirtymät kahvilaan, jossa Ludmilla odotti ja jossa Lukija myöhemmin alkoi lukea seuraavaa kertomusta, toteutettiin samassa ns. vallankumoustilassa, valoilla leikaten.

7. luku

Romaanin seitsemäs luku⁴¹⁰ alkaa seuraavin sanoin: ”Istut kahvilapöydän ääressä lukien Silas Flanneryn romaania jonka tohtori [sic] Cavedagna on lainannut sinulle ja odotat Ludmillaa.” Lukija päättyy Ludmillan kotiin, saa Irneriolta tietää että Ludmilla on tuntenut Maranan ja kyselee siitä heidän rakasteltuaan. ”Lukija, sinä olet päättänyt: menet tapaamaan kirjailijaa. Sillä välin olet kääntynyt selin Ludmillaan ja alkanut lukea uutta kirjaa jossa on aivan samanlainen kansi kuin edellisessä. (Samanlainen tietyn pisteeseen asti. Banderolli Silas Flanneryn uusin menestys kät-

kee nimen ensimmäiset sanat. Sinun tarvitsee vain kohottaa sitä huomataksesi että kirjan nimi ei ole *Solmiutuvien linjojen verkossa* vaan *Ristiin menevien linjojen verkossa*.)”

Calvinon kuvaus Oulipo-tekstissä⁴¹¹ tiivistää Ludmillaan ja Irnerioon (epälukijaan) sekä Lukijan ja Lukijattaren rakkaustarinaan liittyvät aiheet, ja vastaa melko tarkkaan romaanissa kuvattua tilannetta, samalla kun se alkaa muuttua itsenäiseksi, omaksi tekstikseen. ”Turhaan sinä lukija ajat takaa tuota kirottua salaisuutta. Turhaan sinä lukijatar metsästät tuota kirottua kirjaa.”⁴¹² Toisiaan edellyttävät vastavoimat ovat ensin lukijatar ja epälukija sekä asunto täynnä kirjoja ja etsitty kirja. Sitten vastakkain asetetaan lukija ja lukijatar sekä kirja ja salaisuus. Epälukijaa ja lukijaa ei aseteta vastakkain, toisin kuin romaanissa, jossa Lukija kohtaa Irnerion tämän ilmestyessä Ludmillan luo. Myös romaanin sisältämä laaja kuvaus Ludmillan kodista ja Lukijan suhteesta siihen sivuutetaan. Lukijan ja lukijattaren rakkauskohtaus kuvataan siten, että lukijatar asetetaan kirjan paikalle, luettavaksi, samoin vuorostaan lukija. Siinä missä keskeytyvä kirja alussa yhdisti lukijan ja lukijattaren siinä epäilyttävä väärentäjän kirja nyt erottaa heidät. Romaanissa lukija on mustasukkainen väärentäjälle, kun saa Irneriolta tietää, että tämä on asunut Ludmillan luona, mutta ennen kaikkea kirjailijalle (Silas Flannerylle), kun hän löytää Ludmillalta Flanneryn omistuskirjoituksella varustetun kirjan. Romaanissa keskeistä on mustasukkaisuus kirjailijaa ja Ludmillan lukuhimoa kohtaan.

Dramatisoinnissa ja esityksessä edellä kuvatut vaiheet olivat mukana lähes kaikki, kohtauksessa Ludmillan kotona kuudennen pienenesityksen jälkeen, kun Kertoja esittelee Lukijalle Ludmillan kodin, kun Lukija odottaessaan Ludmillaa saa Irneriolta tietää, että tämä on tuntenut Maranan, ja kun hän myöhemmin rakasteltuaan Ludmillan kanssa löytää Silas Flanneryn kirjan ja yrittää tivata Ludmillalta onko tämä käynyt Flanneryn luona. Mutta dramatisoinnissa vaiheet on tiivistetty yhdeksi tilanteeksi. Kertojan rooli on kohtauksessa olennainen, hänen kaksi monologiaan sisältävät esityksen kannalta keskeisiä teemoja. Ensimmäinen monologi esittelee Ludmillan omana henkilöhahmonaan

(eikä ainoastaan Lukijan projektiona) hieman samaan tapaan kuin romaanissa. Se käsittelee myös esittäjän ja katsojan suhdetta sekä mielikuvien luomaa tilaa. Toinen monologi on keskeinen kehyskertomuksen juonen perusteluna, sillä siinä Kertoja-Marana paljastaa katsojille henkilökohtaiset tunteensa ja ironisoi tuoreiden rakastavien tilannetta. Kehyskertomuksen tapahtumapaikat (kahvila, jossa käydään puhelinkeskustelu ja Ludmillan asunto) luotiin samaan kuudennen kertomuksen puhelutilaan.

8. luku

Kahdeksas luku romaanissa⁴¹³ on ainoa jolla on otsikko: ”*Silas Flanneryn päiväkirjasta*.” Se poikkeaa kehyskertomuksen muista luvuista mm. siten, ettei päähenkilönä toimikaan sinä-muodossa puhuteltu lukija, vaan minä-muodossa tuntemuksiaan tilittävä kirjailija. Se alkaa seuraavasti: ”Lepotuolissa laakson pohjalla olevan majan terassilla on nuori nainen joka lukee. Joka päivä ennen kuin ryhdyn työhön katson häntä jonkin aikaa kaukoputkellani.” Lotarian, Ludmillan ja Lukijan vierailut kuvataan kirjailijan näkökulmasta. Flannery päättää kirjoittaa kirjan, jossa hän lähettää lukijan matkalle jäljittämään Maranaa, jotta saisi olla kahden lukijattaren kanssa ja toteaa lopuksi: ”Vaikuttaa todella siltä että Lukija on lähdössä. Hän ottaa matkalukemisenaan Takakumi Ikokan romaanin *Kuun valaisemalla lehtimatolla*.”

Romaanissa kahdeksas luku keskittyy vahvimmin kirjailijan ja kirjoittamisen problematiikkaan. Oulipo-tekstissään⁴¹⁴ Calvino asettaa aluksi toisiaan edellyttäviksi vastakohtiksi kirjailijan ja mallin (lukijattaren) sekä kirjoittamisen uuvuttavuuden ja lukemisen nautinnon. Sitten kirjailijan hahmo jaetaan (toisensa poisulkeviin) tuotteliaaseen ja piinattuun kirjailijaan. Calvino kuvaa myös peruskysymystä, joka toistuu eri yhteyksissä, eli kirjailijan pyrkimystä ylittää privaatti. Kirjailijan vastavoimana on persoonaton joku ja kirjan vastavoimana äärettömät kirjastot. Älyllinen ja intohimoinen lukijatar asetetaan vastavoimiksi kirjailijalle ja

väärentäjälle. Lopuksi myös keskeytyvän kirjan teema tuodaan mukaan; ”kokonainen kirja on ehkä tehty vain aluista”.⁴¹⁵

Dramatisointi poikkeaa ehkä selvimmin romaanista juuri tässä luvussa, sillä kirjailija on dramatisoinnissa vain viitteenomainen ja kuviteltu hahmo, eikä esim. kahtiajakoa tuotteliaaseen ja piinattuun kirjailijaan hyödynnetä. Teemat esiintyvät tiivistetyssä muodossa kohtauksessa seitsemännen pienenesityksen jälkeen, kun Lukija kuvittelee olevansa kuuluisa kertoja Silas Flannery, jonka luokse sekä Ludmilla että Lotaria tulevat. Kohtauksen päätteksi Kertoja väittää Lukijalle olevansa Silas Flannery, mutta paljastaa lopuksi katsojille vain hämänneensä. Tämä on myös Lukijan ja Maranan (Maranan ominaisuudessa toimivan Kertojan) ensimmäinen kohtaaminen. Romaanissa luku päättyy eräänlaiseen ’selitykseen’ siitä, miten koko teos on kirjoitettu. Samoin dramatisoinnissa kohtaus on eräänlainen avain koko tarinaan: ”Jos minä todella olisin Silas Flannery, niin kertoisin kertomuksen joka muodostuu pelkistä aluista.”⁴¹⁶ Myös tilallisesti tämä kehyskertomuksen kohtaus oli esityksessä eräänlainen käänne fantasiaan, sillä siirtymistä edellisestä kehyskertomuksen tilanteesta Ludmillan luota Silas Flanneryn laaksoon Sveitsissä ei mitenkään kuvattu tai perusteltu, vaan väliaika sijoitettiin tähän.

9. luku

Romaanin yhdeksäs luku⁴¹⁷ alkaa sen kummemmista selittelyittä matkakuvauksena: ”Kiinnität turvavyön. Kone on nousemaisillaan.” Lukija seikkailee Ataguitanian poliisivaltiossa ja joutuu vankilaan. Siellä kirja jota hän havittelee hajoaa tietokoneanalyysissä: ”Moniväriset nauhat jauhavat nyt irrallisten sanojen pölyä: hän hän hän hän, jonka jonka jonka jonka, josta josta josta josta, joka joka joka joka, jotka on järjestetty esiintymistaajuuden mukaisesti. Kirja on riekaleina, purettu, se ei ole enää koottavissa, se on kuin tuulen poiskuljettama dyynin hiekka.”

Yhdeksännen luvun kuvaus on Oulipo-tekstissä⁴¹⁸ suhteelli-

sen ytimekäs ja selventävä, verrattuna vastaavan luvun rönseytävään ja satiiriseen kerrontaan romaanissa. Keskeiset vastavoimat ovat aluksi lukija ja maailma sekä todelliset kirjat ja apokryyfiset kirjat. Sitten kirjojen vastakohdiksi asetetaan valtaapitävä hallitus ja väärentäjä ja lopuksi myös älyllinen lukijatar. Vastakkainasettelut irtautuvat osaksi romaanista, mutta esim. erottelu valheen ja ei-toden välillä⁴¹⁹ on kuin suoraan semioottisen neliön perusesimerkeistä.

Dramatisoinnissa ja esityksessä, samoin kuin romaanissa, korostuvat moninkertaisen naamioitumisen ja soluttautumisen teemat poliisivaltiossa, jonka täyttävät vallankumouksellisten, vastavallankumouksellisten ja vasta-vastavallankumouksellisten ryhmittymät. Apokryyfisyyden ilmenee lähinnä erilaisina peittelyn kerrostumina ja konkretisoituu alati nimeä ja ulkomuotoa vaihtavan älyllisen lukijattaren hahmossa. Kohtauksessa Ataguitaniassa kahdeksannen pienenesityksen jälkeen Lukija joutuu vangiksi ja kohtaa Corinna-Sheila-Alexandra-Alfonsinan, eli valeasuisen Lotarian (älyllisen lukijattaren) ja lopulta riisuu hänet. Väärentäjä ei romaanissa ole läsnä henkilöhahmona, mutta esityksessä hän Kertojan ominaisuudessa tarkkaili ja kommentoi tapahtumia. Kehyskertomuksen eri tapahtumapaikat (lentoaseman passintarkastusjono, taksimatka, kasarmien toimisto ja vankilan kirjasto) kuvattiin esityksessä ääni- ja valoleikkauksin. Siten kehyskertomuksen kohtaukset muodostuivat nopeiden leikkausten myötä lähes yhtä fantastisiksi, kuin niitä edeltävä japanilainen kertomuskin.

10. kohtaus

Romaanin kymmenes luku⁴²⁰ alkaa toteamuksella, että lukija on toisessa fantasiamaassa, Ircaniassa: ”Olet juomassa teetä Arkadian Porphyritchin kanssa joka on eräs Ircanian henkevimpiä, hienostuneimpia persoonallisuuksia ja joka ansiokkaasti hoitaa valtiollisen poliisin pääjohtajan tehtäviä.” Lukija saa kuulla sensuu-

rin päästäneen Hermes Maranan pakenemaan ja yrittää pelastaa sensuroitavaksi määrätyn Anatoli Anatolinin käsikirjoituksen: "Tuuli vie mennessään yhden liuskan, hän ryntää poimimaan sen. Hän on vetämässä toisen nipun sivuja housujen takataskusta mutta aidan takaa ryntää kaksi siviilipukuista poliisia jotka pidättävät hänet."

Calvinon kuvaus kymmenennestä luvusta⁴²¹ keskittyy sensuuritematiikkaan. Vastakkain toisiaan edellyttäen ovat ensin lukija ja todellinen kirja sekä apokryyfinen kirja ja sensuuri. Toisensa poissulkevia ovat todellinen ja apokryyfinen kirja samoin kuin sensuuri ja lukija. Sitten sensuuri ja väärentäjä liitetään vastavoimiksi, samoin lukijatar ja todellinen kirja. Lopuksi sensuuri ja apokryyfinen kirja muodostavat parin kuten lukija ja todellinen kirja, ja toisensa poissulkevia ovat lukija ja apokryyfinen kirja sekä sensuuri ja todellinen kirja.

Dramatisoinnissa sensuuritematiikka on vain viitteenomaisesti mukana kohtauksessa yhdeksannen pienoisesityksen jälkeen Ircaniassa, kun lukija kohtaa sensuuritoiminnan johtajan, Arkadin Porfyritsin ja tämän hahmossa esiintyvän Maranan. Romaanissa luvun keskeinen tapahtuma muodostuu pääsensorin ja lukijan kohtaamisesta sekä välillisesti kuvatusa Maranan kohtalosta. Romaanissa lukija myös näkee unta Ludmillasta. Dramatisoinnissa Lukija käy Arkadin Porfyritsinä esiintyvän Maranan kanssa ratkaisevan kaksintaistelun vaatiessaan esitykselle ja myös omalle tarinalleen loppua. Keskeistä esityksessä ei ollut niinkään sensuuri, toden ja väärennöksen teema konkretisoitui lähinnä naamioitumisen ja tunnistamisen tasolla. Olennaisinta oli välienselvittely ja kamppailu Kertojan ja Lukijan, toisaalta johdattelijan ja johdateltavan (esitystilanteen tasolla), toisaalta kahden samaa naista, Ludmillaa, havitelleen miehen välillä (kehyskertomuksen tarinan tasolla).⁴²²

11. kohta

Romaanin yhdestoista luku⁴²³ punoo yhteen aiemmissa luvuissa sotketut johtolangat: "Lukija, on aika että levoton purjehduksesi johtaa satamaan." Suuressa kirjastossa lukija kohtaa muita luki-joita ja saa tietää, että he kaikki lukevat eri syistä ja eri tavoin. Hän saa myös kuulla, että ennenaikaan tarinat saattoivat päättyä vain joko sankarin ja sankarittaren kuolemaan tai avioliittoon. Luku päättyy toteamukseen: "Sitten salamannopeasti päätät naida Ludmillan."

Calvinon kuvaus yhdennentoista luvun teemoista⁴²⁴ on äärimmäisen niukka verrattuna romaanin laajahkoon synteysiin. Oulipo-teksti toimii yhä selvemmin omana kokonaisuutenaan ja irtoaa osaksi romaanin teemojen esittelystä. Vastakkain ovat ensin lukija ja toinen lukija sekä kirja ja tuon toisen lukema kirja. Sitten neliö käännetään toisinpäin, jolloin vastakkain asettuvat jälleen lukija ja kirja, kuten alussa, samoin toinen lukija ja toinen kirja. Romaanissa seitsemän eri lukijaa kuvailee, miksi he lukevat ja mitä he kirjalta odottavat. Calvinon tiivistys vastaa romaanissa käsiteltyjä teemoja: "Jokaisen lukijan lukema kirja on aina toinen kirja. Kirjan lukija on jokaista kirjaa lukiessaan aina toinen lukija."⁴²⁵ Sensijaan romaanissa esiintyvä keskeytyneiden kertomusten nimiluettelo ja siitä syntyvä uuden tarinan alku, sen enempää kuin viittaus Tuhannen ja Yhden Yön Tarinoihinkaan eivät vastakkainasetteluihin mahdu.

Dramatisoinnissa ja esityksessä yhdestoista kohta tapahtuu suuressa kirjastossa ja noudattaa melko pitkälle romaanin vastaavaa lukua. Dramatisointi poikkeaa romaanista sikäli, että seitsemän tuntemattoman lukijan sijasta Lukija kohtaa aiemmin tapaamiaan kehyskertomuksen henkilöitä, mm. Irnerion, professori Uzzi-Tuziin, Lotarian, maisteri Cavedagnan ja ennen muuta Ludmillan. Kohtauksen keskeinen sisältö juonen tasolla onkin Lukijan kotiinpaluu tutkimusretkeltään maailman ympäri ja jälleennäkeminen Ludmillan kanssa. Temaattisesti sekä romaanissa että dramatisoinnissa nousee esiin myös Oulipo-tekstissä mainittu ajatus, että lukeminen merkitsee eri ihmisille eri asioita.

Esityksessä kehyskertomuksen tapahtumapaikat (kahvila ja suuri kirjasto) toteutettiin viimeisen kertomuksen tilaan, koko pituudeltaan avatun Merikaapelihallin toiseen pätyyn, joka muutettiin prospektista kirjastoksi mm. avaamalla ikkunaverhot.

12. kohtaus

Romaanin kahdestoista luku⁴²⁶ on lyhyt epilogi aviovuoteessa, joka alkaa sanoilla: "Nyt te olette mies ja vaimo, Lukija ja Lukijatar." Se päättyy lukijan toteamukseen: "Hetki vielä. Olen lopettamassa Italo Calvinon romaania Jos talviyönä matkamies."

Oulipo-tekstissä viimeisen luvun kuvaus⁴²⁷ on lähes yhtä lyhyt kuin teksti romaanissakin. Siinä kirja ja elämä ovat toisensa poissulkevat, samoin lukija ja lukijatar, huvittavaa kyllä.

Lopullisessa dramatisoinnissa ja esityksessä tämä kohtaus ei ollut mukana, mutta Kertojan loppusanat, hänen 'Prospero-monologinsa' Lukijan ja Lukijattaren kohdattua kirjastossa kuvailivat saman asian. Osa romaanin epilogista oli mukana esityksen viimeisessä dialogissa kun Lukija ja Lukijatar, nyt lähinnä katsojien ominaisuudessa, totesivat esityksen päättyneen ja poistuivat kahvilaan.

Yhteenvedo

Calvinon semioottisen neliön karnevalisointi on esimerkki ennen kaikkea oulipolaisesta rajoituksilla leikkimisestä. Silti tekstissä tiivistyy monia romaanin kannalta keskeisiä kysymyksiä painottuneena tavalla, joka ei romaania lukiessa ole ilmeistä. Se keskittyy kuitenkin henkilöihin funktiona ja vastakkainasetteluina, eikä kerro juuri mitään kehyskertomuksen tiloista. Neliöleikki ei ollut käytössä esitystä suunniteltaessa, mutta on hauska huomata, että Calvinon mainitsemat keskeiset toimijat ovat lähes kaikki dramatisoinnissa mukana, ja vastaavasti muuttamat romaanissa esiintyvät hahmot, jotka dramatisoinnissa sivuutettiin, on myös siinä jätetty huomiotta. Lukija, Ludmilla (intohimoinen lukijatar) ja Lotaria (älyllinen lukijatar), Iinnerio (epälukija), professori Uzzi-Tuzii (hyperlukija), maisteri Cavedagna (ammatilukija), Hermes Marana (väärentäjä) ja Arkadin Porfyrits (sensori) olivat keskeiset kehyskertomuksen hahmot myös dramatisoinnissa. Mukana olivat jopa Kertomusten isä ja tietokonekin, tosin vain sivumennen. Ainoa huomattava poikkeus on kirjailijan hahmo, Silas Flannery, joka dramatisoinnissa esiintyy vain välillisesti, mutta saa Calvinon Oulipo-tekstissä jopa suhteellisesti enemmän tilaa kuin romaanissa.

Sensijaan kirjan asema lähes protagonistina kuten Oulipo-tekstissä, ei dramatisoinnissa ollut yhtä vahva. Toki kirjoja ja paperiliuskoja käytettiin rekvisiittana, mutta niiden merkitys jäi apuvälineiden tasolle. Kertomuksia ei esineellistetty vaan ne tilallistettiin. Vaikka keskeytyvät kertomukset minä -hahmojen myötä muuttuivat myös henkilöiksi, henkilöiden tarinoiksi, ne olivat ennen muuta pienesesityksiä ja siten ehkä myös itsensänselvemmin katoavia ja keskeytyviä kuin kirjat. Tavoitteena kuitenkin oli, että ne olisivat olleet vielä selvemmin tiloja, erilaisia maailmoja.⁴²⁸

Kehyskertomuksen tapahtumapaikat

Myös kehyskertomusta samoin kuin romaaninalkuja tai pienoiskertomuksia, voi tarkastella erilaisten ympäristöjen tai tapahtumapaikkojen sarjana. Romaanissa kehyskertomuksen keskeiset tapahtumapaikat, romaaninalkujen lukemipaikat, ovat Lukijan koti (kertomukset I ja II), yliopisto (kertomukset III ja IV), kustannustalo (kertomukset V ja VI), Ludmillan asunto (kertomus VII), lentokone (kertomus VIII), vankilan kirjasto Ataguitaniassa (kertomus IX) sekä puisto Ircaniassa (kertomus X). Romaanin kehyskertomus sisältää tietysti myös lukuisia muita paikkoja, kuten kirjakaupan, kahvilan, kirjaston jne. Ne eivät kuitenkaan 'kehystä' lukemista samassa mielessä kuin edellämainitut.

Varsinaisia kehyskertomuksen kohtausten sisään upotettuja kertomuksia, joissa palataan samaan paikkaan ja tilanteeseen kertomuksen keskeytyessä, ovat kertomukset I–VI. Näistä kahdella on myös eräänlainen välittävä kertoja kehyskertomuksen tasolla (professori Uzzi-Tuzii kääntää extempore kolmannen kertomuksen ja Lotaria opiskelijatovereineen lukee ääneen neljännen). Loppupuolella romaania kehyskertomus hyppää paikasta toiseen romaaninalkujen aikana, Sveitsistä Ataguitaniaan ja sieltä Ircaniaan. Siirtymät tapahtuvat leikaten, välivaiheita kuvailematta, poikkeuksena lentomatka kertomusten VII ja VIII välillä. Tämä vahvistaa vaikutelmaa fantasiasta, siitä, että kyseessä ovat osin Lukijan mielikuvituksen luomat maailmat.

Dramatisoinnissa kehyskertomuksen tapahtumapaikat on supistettu vain muutamiin. Kirjallisuusinstituution kannalta keskeiset ympäristöt kuten kirjakauppa, Kimmerian ja Kimbrin kielten laitokset yliopistolla, kustannustalo sekä kirjasto ovat kaikki mukana myös dramatisoinnissa. Kehyskertomuksen dialogeja ei ole dramatisoinnissa eroteltu omiksi kohtauksiksi, vaan ne on merkitty lyhyin paikan vaihtumista ilmaisevin parentesein. Kohtausluettelossa kehyskertomuksen tilat pelkistettiin seuraaviin:⁴²⁹

- 0) Lukijan koti
- 1) kirjakauppa
- 2) puhelinkeskustelu (Lukijan ja Ludmillan kodit)
- 2B) yliopistolla (Uzzi-Tuzii)
- 3) yliopistolla (Uzzi-Tuzii + seminaari)
- 4) seminaari
- 4B) kahvila
- 4C) kustannustalo
- 5) kustannustalo (Maranan kirjeenvaihto, eri puolilla maailmaa)
- 6) kahvila
- 6B) Ludmillan luona
- 7) Silas Flanneryn laakso (roolinvaihto)
- 8) Ataguitania (Corinna-Sheila-Alfonsina)
- 9) Ircania (Arkadin Porfyrits)
- 10) kirjasto (+ kahvila)

Periaatteessa kehyskertomuksen tapahtumapaikat muuttuvat sekä romaanissa että dramatisoinnissa yhä mielikuvituksellisemmiksi tarinan edetessä, ennen paluuta suureen kirjastoon finaaliin: Silas Flanneryn huvila Sveitsissä, poliisikasarmi ja vankila Ataguitaniassa, sensuurivirasto Ircaniassa.

Dramatisoinnissa kehyskertomuksen tapahtumapaikat esiintyvät lähinnä viitteenomaisina mainintoina dialogissa tai lyhyinä toteamuksina näyttämöohjeissa, eikä niitä ole kuvattu seikkaperäisesti, kuten kertomusalkujen maailmoja. Siinä, samoin kuin esityksessä, yksittäiset kehyskertomuksen tapahtumapaikat menettivät osittain merkityksensä. Tähän myötävaikutti myös tilaratkaisu, sillä kertomusmaailmoja ei upotettu kehyskertomusten tapahtumapaikkojen kehykseen. Esitys ei siirtynyt tilassa kehys-

kertomuksen tapahtumapaikkojen mukaan, vaan uuteen tilaan siirryttiin aina uuden kertomuksen alkaessa. Tilasarja muodostettiin kertomusten fiktion tilojen perusteella. Kehyskertomuksen tasolla kattavaksi tapahtumapaikaksi muodostui eräänlainen fragmentoitu mutta samalla yhtenäinen tarinakudos tai kertomuslabyrintti.

Dramatisointi ja näyttämöohjeet

Perinteisen dramaturgian mukaan kohtauksen tila muodostuu tekstin tasolla yhtäältä sekundääritekstin kuvauksista⁴³⁰, toisaalta dialogin viitteistä. Yleensä voidaan erottaa kohtauksen tapahtumapaikka, jonka näyttämöohjeet ilmoittavat, tai joka ilmenee dialogin sisältämisestä vihjeistä ja sen lisäksi dialogin spatiaalinen avaruus, joka muodostuu dialogin sisältämisestä tilojen kuvauksista ja tilallisista kielikuvista. Kielikuvat rakentavat osaltaan näytelmän tilaa. Kielikuvien käytön kolmeen retooriseen pääfunktiioon – koristelu, tilanteen havainnollistaminen ja kuulijan huomiota johdatteleva painotus – voidaan draaman kohdalla lisätä kolme muuta. Näitä ovat henkilöiden karakterisointi, koherenssin luominen näytelmän kokonaisuuteen metaforisten siteiden avulla ja kielikuvien tilaa luova tehtävä, esim. ns. sanamaiset.⁴³¹

Sekundääritekstin ja primääritekstin eli dialogin suhde on vaihdellut eri aikakausina. Sekundääritekstin sisältämät ohjeet voidaan jaotella yhtäältä näyttelijälle osoitettuihin sisäntuloja, eleitä, puvustusta, liikkeitä jne. koskeviin ohjeisiin, toisaalta visuaalista ja akustista toteutusta koskeviin ohjeisiin mm. lavastuksen, tarpeiston, valojen, musiikin, äänen ja erityistehosteiden käytöstä. Myös dialogi voi sisältää vihjeitä kumpaankin aihepiiriin liittyen. Esitykselle tekstissä jätetty liikkumavara, suhde näytellyn tekstin (enacted text) ja kirjallisen tekstin (literary text substratum) välillä eli tekstin avoimuus, riippuu paitsi tekstin rakenteesta, myös esityskäytännön konventionalisoitumisen as-

teesta. Verbaalin ja non-verbaalin informaation suhde voi olla analyttinen, kuten klassisissa draamoissa, joissa toiminta ja elekieli selventää sanottua. Se voi olla myös synteettinen, kuten realistisissa draamoissa, joissa toiminta ja elekieli suhteellistaa tai kiistää sanotun.⁴³²

Nykyään näyttämöohjeisiin suhtaudutaan käytännön työssä yleensä vapaasti, ja monissa tapauksissa niitä ei lainkaan huomioida. Sekundääritekstillä on kuitenkin varsin suuri merkitys lukukokemuksen kannalta, sillä erilaiset kuvaukset ja ohjeet muokkaavat kaikkien esityksen toteutukseen osallistuvien mielikuvia ja tekstistä syntyvää ensivaikutelmaa. Usein pidän itse enemmän teksteistä, jotka eivät sisällä näyttämöohjeita, vaan jättävät tilaa ohjaukselle tai nimenomaan edellyttävät selkeitä ohjausratkaisuja.⁴³³ Tässä tapauksessa Siltasen käsikirjoitukseen kirjaama ”esitysehdotus” kuitenkin syntyi yhteisen suunnittelun pohjalta, helpotti työskentelyä ja tarjosi lähtökohdan koko työryhmälle. Se oli tarpeen jo materiaalin monitasoisuuden, henkilöltä toiselle liukuvan kerronnan, suuren ja hankalasti hahmotettavan tekstimäärän, lukuisten henkilöhahmojen sekä erityisesti melko poikkeuksellisen, tilassa liikkuvan muotoperiaatteen vuoksi. Toisaalta sekundääriteksti tietysti myös satoi mielikuvia, siitäkin huolimatta, että siihen suhtauduttiin vain lähtökohtana. Seuraavassa esittelen lyhyesti dramatisointiin kirjatut näyttämöohjeet, koska dramatisointi oli nimenomaan esityskäsikirjoitus, ei niinkään ’pelkkä’ näytelmä ja koska monet niistä ovat itsessäänkin kiinnostavia.

Henkilöluettelon perään dramatisointiin on kirjattu kuvaava lause: ”Tapahtuu teatterissa”. Esitys ei pyrkisi kuvaamaan mitään tiettyä todellisuutta, vaan kertomaan tarinoita. Siitä ei kuitenkaan haluttu tehdä ’teatteria teatterista’, vaan esitys kirjallisuudesta ja fiktioista laajemmin. Dramatisoinnissa tilat on hahmotettu kertomusten mukaan ja siihen on myös kirjattu siirtymät tilasta toiseen. Vaikka tapahtumapaikkana periaatteessa on teatteri, on dramatisointi siis kirjoitettu nimenomaan tilassa liikkuvaksi.

Prologi alkaa parenteesilla: ”Baari, jonka yhdellä laidalla baa-

ritiski, tuoleja ryhmissä pöytien ympärillä. Normaali baarivalaistus. Yleisö paikalla, Kertoja, normalissa asussa.⁴³⁴ Se päättyy parenteesiin: "Avautuu ovi ensimmäiseen teatteritilaan. Yleisö ohjataan sinne. Valaistus ei muutu."⁴³⁵ Prologissa dialogin viitteet, kuten Kertojan lause: "Tässä on nojatuoli. Istuutukaa siihen." huomioitiin esityksessä mahdollisuuksien mukaan. Toisaalta esim. lause "säädä valo niin, ettei se väsytä silmiä" jätettiin pois⁴³⁶, koska sitä ei käytännössä voitu helposti toteuttaa. Jatkossa tämänkaltaiseen tekstin ja toiminnan yhtäpitävyyteen ei kiinnitetty huomiota muutoin, kuin Lukijan ja Kertojan dialogeissa esim. kirjojen käsittelyyn liittyen, eli tarinan ns. realistisimmalla tasolla.

I KERTOMUS

Ensimmäinen kertomus alkaa parenteesilla: "Tilassa on kertomuksessa kuvattu lavastus, ainakin osa siitä. Musiikki."⁴³⁷ Myöhemmin tilaan viitataan lähinnä toimintaohjeiden muodossa.⁴³⁸ Ensimmäisen kertomuksen hajottua toistoon ja Lukijan raivonpurkaukseen, vaihto kehyskertomuksen kohtaukseen, kirjakauppaan, ilmaistaan seuraavan parenteesin avulla: "Valot ovat palautuneet normaaleiksi, baarin ja tila 1:n väliseinää avataan parhaillaan, joku näyttelijöistä menee ostamaan tiskiltä oluen."⁴³⁹ Tässä sekundääritekstistä käy selvästi ilmi, että Siltanen mielsi kehyskertomuksen kohtaukset nimenomaan illuusion 'pudotuksena' esittämistilanteeseen, pikemminkin kuin omaksi fiktiiviseksi tasoksi, semi-illuusioksi, joksi itse sen mielsin. Kertomukset päättyvät oikeastaan vasta kehyskertomuksen kohtausten jälkeen. Esim. ensimmäinen kertomus päättyy parenteesiin: "Tila 2:n 'portti' avautuu. Kertoja johdattaa yleisön tilaan 2. Portti sulkeutuu."⁴⁴⁰

II KERTOMUS

Toisen kertomuksen tilaan viittaavia näyttämöohjeita ei ole paljoa, alkupuoella mainitaan diakuvien käyttö, muilta osin parenteesit ovat toimintaohjeita.⁴⁴¹ Vaihtoa keittiöstä takautumaan, Herra Kaudererin saapumiseen, ei dramatisoinnissa ole erikseen mainittu. Sensijaan poikien kohtaaminen on merkitty omaksi kokonaisuudekseen.⁴⁴² Myös toisessa kertomuksessa vaihto kehyskertomukseen tapahtuu asteittain, fiktiivisen tilanteen hajotessa. Vasta Lukijan ja Ludmillan puhelinkeskustelun jälkeen, kun tapahtumiin on oletettava aikasiirtymä, mainitaan uusi tapahtumapaikka, yliopisto.⁴⁴³ Kehyskertomus liukuu kolmanteen kertomukseen jo toisen kertomuksen tilassa, professori Uzzi-Tuziin alkaessa lukea seuraavaa kertomusta ääneen. Kertoja kuvailee ennalta tulevaa kertomusta ja hänen lauseensa katkeaa parenteesiin: "Pimeys. Portti avautuu seuraavaan tilaan".⁴⁴⁴

III KERTOMUS

Kolmannen kertomuksen tila kuvaillaan dramatisoinnissa mm. "caligarimaiseksi".⁴⁴⁵ Myös muutamissa alun parenteseissa viitataan tilaan.⁴⁴⁶ Myöhemmin tapahtumapaikkojen määreitä esiintyy vain uusien henkilöiden ilmaantuessa ja silloinkin lainausmerkeissä.⁴⁴⁷ Kolmas kertomus vaihtuu kehyskertomukseen leikaten.⁴⁴⁸ Myös paikan vaihto kehyskertomuksen tasolla (Botnougri-laisten kielten laitokselta feministiseminaariin) tapahtuu yksinkertaisen leikkauksen kautta.⁴⁴⁹ Siirtymä neljänteen kertomukseen on sensijaan vaihteellinen ja alkaa jo kehyskertomuksen keskustelun aikana.⁴⁵⁰ Neljäs kertomus esitellään vielä kolmannen kertomuksen tilassa, jonne Lotaria on saapunut. Myös tässä Kertoja ennakoi seuraavaa kertomusta ja kehottaa katsojia astumaan uuteen tilaan vasta puheensa päätteeksi. Siirtymä neljänteen tilaan Lotarian puheen aikana on kuvattu hyvinkin yksityiskohtaisesti.⁴⁵¹ Esityksessä se toteutettiin kuitenkin huomatta-

vasti yksinkertaisemmin, ilman kirjapinoja, orkesteria tai avustajia.

IV KERTOMUS

Neljännän kertomuksen tilaan viitataan siirtymän päätteeksi.⁴⁵² Leikkaus alun yöllisestä vaelluksesta takautumaan, Irinan ja Alexin kohtaamiseen rautasillalla, tapahtuu pimeyden avulla. Muut tapahtumapaikan vaihdokset kuvataan lyhyin toimintaohjein.⁴⁵³ Myös neljäs kertomus katkeaa leikaten, ”valot palaavat ’seminaarivaloiksi’”⁴⁵⁴. Vaihdot kehyskertomuksen tapahtumapaikasta toiseen, seminaarista kahvilaan ja kustannustaloon, on mainittu lyhyesti.⁴⁵⁵ Neljännän kertomuksen päätteeksi Kertoja viittaa suoraan yleisön mahdollisuuteen jättää tarina kesken. Samalla tässä kohtaa näyttämöohjeissa mainitaan myös laajeneva kahvila tai baari.⁴⁵⁶

V KERTOMUS

Viidennen kertomuksen tila kuvataan mm. tummaksi.⁴⁵⁷ Mukana on myös viittaus dioihin, ei kuitenkaan tilaa luovana elementtinä vaan kerronnan apuvälineenä.⁴⁵⁸ Parenteesit kuten ”’Ampuu’ kohti tyhjää vuodetta” tai ”Menevät ’autoon’” viittavat tietysti tilaan nekin, samoin ruumiin pudottaminen.⁴⁵⁹ Viides kertomus leikkautuu kehyskertomukseen simultaanitilanteen kautta, Ludmillan odottaessa Lukijaa kahvilassa.⁴⁶⁰ Viidettä kertomusta seuraa kehyskertomuksen tasolla monipolvinen Hermes Maranan kirjeenvaihto, joka on eräänlainen ’maailmanympärimatka’. Siinä paikallistajana käytetään musiikkia.⁴⁶¹ Kirjeenvaihto on dramatisoinnissa mielletty eräänlaiseksi tilalliseksi ennakkoinniksi, jossa tulevia tiloja ’vilautetaan’. Ludmilla esiintyy ensin sulttaanittarena seuraavassa, kuudennessa tilassa⁴⁶² ja sitten seitsemän-

nessä tilassa, Homogenisoitujen taiteellisten tuotteiden elektronisen tuottamisen järjestön toimistossa.⁴⁶³ Näiden siirtymäennakointien päätteeksi Lukija palaa takaisin katsojien tilaan Cave-dagnaa etsimään.⁴⁶⁴ Kuvauksista käy ilmi, että Siltanen kuvitteli katsojien liikkuvan vapaammin tilassa. Käytännössä katsojien paikat oli selkeästi erotettu omiksi alueikseen katsomoistuihin ja siirtymät rytmitettiin melko tarkasti turhien epävarmuustekijöiden välttämiseksi. Siirtymiä käsittelen tarkemmin jatkossa.⁴⁶⁵

VI KERTOMUS

Kuudennen tilan kuvaus on dramatisoinnissa pelkistetty.⁴⁶⁶ Hölkääjän monologi, joka on kirjoitettu kuultavaksi ääninauhalta, leikkautuu kehyskertomuksen tilaan kevennyksellä.⁴⁶⁷ Kertojan kuvaus kehyskertomuksen kuudennessa kohtauksessa, Lukijan saavuttua Ludmillan asuntoon, on eräs dramatisoinnin kiinnostavimmista tilaa kuvaavista jaksoista. Tila on kuvattu lähes tyhjäksi⁴⁶⁸ vaikka kohtaukseen sisältyy myös parenteseja, jotka ilmaisevat henkilöiden toimintaa.⁴⁶⁹ Kertoja kehottaa katsojaa näkemään tyhjässä tilassa oman huoneensa tai hyvin tuntemansa naisen huoneen kaikkine esineineen ja yksityiskohtineen. Hän toteaa mm.: ”Tässä tilassa on monta eri aikaa, eri paikkoja erilaisten tunteiden kanavia varten, se on monta eri asuntoa.”⁴⁷⁰ Esityksessä kuudes tila suunniteltiin alunperin valkoiseksi kuutioksi nimenomaan Ludmillan kotia ja Kertojan samaistumista käsittelevää monologia silmälläpitäen.

VII KERTOMUS

Seitsemännän kertomuksen tila on dramatisoinnissa kuvattu sananmukaisesti peilikaliksi.⁴⁷¹ Peilit ilmestyvät yksitellen, kun ääni

toisensa jälkeen "tulee esiin ja kääntää esiin peilin".⁴⁷² Kertomuksen loppupuolella peilisali muuttuu eräänlaiseksi kaleidoskoopiksi⁴⁷³ ja Minä 7:n Elfrida-vaimo ilmestyy Lorna-rakastajattaren kuvien keskelle.⁴⁷⁴ Kertomus päättyy pimeyteen ja leikkautuu kehyskertomukseen Kertojan kautta. Lukijan/Silas Flanneryn monologin tila kuvataan parvekkeeksi.⁴⁷⁵ Siirtymä kahdeksanteen kertomukseen tapahtuu dramatisoinnissa seitsemännen tilan puolella, kun Lukija "istuutuu lentokoneen istuimeen, kiinnittää turvavyön".⁴⁷⁶ Esityksessä ei lopulta käytetty sen enempää peilejä, diakuvia kuin parveketta tai lentokoneen istuintakaan. Peilialin illuusio luotiin koreografisin keinoin.

VIII KERTOMUS

Kahdeksannen kertomuksen tila on näyttämöohjeissa kuvattu japanilaisen huoneen ja puutarhan yhdistelmäksi.⁴⁷⁷ Myöhemmin mainitaan myös ginkopuu.⁴⁷⁸ Kertomus vaihtuu kehyskertomukseen lentokoneen äänen kautta.⁴⁷⁹ Jakso Ataguitaniassa alkaa liukuen ja muuttuu jatkossa farssinomaiseksi.⁴⁸⁰ Tapahtumapaikan vaihdot lentokentältä taksin kautta kasarmin toimistoon tapahtuvat Kertojan ilmoituksen ja pimeyden kautta, vaihto vankilan kirjastoon käy ilmi vain dialogista. Kohtaus huipentuu Lukijan ja Sheilan eli valeasuisen Lotarian rakasteluun, jonka Kertoja keskeyttää.⁴⁸¹ Siirtymä seuraavaan kertomukseen on näyttämöohjeissa kuvattu siten, että Lukija vetää tietokoneen tuhoaman liuskan yhdeksänteen tilaan. Esityksessä se toteutettiin ilman rekvisiittaa.

IX KERTOMUS

Yhdeksännen kertomuksen tila kuvataan dramatisoinnissa yksityiskohtaisesti lavastetuksi.⁴⁸² Tilaa kuvataan myös toimintaoh-

jeissa, esim. Minä 9:n ja häntä matkalla seuraavan Tuntemattoman kohdatessa⁴⁸³ tai hänen saapuessaan Oquedalin kylään ja Alvaradojen palatsin pihalle.⁴⁸⁴ Anacletan keittiö vaihtuu Dona Jazminan ruokasaliksi, jonne myöhemmin ilmestyy myös baldakiinivuode.⁴⁸⁵ Vaihto pellolle, tyhjän haudan äärelle, tapahtuu pimeyden kautta. Varsinaisessa dramaattisessa leikkauksessa kehyskertomuksen tasolle, kaksintaistelun keskeytyessä ja muuttuessa Kertojan ja Lukijan väliseksi kamppailuksi, tila säilyy ennallaan.⁴⁸⁶ Siirtymässä viimeisen kertomuksen tilaan mainitaan näyttämöohjeissa pienoisorjat, jotka yhdistyvät Lukijan Kertojalle juuri kertomaan uneen, ja myös ensimmäisen kertomuksen tapahtumiin asemalla.⁴⁸⁷

X KERTOMUS

Dramatisoinnissa viimeisen kertomuksen tila avataan asteittain, verho verholta⁴⁸⁸. Minä 10:n monologi kuuluu ensin ääninauhalta. Toisen äänen yhdyttyä puheeseen avataan seuraava verho, kolmannen äänen jälkeen seuraava verho jne. Lopulta Minä 10 alkaa puhua 'live' ja hänen sanottuaan "Riittää, että jalkojen alle jää luja kuorikerros – ja tyhjää kaikkialle muualle" kaikki verhot on poistettu.⁴⁸⁹ Franziskan ja osasto D:n miesten ilmestyttyä⁴⁹⁰ tunnelmaa kuvataan myös äänen avulla.⁴⁹¹ Kuulut joiden yli Minä 10:n on ponnistettava ehdotetaan toteutettaviksi valoina.⁴⁹² Vaihto viimeisen kertomuksen autiosta maisemasta kehyskertomuksen finaaliin suuressa kirjastossa on dramatisoinnissa hahmotettu äänitaustan ja henkilöiden toimintojen kautta.⁴⁹³ Epilogi kirjastokohtauksen jälkeen on sensijaan ajateltu tiivistettäväksi valospottiin, jossa Lukija ja Ludmilla seisovat yleisön joukossa⁴⁹⁴, Kertojan kadotessa pimeyteen. Viimeisessä tilassa katsojien oletetaan liikkuvan vapaasti, seisoskelevan prospektilla.

Varsinaiset tilaan liittyvät näyttämöohjeet ovat dramatisoinnissa suhteellisen niukkoja, osin jo siitäkin syystä, että dialogin kerto-

vat jaksot romaanin tapaan sisältävät runsaasti ympäristön kuvausta. Suuri osa primääritekstistä kuvailee tilaa. Parenteseissa toistuvat viittaukset ääneen ja musiikkiin juontuvat osaksi alkuvaiheen suunnitelmista etsiä kullekin kertomukselle oma musiikki, jonka mukaan sekä teksti että toiminta rytmittettäisiin, idea josta kuitenkin liian kahlitsevana luovuttiin. Osaksi viittaukset perustuvat kokemukseen siitä, että ääni usein on yksinkertainen ja tehokkain keino luoda toisistaan poikkeavia tilailluusia ja tunnelmia. Kiinnostavampia kuin sekundääritekstin sisältämät tilojen ja tapahtumapaikkojen kuvaukset ovat siinä kuvatut siirtymät tilasta toiseen. Ne toteutettiin lopullisessa esityksessä osaksi toisin kuin dramatisoinnissa esitetyt ehdotukset, ja palaan niihin tarkemmin jatkossa, tilaratkaisun yhteydessä.⁴⁹⁵

Todellisuudentasot kirjallisuudessa ja esityksessä

Romaania *Jos talviyönä matkamies* ja siitä tehtyä dramatisointia ”*Jos talviyönä matkamies ...*” voi lähestyä myös erään toisen Calvinon kirjoittaman tekstin avulla. Toisin kuin edellä mainittu ”Miten kirjoitin yhden kirjoistani”⁴⁹⁶, tämä oli käytössä myös dramatisointia ja esitystä suunniteltaessa. Artikkel ”The Levels of Reality in Literature”⁴⁹⁷ on kirjoitettu paljon ennen romaania *Jos talviyönä matkamies*. Siinä Calvino kuitenkin esittelee peruskaavion, jolla hän tavallaan leikittelee romaanissa.⁴⁹⁸ Vaikka teksti ilmeisesti osaksi liittyy oman aikansa realismikeskusteluihin, ja keskittyy nimenomaan kirjallisuuteen ja kirjoittamiseen, ei se ole menettänyt kiinnostavuuttaan vaikkapa ohjaajan kannalta. Paitsi että teksti toimii taustamateriaalina dramatisointiprosessissa on se myös itsessään viehättävä, joten referoin sen tässä melko yksityiskohtaisesti ja yritän myös soveltaa siinä esitettyjä ajatuksia dramatisointiin ja esitykseen.

Calvino ottaa artikkelissaan lähtökohdakseen ajatuksen, että kirjallisuus perustuu erotteluun erilaisten tasojen välillä. ”Kirjalli-

nen teos voidaan määritellä kirjoitetulla kielellä suoritetuksi operaatioksi, joka sisältää samalla kertaa useita eri todellisuuden tasoja.”⁴⁹⁹ Hänen mukaansa erilaiset todellisuudentasot voivat kohdata kirjallisessa teoksessa joko pysyen selkeästi erillisinä tai sitten sulautuen ja yhteenmivoutuen, muodostaen joko harmonian tai räjähdysalttiin sekoituksen ristiriitaisuuksiensa kesken. Hän esittää keskeisen väitteensä näistä todellisuudentasoista yksinkertaisen lauseen muodossa: ”Minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus sanoo: Olen kuunnellut seireenien laulua.” Jokaiseen näistä osatekijöistä tai todellisuudentasoista hän yhdistää omat kysymyksenasettelunsa ja ongelmansa. Tätä kaavaa voi olla valaisevaa soveltaa myös hänen romaaniinsa *Jos talviyönä matkamies*, joka nimenomaan yhdistelee useita eri todellisuudentasoa esim. jakaantuessaan kehyskertomukseen eli Lukijan tarinaan ja erillisiin romaaninalkuihin tai pienoiskertomuksiin. Calvino käyttää esimerkkinään myös draamoja, ja kaavio soveltuukin myös dramatisoinnin, ehkä myös esityksen todellisuudentasojen kuvaukseen.⁵⁰⁰

Calvino valitsee ensimmäiseksi esimerkikseen Shakespearen näytelmät ja toteaa, että esim. *Kesäyön unelmassa* juonen selkkaukset syntyvät kun kolme eri todellisuuden tasoa leikkautuu toisiinsa: Aristokraattiset hahmot Theseuksen ja Hippolytan hovissa; yliluonnolliset hahmot Titania, Oberon ja Puck; maanläheiset koomiset hahmot Pulma ja hänen ystävänsä. Eläinkunta voidaan nähdä neljäntenä tasona, jolle Pulma siirtyy muuttuessaan aasiksi. Lisäksi on vielä Pyramuksen ja Thisben tarinan esityksen taso, näytelmä näytelmässä. Calvinon mukaan *Hamlet* puolestaan muodostaa oikosulun tai syöksykierteen, joka imee sisäänsä kaikki eri todellisuudentasot ja juuri niiden yhteensovittamattomuudesta draama syntyy. Näitä tasoja ovat esim. Hamletin isän haamu oikeuden vaatimuksineen, eli arkaaisten arvojen ja ritarihyveiden taso, jolla on oma moraalisaännöstönsä ja yliluonnolliset uskomuksensa; lausahduksen ”Jotakin mätää on Tanskan valtakunnassa” realistisempi taso (toisin sanoen hovi Helsingörissä); sekä Hamletin sisäisen elämän, modernin psykologisen ja älyllisen tietoisuuden taso. Pitääkseen nämä kolme

tasoa yhdessä Hamlet naamioituu neljännelle tasolle, teeskennellyn hulluutensa kielellisen muurin taa, joka kuitenkin johtaa todelliseen hulluuteen ja tuhoaa Ofelian herkän hahmon. Draama sisältää myös näytelmän näytelmässä, kiertelevien näyttelijöiden esityksen, joka muodostaa oman todellisuudentasonsa, joka on erillinen, mutta vuorovaikutuksessa muiden tasojen kanssa. Nämä ovat esimerkkejä erilaisista todellisuudentasoista omalla maailmallaan nähdyin teoksen sisällä.⁵⁰¹

Teosta on kuitenkin tarkasteltava myös tuotteena suhteessaan ulkomaailmaan aikana, jolloin se luotiin ja aikana jolloin se vastaanotetaan, Calvino huomauttaa. Esimerkkinä teoksista, jotka kääntyvät tarkastelemaan itseään syntyhetkellään, tietoisina aineksista joista ne on tehty, Calvino mainitsee näytelmän *Antoniusta ja Kleopatrat*. Ennenkuin tappaa itsensä Kleopatra kuvittelee kohtaloaan vankina Rooman väkijoukon pilkkaamana ja miten hänen ja Antoniuksen rakkaudesta tulee teatteriesitysten aihe.⁵⁰² Calvino viittaa Middleton Murryn kuvaukseen tästä säkenöivästä mentaalista akrobatiasta. "Globe teatterin lavalla piipittävä poika, joka on puettu Kleopatranksi, esittää todellista majesteettillista kuningatarta, joka kuvittelee itsensä Kleopatranksi pukeutuneen pojan esittämänä."⁵⁰³ Calvino huomauttaa, että tämäntapaisista vyyhdeistä on lähdettävä, mikäli haluaa sanoa jotakin todellisuuden tasoista kirjallisessa teoksessa, mutta olennaisinta on muistaa, että nämä tasot ovat osa kirjoitettua maailmaa.

"Minä kirjoitan" on Calvinon mukaan ainoa ja todellinen 'tosiasia' josta kirjoittaja voi lähteä. Väite "tällä hetkellä minä kirjoitan" on samalla väite "sinä joka luet olet velvoitettu uskomään vain yhden asian: että joku on jonakin aikaisempaan hetkenä kirjoittanut sen, mitä olet lukemassa, että se mitä luet tapahtuu erityisessä maailmassa, kirjoitetun sanan maailmassa."⁵⁰⁴ Calvino korostaa, että voidaan ehkä havaita yhtäläisyyksiä kirjoitetun sanan maailman ja muiden kokemuksellisten maailmojen välillä ja että lukijaa pyydetään ehkä arvioimaan näitä yhtäläisyyksiä, mutta arvio olisi joka tapauksessa virheellinen, mikäli lukiessa toivoisi pääsevänsä suoraan yhteyteen muiden kokemusmaailmojen kuin kirjoitetun sanan maailman kanssa. Hän lisää puhu-

vansa 'kokemusmaailmoista' eikä 'todellisuudentasoista', sillä kirjoitetun sanan maailmassa, kuten missä tahansa kokemusmaailmassa, voidaan erottaa useita todellisuudentasoja.

Calvinon mukaan väite "minä kirjoitan" kiinnittää ensimmäisen todellisuudentason, joka on otettava huomioon luotaessa yhteys erilaisten todellisuudentasojen välille kirjoituksessa, ja myös kirjoitettujen ja kirjoittamattomien asioiden välille.⁵⁰⁵ Tämän ensimmäisen tason päälle voi rakentaa toisen tason, joka voi kuulua täysin toisenlaiseen todellisuuteen ja viitata toiseen kokemusten kerrostumaan.⁵⁰⁶ Calvino valitsee esimerkikseen lauseen "minä kirjoitan, että Odysseus kuuntelee seireenien laulua", joka hänen mukaansa on kiistämätön väite ja rakentaa sillan yhtäältä välittömän kokemusperäisen maailman ja toisaalta myyttisen maailman välille. Hän korostaa, että saman asian voisi myös kirjoittaa muodossa "Odysseus kuuntelee seireenien laulua", jättäen virkkeen "minä kirjoitan" oletetuksi. Mutta silloin on olemassa riski, että lukija hämmentyy kahden eri todellisuudentason välillä, ja uskoo että Odysseuksen kuunteleminen tapahtuu samalla todellisuudentasolla kuin siitä kirjoittaminen.⁵⁰⁷

Calvino korostaa, että kirjoitetun uskottavuus voidaan käsittää monella eri tavalla. Mikään ei estä uskomasta, että Odysseuksen ja seireenien kohtaaminen on historiallinen tosiasia. Tai sitten siihen voi uskoa, koska tuntee myytin ilmentämän, havainnon tuolla puolen olevan totuuden ilmestyksenomaisesti kosketavan itseään. Kirjalliselle tekstille ominainen uskottavuuden muoto poikkeaa kuitenkin kummastakin, sekä empiiris-historiallisesta että uskonnollis-fenomenologisesta uskottavuudesta. Sitä vastaa lukijan asenne, jonka Coleridge on määritellyt 'epäuskon lykkäämiseksi' ("suspension of disbelief"), perusedellytys, jonka varassa jokainen kirjallinen keksintö lepää, silloinkin kun sen myönnetään olevan ihmeellisen ja uskomattoman alueella, Calvino huomauttaa.⁵⁰⁸

Calvino havainnollistaa todellisuudentasojen eroja esimerkiksi lauseensa avulla. Taso jolla "Odysseus kuuntelee" voitaisiin rinnastaa tasoon jolla "minä kirjoitan" vain mikäli lukija uskoisi että väite "minä kirjoitan" myöskin kuuluu kirjalliselle tai myytti-

selle tasolle. Lauseen ”minä kirjoitan” subjekti muuttuisi siten mytologisen hahmon, esimerkiksi Homeroksen ”minäksi”. Selvyyden vuoksi Calvino muotoilee lauseen tarkemmin: ”Minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus kuuntelee seireenejä.”⁵⁰⁹ Väite ”Homeros kertoo” voidaan asettaa myyttisen todellisuuden tasolle, jolloin lauseessa on kaksi myyttisen todellisuuden tasoa, sekä kerrotun tarinan että legendaarisen, sokean, muusien inspiroiman runonlaulajan taso. Mutta väite ”Homeros kertoo” voidaan asettaa myös historiallisen todellisuuden tasolle, tarkoittamaan sitä yksilöllistä tai kollektiivista tekijää, johon oppineet viittaavat pohtiessaan ”Homerista kysymystä”, tasolle, joka on yhteydessä sen tason kanssa, jolla ”minä kirjoitan”. Calvino huomauttaa, että on valinnut ilmaisun ”Homeros kertoo” (eikä esim. ”Homeros kirjoittaa” tai ”Homeros laulaa”), jotta molemmat mahdollisuudet jäisivät avoimiksi.⁵¹⁰

Calvino toteaa, että ”minä” ja ”Homeros” voivat olla myös sama henkilö. Lause voisi olla täsmälleen sama vaikka sen olisi kirjoittanut Homeros itse tai Odysseian todellinen tekijä, joka kirjoittamishetkellä jakautuu kahdeksi eri henkilöksi: kokemusperäiseksi ”minäksi” joka kirjaa sanat paperille (tai sanelee ne kirjurille) ja myyttiseksi, jumalallisen innoituksen saavaksi runonlaulajaksi, johon hän samaistaa itsensä. Vastaavaan tapaan mikään ei muuttuisi vaikka se mitä asetan Homeroksen sanoiksi olisikin omaa keksintöäni, Calvino huomauttaa. Mikäli lause kuuluisi: ”Minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus huomaa että seireenit ovat mykkiä”, minä saavuttaakseni tietyn kirjallisen tehon asetan Homeroksen lausumiksi oman käännökseni tai tulkintani Homerisesta kertomuksesta. Ajatus vaikenevista seireeneistä on Kafkan, joten subjektina toimiva ”minä” on tässä Kafkan, hän lisää. Lukemattomat kirjailijat ovat kirjoittaneet uudelleen myyttisen tai perinteisen tarinan viestittääkseen jotakin uutta. Ja kaikkien heidän kohdallaan voi kirjoittavassa ”minässä” erottaa yhden tai useampia myyttisen tai eepin, kollektiivisesta mielikuvituksesta materiaalinsa ammentavan todellisuuden tasoa.⁵¹¹

Calvino jatkaa esimerkkilauseensa analysointia ja huomauttaa, että se tarkkaan ottaen olisi muotoiltava: ”Minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus sanoo: Olen kuunnellut seireenien laulua.” Odysseiasa Odysseuksen seikkailut ensimmäisessä persoonassa ympäröivät ja sisältävät muita seikkailuja, jotka hän kertoo Alkinoolle, Faiaakkien kuninkaalle. Seikkailut jotka kerrotaan kolmannessa persoonassa sisältävät muista puuttuvan psykologisen ulottuvuuden ja niissä yliluonnollisen läsnäolo toteutuu siten, että olympolaiset jumalat ilmestyvät tavallisten kuolevaisten hahmossa. Seikkailut ensimmäisessä persoonassa kuuluvat alkukantaisempaan myyttiohjelmistoon, jossa tavalliset kuolevaiset ja yliluonnolliset olennot kohtaavat kasvoin kasvoihin, jossa vilisee hirviöitä, kyklooppeja, seireenejä ja koko esiolympolainen pakanallinen yliluonnollisen maailma. Nämä voidaan määritellä kahdeksi eri myyttisen todellisuuden tasoksi, joista toinen vastaa aikakauden historiallista tietoa (Telemakhoksen matkat ja kotiinpaluu Ithakaan), kun taas toinen kuuluu tarinaan ja on erilaisten perinteiden rinnakkainasettelun tulos (Odysseuksen matkat Odysseuksen itsensä kuvaamina). Näiden kahden tason väliin asettuu Faiaakkien saari, inhimillisen täydellisuuden utopia, historian ja maantieteen ulkopuolella, eli ihanteellinen paikka synnyttämään kertomuksen. Lisäksi eri todellisuudentasoa voivat vastata myös erilaiset uskottavuuden tasot – tai erilainen epäuskon lykkääminen. Mikäli lukija ’uskoo’ Odysseuksen seikkailuihin Homeroksen kertomina, voi hän silti pitää Odysseusta pelkkänä kerskurina kaiken sen suhteen, mitä Homeros panee hänet sanomaan ensimmäisessä persoonassa.⁵¹²

Calvino korostaa kuitenkin, että on varottava sekoittamasta todellisuudentasoa teoksessa totuuden tasoihin viitattaessa asioihin teoksen ulkopuolella. Ja siksi tulisi aina pitää mielessä lause kokonaisuudessaan: ”Minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus sanoo: Olen kuunnellut Seireenien laulua”. Hän lisää: ”Tämän kaavan tuon esiin kaikkein täydellisimpänä ja samalla tiivistetyimpänä mallina yhdyssiteistä eri todellisuudentasojen välillä kirjallisissa teoksissa.”⁵¹³

Tätä kaavaa voi olla hauska verrata kirjallisuudentutkimuksessa kehiteltyihin malleihin. Klassinen narratologinen malli erottaa kommunikaatioteoriaan pohjautuen (lähettäjä lähettää viestin vastaanottajalle) tasot hierarkkisesti. Tekijä (T) ja lukija (L) ovat tekstin ulkopuolisia tasoja. Tekstin sisäisiä eli tekstin perusteella pääteltävissä olevia agentteja ovat sensijaan sisäistekijä (Ts) ja sisäislukija (Ls). Näille alisteisia ovat puolestaan kertoja (K) ja yleisö (Y), jotka ovat fiktiivisiä agentteja ja joita voi olla myös useita sisäkkäin (Ks) ja (Ys):⁵¹⁴

T – – Ts (K [Ks → Ys] Y) Ls – – L

Tämän mallin mukaan tasot toimivat erillisinä, esim. kertoja ei voi kommunikoida sisäislukijalle. On esitetty, että yleisimmät tulkinnalliset sekaannukset syntyvät joko siitä, että yleisön ominaisuuksia annetaan sisäislukijalle tai siitä, että oletetaan ettei sisäislukijaa ole.⁵¹⁵ Toisaalta mallia on pidetty turhan yksinkertaistettuna, sillä ei ainoastaan tekijä ole määrätynlaista lukijaa, vaan myös lukija olettaa tekijän, joka on oletanut lukijan.⁵¹⁶

Malli eroaa Calvinon artikkelissaan esittämästä kaaviosta mm. siinä, ettei Calvino ota mukaan vastaanottajan näkökulmaa vaan asettaa perustasoksi kirjoittamisen. Romaani *Jos talviyönä matkamies* on sensijaan kuin suora mallin sovellutus useine sisäkkäisine kertojineen ja yleisöineen, olennaisena erotuksena kuitenkin se, että tasot nimenomaan sekoittuvat eri suuntiin. Romaanin perustaso muodostuu pikemminkin lukemisesta kuin kirjoittamisesta, Lukijan toimiessa päähenkilönä ja lukemistapah-tuman muodostaessa linkin myös romaania lukevan (todellisen) lukijan kokemusmaailmaan. Väitteen ”minä kirjoitan” tilalle aset-tuu siinä oikeastaan väite ”sinä lukija luet!”⁵¹⁷ Sinänsä lukeminen tietysti sisältää ajatuksen kirjoitetusta, mutta painopisteen kääntäminen on silti nerokas. Romaania onkin pidetty Calvinon kommenttina lukijapainotteisiin teorioihin kirjallisuudentutkimukses-sa.⁵¹⁸

Jos Calvino todellisuudentasoa kuvaavassa artikkelissaan si-vuuttaa vastaanottajan, ja keskittyy tekijä-kertoja-päähenkilö -kuvioon, hän romaanissa nostaa esiin useita eri vastaanottajata-

soja (esim. lukija kuuntelee kun professori Uzzi-Tuzii lukee hä-nelle ääneen extemporekääntäen, lukija lukee Hermes Maranan maisteri Cavedagnalle lähettämiä kirjeitä jne.). Sensijaan drama-tisoinnin perustasona toiminut lukeminen ’elämän lukemisen’ merkityksessä ei välttämättä korostanut rakennettua, keinotekois-ta, kirjoitetun todellisuuden perustasoa samassa määrin. Ei tosin myöskään vastaanottamisen tasoa siinä määrin kuin se teoriassa olisi voinut. Materialisoitaessa romaanin dramatisointi esitykseksi, tulee tietysti mukaan myös esittämistilanteen todellisuuden muodostama taso, sekä sen myötä uusia teoksen sisäisiä tasoja esim. esittäjistä ja roolihenkilöiden dubleerauksista sekä niiden synnyttämistä assosiaatioista muodostuva taso. Roolidubleera-ukset olivat ehkä lukisuutensa vuoksi merkittävämpiä kuin ne näyttelijän persoonan ja roolihenkilön välille syntyvät assosiaati-ot, jotka monasti esityksissä korostuvat, hieman edelläkuvatun Kleopatra-esimerkin tapaan, muodostaen oman todellisuuden-tasojen risteytymän.

Minä kirjoitan

Calvinon mukaan jokainen osa lausetta – ”Minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus sanoo: Olen kuunnellut Seiree-nien laulua” – on yhdistettävissä erilaisiin ongelmaryhmiin. Väi-te ”minä kirjoitan” (tai ”minä olen kirjoittamassa”) yhdistyy Cal-vinon mukaan siihen, mitä on kutsuttu metakirjallisuudeksi ja vastaaviin metateatterin, metataiteen jne. ongelmiin. Näytelmä näytelmässä on yleinen Shakespearella, mutta esimerkkejä löy-tyy myös muilta näytelmäkirjailijoilta, esim. Corneille’n *L’illusion Comique* tai Pirandellon *Kuusi henkilöä etsii tekijää*. Calvino korostaa, että viime vuosikymmeninä nämä metateatterilliset ja metakirjalliset prosessit ovat saaneet uutta, luonteeltaan moraa-lista ja tieto-opillista merkitystä, ”vastakohtana taiteen illusori-suudelle ja realismin väitteelle, että se johdattaa lukijan unohta-maan, että hänellä on silmiensä edessä kielen avulla suoritettu

operaatio, fiktio, joka on työstetty tiettyä tehokeinojen strategiaa silmälläpitäen.”⁵¹⁹

Calvino viittaa yhtäältä Brechtiin, toisaalta strukturalistien tutkimuksiin. Hän pitää moraalista ja jopa pedagogista motiivia hallitsevana Brechtin teoriassa vieraannuttavasta eepisestä teatterista, jonka mukaan katsojaa ei saa jättää unohtumaan passiivisesti näyttämön illuusion valtaan, vaan häntä on innostettava ajattelemaan ja osallistumaan. Strukturaaliseen kielitieteeseen perustuva teoretisointiprosessi puolestaan muodostaa taustan tutkimukselle, jota on tehty ranskalaisen kirjallisuuden piirissä ja joka nostaa etualalle kirjoituksen aineellisen puolen, tekstin itsensä, ja tässä Calvino mainitsee Roland Barthesin.⁵²⁰ Calvinon ja Barthesin ajattelun välillä onkin löydetty yhtymäkohtia.⁵²¹

Tekstin aineellinen puoli korostuu myös romaanissa *Jos talviyönä matkamies*, erityisesti romaaninalkujen niissä jaksoissa, joissa kuvataan miten teksti tai kirjoitus saa kuvaamansa maailman ominaisuuksia tai kun kertomus saa lähes oman tahdon.⁵²² Dramatisoinnin ja esityksen yhtymäkohdat Brechtin teatteriin ovat tietysti ilmeiset, ei niinkään didaktisten tavoitteiden kuin eeppi- sen rakenteen ja kertovan esittämistavan vuoksi. Jo sen seikan, että katsojaa pyydetään siirtymään tilasta toiseen, voidaan ajatella toimivan illuusiosta vieraannuttavasti. Kuitenkin fragmentaarinen episodirakenne on teatteriesityksissä verraten yleinen, joten kertomuksen keskeytyminen sinänsä ei esityksessä ole yhtä vahva 'vieraannuttava' tehokeino kuin tekstin tasolla.

Minä kirjoitan, että Homeros kertoo

Verbin 'kirjoittaa' subjektin jakautumisen tai monistautumisen alueella on todella tyhjentävä teoreettinen työ Calvinon mukaan vielä tekemättä. Hän aloittaa tarkastelemalla ritariromanssien kirjoittajille tunnusomaista tapaa väittää lähteeksi hypoteettista käsikirjoitusta. Esim. Cervantes esittelee arabikirjailijan, Cid Hamet Benengelin, itsensä ja Don Quijoten välillä. Lisäksi Cervantes

olettaa eräänlaisen samanaikaisuuden kerrotun toiminnan ja arabialaisen käsikirjoituksen kirjoittamisen välillä. Don Quijote ja Sancho Panza ovat tietoisia siitä, että heidän seikkailunsa ovat Benengelin kirjoittamia eivätkä niitä, joita Avellaneda kirjoittaa apokryfisessä Don Quijoten toisessa osassa, Calvino huomauttaa.

Toinen vielä yksinkertaisempi tapa on vihjata, että kirjan on kirjoittanut ensimmäisessä persoonassa sen päähenkilö itse. Ensimmäistä täysin modernina pidettävää romaania ei julkaistu tekijän, Daniel Defoen nimellä, vaan tuntemattoman merimiehen, Robinson Crusoen muistelmina.⁵²³

Romaanin *Jos talviyönä matkamies* romaaninalut soveltavakin monessa kohdin tätä keinoa. Vaikka jokaiselle romaaninalulle mainitaan fiktiivinen tekijä (tosin kaksi niistä on saman kirjoittajan teoksia), joka nimeltään poikkeaa päähenkilöstä, on useimmat niistä kirjoitettu minä-muotoon tavalla, joka mahdollistaa päähenkilön ja kirjoittajan samaistamisen. Vielä kiinnostavampi tässä mielessä on kuitenkin kehyskertomuksen jaksot, jossa vanhan kirjailijan, Silas Flanneryn, päiväkirja antaa vihjeen siitä, että Flannery on itseasiassa myös kehyskertomuksen ja koko romaanin, tai hyvin samantapaisten romaanin, tekijä.

Calvino toteaa, että tekijän nimen alta voidaan erottaa vaihteittaisia subjektiivisuuden ja teeskentelyn kerroksia, erilaisia 'minuuksia' joista kirjoittava "minä" muodostuu. "Ensimmäinen perusedellytys jokaiselle kirjalliselle teokselle on, että henkilö joka kirjoittaa keksii tuon ensimmäisen henkilöhahmon, joka on teoksen tekijä."⁵²⁴ Hän lisää, että vaikka usein väitetään, että ihminen panee itsensä kokonaan teokseen jota on kirjoittamassa, ei väite koskaan ole tosi. Kirjoittaessaan tekijä ottaa käyttöönsä aina vain projektion itsestään, joko todellisesta osasta itseään tai kuvitteellisesta "minästä", naamion. Kirjoittaminen edellyttää aina psykologisten asenteiden ja kielellisten keinojen valikoiman, äänensävyä, kokemuksellisia tietoja ja mielikuvituksen haamuja, eli *tyylin*. "Tekijä on tekijä vain siinä määrin kuin hän astuu rooliin kuten näyttelijä ja samaistuu tuohon projektiioon itsestään sillä hetkellä kun hän kirjoittaa."⁵²⁵

Calvinon mukaan tekijä henkilöahhmona (author-cum-character) on sekä jotakin vähemmän että jotakin enemmän kuin yksilön ”minä” empiirisenä subjektina. Hän käyttää Flaubert’ia esimerkkinään. *Rouva Bovaryn* tekijä Gustave Flaubert ei omaa sitä kieltä eikä niitä visioita, jotka kuuluvat *Antoniuksen viettelukset* tai *Salammbôn* tekijä Gustave Flaubertille, sillä hän leikkaa ja rajaa sisäisen maailmansa vastaamaan sitä tosiseikkojen valikoimaa, josta *Rouva Bovaryn* maailma muodostuu. Mutta suhteessa *Rouva Bovaryn* käsikirjoitukseen olemassaoleva Gustave Flaubert on osallinen olomuotoon, joka on paljon tiiviimpi ja paremmin määritelty kuin se Gustave Flaubert, joka tietää olleensa *Antoniusten viettelysten* tekijä ja tulevaisuudessa olevansa *Salammbôn* tekijä.⁵²⁶

Calvino sovittaa Flaubert -esimerkin kaavioonsa muuntamalla sen projektoiden sarjaksi. Gustave Flaubert’in koottujen teosten tekijä projisoi itsestään sen Gustave Flaubert’in, joka on *Rouva Bovaryn* tekijä, joka vuorostaan projisoi itsestään keskiluokkaisen naimisissa olevan naisen Rouenissa, Emma Bovaryn, joka puolestaan projisoi itsestään sen Emma Bovaryn, joka hän unelmoi olevansa⁵²⁷:

GF → **GF** → **EB** → EB

Calvino lisää, että jokainen projisoitu osatekijä reagoi puolestaan osatekijään, joka sen projisoi ja määrittää sitä, joten nuolet kulkevat molempiin suuntiin:

GF ↔ **GF** ↔ **EB** ↔ EB

Yhdistettäessä viimeinen osatekijä ensimmäiseen vahvistetaan projektoiden kehämäinen liike:

GF ↔ **GF** ↔ **EB** ↔ EB
 ^—————^

Calvinon mukaan malli kuvaa samaa asiaa, johon Flaubert viittasi kuuluisalla lauseellaan ”*Madame Bovary, c’est moi.*” Rouva Bovary olen minä.

Calvino esittää myös kuin ohimennen kiinnostavan kysymyk-

sen: ”Minkä verran siitä ’minästä’ joka muodostaa henkilöahhmot on tosiasiaa ’minä’, joka on noiden henkilöahhmojen muovaama?”⁵²⁸ Hän toteaa, että monet niistä tasoista, joista tekijän ”minä” koostuu, eivät kuulu tekijälle yksilönä vaan ovat osa kollektiivista kulttuuria, historiallista aikakautta tai jopa lajille ominaisia kerrostumia. Verbin ’kirjoittaa’ todellinen subjekti näyttäytyy yhä etäisempänä ja epämääräisempänä. Ehkä se onkin ’haamu-minä’, tyhjä tila, poissaolo, hän lisää.⁵²⁹

Tämä katoamisprosessi problematisoidaan myös romaanissa *Jos talviyönä matkamies*, erityisesti Silas Flanneryn päiväkirjassa, esim. jaksossa jossa ulkoavaruudesta viestiä odottavat UFO-pojat olettavat kirjailijan tietämättään toimivan viestien välikapaleena. Erityisen konkreettisesti ajatus toteutuu dramatisoinnissa, jossa kirjailija esiintyy ainoastaan Lukijan ja Kertojan kuvitelmana ja samaistumiskohteena.

Tekijän ’haamuminä’ voi Calvinon mukaan saada kiinteämmän hahmon muuttuessaan henkilöahhmoksi tai teoksen päähenkilöksi, ja myös tämä voi jakautua useiksi henkilöiksi, kuten se ”minä”, joka puhuu Proustin teoksessa *Kadonnutta aikaa etsimässä*. ”Minän” muuttuessa henkilöahhmoksi siirtyy huomio lauseen ”minä kirjoitan, että Homeros kertoo” piiristä lauseen ”Homeros kertoo, että Odysseus ...” alueelle, hän lisää.⁵³⁰

Paitsi joukon fiktiivisiä kirjailijoita Calvino luo romaanissaan *Jos talviyönä matkamies* myös tarkemmin kuvatun tekijän, vanhan kertojan, Silas Flanneryn, ja myös tämän negaation tai varjon, kääntäjä-väärentäjä Hermes Maranan. Silas Flanneryn voisi ehkä nähdä Emma Bovaryn kaltaisena Calvinon alter-egona. Vai pitäisikö ajatella että hänen ’haamu-minänsä’ on jakautunut kahdella Silas Flanneryn ja Hermes Maranan hahmoiksi, valo- ja varjominäksi, romaanissa esiintyvän valo- ja varjoliigan tapaan⁵³¹. Toisaalta esim. Flanneryn päiväkirjassa kuvatut tuottelias ja pinnattu kirjailija voidaan nähdä Flanneryn minän osasina. Ja tietysti myös kustannusvirkailija maisteri Cavedagnan ja kustannusalalla työskennelleen Calvinon välillä on yhteyksiä. Minän jakautumista kuvataan selkeimmin seitsemännessä romaaninalussa, monistautuvan peilien keräilijän kertomuksessa. Dramatisoin-

nissa seitsemäs kertomus toteutettiin konkreettisenä minän -hahmon jakautumisena kuudeksi henkilöiksi, Lukija yhtenä heistä.

Kummatkin tasot, sekä "Minä kirjoitan, että Homeros kertoo" ja "Homeros kertoo, että Odysseus sanoo", ilmenevät selvimmin romaaninalkujen tasolla. Calvino luo kaikille oman kirjailijan, josta emme juurikaan saa tietää, ja myös kertojana toimivan päähenkilön, josta dramatisoinnissa muokattiin kullekin kertomukselle minä -hahmo.

Ensimmäisen romaaninalun, Italo Calvinon romaanin "Jos talviyönä matkamies", hän asettaa samalle tasolle muiden kanssa, ensimmäiseksi tosin, ja sen tekijä on siten yhtä fiktiivinen kuin muutkin. Se kuka kertoo, eli tavallaan toinen todellisuudentaso, erotetaan jo ensimmäisessä romaaninalussa, kun minäksi nimetty päähenkilö, matkamies, kuvailee lukijan ja kirjailijan suhdetta itseensä, samaistumiskohteeseensa, samalla kun kuvaa omaa suhdettaan tapahtumiin.

Siirryttäessä ensimmäisestä romaaninalusta toiseen, otetaan romaanin kehyskertomuksessa myös ensi askel tutusta tunteuttamaan. Tunnustetun 'kotimaisen' kirjailijan, Italo Calvinon sijasta lukija valitsee tuntemattoman puolalaisen kirjailijan, Tazio Bazakbalin käännösromaanin. Myös toisessa romaaninalussa kertoja on minä -hahmo, nuori poika, Griztvi. Kolmannen romaaninalun kirjoittaja ja päähenkilö, neuroottinen päiväkirjanpitäjä ja tuntematon, ilmeisesti itsemurhan tehnyt, kimmerialainen kirjailija Ukko Ahti samaistetaan tiukemmin toisiinsa. Tässä tapauksessa on helppo olettaa että "minä", "Homeros" ja Odysseus" ovat sama henkilö, sillä kirjoittaminen on osa päähenkilön toimintaa.

Neljännän romaaninalun kirjoittajaksi mainitaan kimbriläinen Vorts Viljandi. Calvino leikittelee myös kirjallisuudentutkijoiden reviiritistelulla, joiden kohteena teoksen alkuperä on. Vaikka kertoja on päähenkilö, nuori vallankumouksen luutnantti Alex Zinnober, ja näkökulma tapahtumiin on hänen, ei kuvattu maailma ole yhtä suljettu subjektiivisiin kokemuksiin kuin kolmas romaaninalku. Myös kolmoisdraaman muut osapuolet, Valeriano ja Irina Piperin saavat enemmän tilaa.

Nimenomaan kertomistapahtuma on fokuksessa, lähes tajunnanvirranomaisena sisäisenä puheena, viidennessä kertomuksessa, belgialaisen Bertrand Vandervelden romaanissa. Pääpaino on tasolla "Homeros kertoo", vaikka "minä", "Homeros" ja "Odysseus" edelleen voidaan mieltää samaksi henkilöksi. Kyseessä on gangsteritarina yöllisessä Pariisissa, vaikka eri ajat ja maailmankolkat sekoittuvatkin päähenkilön, vanhan gangsterin eli Sveitsin Ruedin mielessä ja kertomuksessa. Kuudennen kertomuksenalun tekijäksi mainitaan kuuluisa irlantilainen menestyskirjailija Silas Flannery ja teos kuvaa puhelinneuroosista kärsivän ja hölkkää harrastavan professorin kauhunhetkiä. Muodoltaan se on lähes kokonaan tajunnanvirtatyypistä päähenkilön monologia, vaikka tapahtumasarja kuvataankin kronologisesti etenevänä toimintana.

Mikäli romaaninalut tähän saakka ovat houkutelleet samaistamaan kirjailijan, kertojan ja päähenkilön erotellaan seitsemännen kertomuksen myötä ainakin kirjailija näistä selvemmin. Peilejä keräilevän ja suojautuakseen monistautuvan teollisuusmagnaatin kertomus on saman kirjailijan teos kuin edellinenkin. Tematiikassa on yhtymäkohtia, kuten pakeneminen, ja naishahmojen nimet ovat samat, mutta päähenkilön strategia samoin kuin kerrontatapa on toinen. Myös kahdeksannen kertomuksen, japanilaisen Takakumi Ikokan romaanin päähenkilö, herra Okedan nuori tutkimusapulainen, toimii samalla kertojana. Kirjoittaminen tai kertominen ei tosin ole osa päähenkilön toimintaa, eikä sisälly suoraan kerrottuun.

Kertomuksen taso erottuu selvemmin omaksi todellisuuden tasokseen yhdeksännessä romaaninalussa, eteläamerikkalaisen Calixto Banderan tarinassa, erilliseksi minä -muodossa puhuvan kertojan ja kokijan, nuoren Nacho Zamoran rinnalle. Viimeinen romaaninalku, Ircanialaisen Anatoli Anatolinin sensuroitu teos, palaa sensijaan lähemmäs kolmannen kertomuksen maailmaa sikäli, että kirjoittaja ja kertoja-päähenkilö eli prospektilla kulki- ja samaistuvat lopussa.

Sovellettaessa Calvinon esittämää kaavaa – "Minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus sanoo: Olen kuunnellut se-

ireenien laulua” – teoksen *Jos talviyönä matkamies* sisältämiin romaaninalkuihin käy ilmi, että jokainen niistä voidaan ajatella muotoon ”minä kirjoitan, että minä kerron että minä sanon: olen kuunnellut seireenien laulua.” Mutta painopiste sen välillä mikä toiminta korostuu, vaihtelee. Oikeastaan taso ”minä kirjoitan” on selkeästi mukana vain kertomuksissa III, VI, VII ja hetken ajan myös kertomuksessa X. Sensijaan ”minä kerron” korostuu kertomuksissa II, IV ja erityisesti V. Teksti itse saa oman olemassaolon erillään kirjoittajasta tai kertojasta kertomuksissa I, II, IV ja osin VI, kun taas kertomus on vastaavassa asemassa romaaninalussa IX. Oikeastaan vain japanilainen romaaninalku liikkuu korostetummin pelkästään ”olen kuunnellut seireenien laulua” -tasolla.

Homeros kertoo, että Odysseus

Calvinon mukaan tekijä-päähenkilö tuo sisäisen subjektiivisuuden kirjoitettuun maailmaan, hahmon, jolla on oma erityisyytensä, joka vangitsee lukijan mielikuvituksen ja toimii apukeinona, joka yhdistää eri todellisuudentasot tai jopa synnyttää ne, tai mahdollistaa niiden muotoutumisen kirjoittamisen aikana. Hän käyttää esimerkkinä Don Quijoten hahmoa, joka luo tilan kahden vastakkaisen, vailla yhteistä perustaa olevan kirjallisen maailmaan törmäykselle ja kohtaamiselle; ritarillis-yliluonnollisen ja pikareski-koomisen. Se avaa kaksi uutta ulottuvuutta, sekä monimutkaisen mentaalisen todellisuuden että uudessa merkityksessä realistisen ympäristön kuvauksen, verrattuna pikareskien stereotyyppiin kurjuuden kuviin perustuvaan ’realismiin’, Calvino toteaa. Auringonpaahattamat maalaistiet, joilla Don Quijote ja Sancho Panza kohtaavat päivänvarjoja kantavia kerjäläismunkkeja, muulinajajia, rouvia kantotuoleissa ja vuohilaumoja, muodostavat maailman, josta ei koskaan enemmin ollut kirjoitettu, sillä ei ollut koskaan ollut mitään syytä kirjoittaa siitä. Cervanteille tuo maailma sensijaan on tarpeen, sillä se muodostaa vasta-

kohdan Don Quijoten sisäiselle todellisuudelle, taustan, jota vasten Don Quijote projisoi oman säännönmukaisen tulkintansa maailmasta, hän lisää.⁵³²

Vaika Don Quijote on erehtymättömästi tunnistettava, ikoninen ja sisäisesti rikas henkilöahmo, ei hahmon tarvitse omata sellaista syvyyttä toimiakseen päähenkilönä. Calvino vertaa henkilöahmon tehtävää ’operaattoriin’ sanan matemaattisessa merkityksessä. Mikäli hänen tehtävänsä on hyvin määritelty, hän voi olla pelkkä nimi, profiili, hieroglyyfi, merkki.

Esimerkkinä operaattorina toimivasta päähenkilöstä Calvino Mainitsee Gulliverin. Kuninkaallisen laivaston laivalääkärin, Lemuel Gulliverin, ainekset henkilöahmona ovat äärettömästi niukemmat kuin Don Quijoten, mutta hänen persoonansa on silti se, jota seurataan läpi kirjan ja joka myös synnyttää sen. Hänen tehtävänsä ’operaattorina’ on hyvin selvä, ensin jättiläisenä kääpiöiden maailmassa ja sitten kääpiönä jättiläisten maailmassa. Calvino viittaa myös Giuseppe Sertolin tulkintaan, että teoksen perusidea, sen todellinen operaatio, on kontrasti loogis-matemaattisen järjen maailman ja ruumiillisen, fysiologisen aineellisuuden, erilaisia ajattelukokemuksia ja käsitteitä omaavien ruumiiden kansoittaman maailman välillä.⁵³³

Romaanissa *Jos talviyönä matkamies* romaaninalkujen päähenkilöt poikkeavat toisistaan myös suhteessa siihen, minkä verran heidän sisäisestä maailmastaan saadaan tietää. Kaikilla on kuitenkin piirteitä, jotka saavat lukijan samaistumaan heihin. Selkeimmin juuri lukija -hahmo voidaankin nähdä lähes Gulliverin kaltaisena operaattorina, joka puolestaan on ’todelliselle lukijalle’ helppo samaistumiskohde, vaikka hänestä ei saadakaan tietää juuri mitään. Dramatisoinnissa ja esityksessä Lukijan asema kokijana ja katsojan sijaisena korostui ehkä vielä selvemmin, vaikka romaanin lukija -hahmon rakenteellinen tehtävä toimia kiintopisteenä, jota seurataan seikkailusta toiseen, jakautui esityksessä Kertojan ja Lukijan kesken.

Odysseus sanoo:

Kaksoispiste välimerkkinä on tärkeä korostettu 'nivel', jota Calvino kutsuu kerronnan kulmakiveksi kaikkina aikoina ja kaikissa maissa. Eräs laajalle levinnein kerronnan muoto on aina ollut kehyksenä toimivaan tarinaan upotetut tarinat, mutta myöskin siellä missä kehystä ei ole, voi päätellä näkymättömän kaksoispisteen, joka aloittaa esityksen ja esittelee teoksen, hän toteaa.⁵³⁴

Lännessä romaani syntyi hellenistisenä aikana Kreikassa ja sai muodon, jossa päätarina on upotettu eri hahmojen kertomia sivutarinoita. Tämä menetelmä on tunnusomainen myös muinaiselle intialaiselle kerronnalle, vaikka tarinan rakenne suhteessa kertojan näkökulmaan siinä noudattaa monimutkaisempia sääntöjä, Calvino huomauttaa.⁵³⁵ Intialaisiin esikuviiin perustuvat myös kehyksenä toimivaan kertomukseen upotetut tarinakokoelmat sekä islamilaisessa maailmassa että keskiajan ja renessanssin Euroopassa.⁵³⁶ Hän mainitsee tuttua esimerkkinä *Tuhannen ja Yhden Yön Tarinat*. Siinä kertomukset sisältyvät yleiseen kehykseen, jonka muodostaa tarina persialaisesta kuninkaasta, Shahryarista, joka tappaa morsiamensa hääyön jälkeen ja hänen morsiamestaan Sheherazadesta, jonka onnistuu lykätä tätä kohtaloa kertomalla ihmeellisiä tarinoita ja keskeyttämällä ne juuri ennen huipentumaa. Paitsi Sheherazaden kertomia tarinoita mukana on myös muita, joita hänen tarinoidensa henkilöt kertovat. Tarinat ovat kuin rasioita rasioiden sisällä, parhaimmillaan viisikin yhdellä kertaa. Calvino viittaa Tzvetan Todoroviin, joka on tutkinut upotusta (enchâssement), *Tuhannen ja Yhden Yön Tarinoiden* kertomuksissa.⁵³⁷

Calvino esittelee myös Borgesin kuvauksen kaikkein maagisimmasta *Tuhannen ja Yhden Yön Tarinoiden* kertomuksesta, 602:sta, jossa Sheherazade kertoo Shahryarille tarinaa, jossa Sheherazade kertoo Shahryarille tarinaa jne. Calvino kertoo, ettei ole sitä löytänyt, mutta lisää, että vaikka Borges olisi keksinyt sen, se edustaa luonnollista huipentumaa tarinoiden upotukselle. Calvino toteaa myös, että vaikka *Tuhannen ja Yhden Yön Tarinoiden* upotukset todellisuudentasojen näkökulmasta aja-

tellen todella luovat perpektiivistruktuurin, ne lukiessa näyttävät kaikki olevan samalla tasolla. Mukana on kahta hyvin eri tyyppiä olevia kertomuksia: Yhtäältä intialaista ja persialaista alkuperää olevat maagiset tarinat henkineen, lentävine hevosineen, muodonmuutoksineen, ja toisaalta Bagdad-sykliin kuuluvat arabialais-islamilaista tarinankerrontaa edustavat Kalifi Harun-al-Rashid ja visiiri Jafar -tarinat. Molempaa tyyppiä olevat tarinat on kuitenkin asetettu sekä rakenteellisesti että tyyllillisesti samalle tasolle.⁵³⁸

Sensijaan läntisen kirjallisen tarinankerronnan prototyyppissä, Giovanni Boccacion *Decameronessa*, on kehyskertomuksen ja tarinoiden välillä selvä tyyllinen jako, joka korostaa etäisyyttä tasojen välillä. *Decameronen* kymmenen päivää ja niistä koostuva kehys kuvaa seitsemän naisen ja neljän miehen muodostaman onnellisen tarinankertojajoukon maaseutupaikassaan viettämää miellyttävää elämää. Kuvaus liikkuu tyylliteltyyn, maltillisen hienostuneeseen, vailla kontrasteja olevan realismin tasolla – vain kuvauksia säästä ja maisemasta, ajanvietteistä ja keskusteluista. Kerrotut tarinat muodostavat sensijaan niiden kerronnallisten mahdollisuuksien luettelon, jotka kulttuurille olivat avautumassa tuona aikana, jolloin elämänmuotojen vaihtelevuus oli uusi asia. Jokainen novelli ilmentää kirjoittamisen ja kuvaamisen intensiteettiä, joka säteilee ulospäin eri suuntiin ja korostaa näitä suuntia suhteessa kehykseen.⁵³⁹ Silti kehys ei ole pelkkä koristeellinen tekijä, sillä tyylikkään hovin maallinen paratiisi sisältyy itse toiseen, traagiseen kehykseen, Firenzessä 1348 raivoavaan ruttoon, joka kuvataan *Decameronen* esipuheessa, Calvino korostaa. Karu todellisuus, rutto biologisena ja sosiaalisena katastrofina, tekee mielekkääksi utopian idyllisestä yhteisöstä, jota hallitsevat kauneus, lempeys ja äly. Tuon yhteisön tärkein tuote on novelli, joka kuvaa vaihtelunhalua ja hermostunutta intensiteettiä maailmassa, joka on mennyttä.⁵⁴⁰

Romaanin *Jos talviyönä matkamies* voi nähdä suoraan jatkavan tätä tarinankerrontaperinnettä. Siinä kehyskertomus kuitenkin nousee hallitsevampaan asemaan. Lukemistilanteet samoin kuin erilaiset kertomusten välittäjähahmot – kirjallisuusinstitu-

tion eri linkit – muodostavat kehyksen varsinaisten fiktiivisten tarinoiden ympärille. Kehyskertomus ei ole romaaninaluille vain staattinen tausta tai kehys, vaan muodostaa romaanin keskeisen jännitteen ja juonen, yhtäältä keskeytyvien kertomusten mysteerin selvittelyn, eräänlaisen kadonneen aarten metsästyksen, toisaalta Lukijan ja Lukijattaren rakkaustarinan.

Todellisuudentasoina ajatellen kaikki romaaninalut tai kertomukset ovat tietysti upotuksia suhteessa kehyskertomukseen. Kiinnostavan välitason tarjoaa Hermes Maranan kirjeenvaihto, joka muodostaa oman kokonaisuutensa, fiktiivisten kertomusten ja kehyskertomuksen väliin asettuvan todellisuudentason, vaikka se periaatteessa onkin osa kehyskertomusta. Täysin oman todellisuudentasonsa ja poikkeavan näkökulman tarinaan tarjoaa Silas Flanneryn päiväkirja, kehyskertomuksen kahdeksas luku, jossa lukijan näkökulma vaihtuu kirjailijan näkökulmaksi. Voidaan jopa ajatella, että päiväkirja rakentaa eräänlaisen uloimman kehyksen koko kehyskertomuksen ympärille. Ainakin se muodostaa oman todellisuudentasonsa hieman samaan tapaan kuin alussa esitetyt esimerkit näytelmästä näytelmässä.

Selkeimmin kerroksellisina upotukset ilmenevät romaanin alkupuolella, erityisesti tapahtumapaikkojen tasolla. Esim. kolmas kertomus on suoraan upotettu Botnougri-laisten kielten laitoksen kuvaukseen sikäli, että sitä edeltävä ja sitä seuraava kehyskertomuksen luku on sijoitettu sinne. Professori Uzzi-Tuzii toimii välittäjänä ja lukee kertomuksen ääneen, extempore-kään- täen. Myös neljännen kertomuksen upotus on 'ehjä', kehysker- tomus palaa samaan tilanteeseen kertomuksen keskeytyessä. Välittäjähahmona toimii nyt Lotaria opiskelijatovereineen Kim- brin kirjallisuuden laitoksen seminaarissa. Vaikka kertomuksilla IV ja V ei olekaan samankaltaista välittäjäkertojaa, vaan lukija lukee ne itse, ovat ne kuitenkin upotuksia myös konkreettisesti mielessä, sillä niitä kehystää tietty ympäristö, kustannustalo ja kahvila. Sensijaan kuudes kertomus muodostaa leikkauksen, jon- ka jälkeen ei enää palata edeltäneeseen kehyskertomuksen ti- lanteeseen, vaan väliin ajatellaan siirtymä ajassa ja tilassa, ensin Silas Flanneryn luo Sveitsiin, sitten mielikuvitusmaihin, lopulta

lähes maailman ympäri.

Romaani vihjaa itse siihen tarinoihin upotettujen tarinoiden traditioon, jonka perillinen se on. Lopussa, kirjastossa, Lukija saa kuulla vielä yhden kertomuksen, joka on peräisin *Tuban- nen ja Yhden yön Tarinoista*. Ja siellä hänelle myös kerrotaan, että tarina ennenaikaan saattoi rakentua siten, että alussa esitel- lyn matkamiehen tehtävänä oli vain toimia kuulijana, jolle ker- rotaan outo tarina. Ja myös, että tarina ennen saattoi päättyä vain kahdella tavalla, joko ylistäen elämän jatkuvuutta tai muis- tuttaen kuoleman väistämättämyydestä.⁵⁴¹

Olen kuunnellut Seireentien laulua

Calvino toteaa valinneensa Odysseiasta seireenijakson, eikä esi- merkiksi kyklooppijaksoa siksi, että se tarjoaa mahdollisuuden esitellä vielä yhden näkökulmanmuutoksen ja todellisuudenta- son Odysseuksen kertomuksessa, tason jonka muodostaa sei- reenien laulu. Entä mitä seireenit laulavat, hän kysyy. Yksi vaih- toehto on, että heidän laulunsa on juuri *Odysseia*. Runon taipu- mus sisällyttää itsensä itseensä, heijastaa itseään kuin peilistä, esiintyy eepoksessa useasti, mm. juhliissa, joissa runonlaulajat laulavat. Tällaisen peilikuvanomaisen kirjallisen prosessin An- dré Gide määritteli termillä *mise en abyme*. Se kuvaa tilannetta, jossa kirjallinen teos sisällyttää itseensä toisen, joka muistuttaa sitä – teoksen osa heijastaa koko teoksen kokonaisuutta. Myös edellämäinitut näytelmä näytelmässä *Hamletissa* ja 602:n Yö Borgesin mukaan ovat esimerkkejä tästä, Calvino huomauttaa.⁵⁴²

Parhaat esimerkit itseensä viittaavista teoksen osista romaa- nissa *Jos talviyönä matkamies* löytyvät kehyskertomuksen tasol- ta. Silas Flanneryn päiväkirja, kehyskertomuksen luku 8, on lä- hes tyystin omistettu kirjoittamisen problematiikan pohdintaan ja kirjailijan näkökulman esiintuomiseen. Se sisältää myös klas- sisen "mise en abyme" -jakson luvun lopussa, kun Flannery suun- nittelee kirjoittavansa kirjan, jonka päähenkilönä toimisi lukija ja

joka koostuisi pelkistä romaaninaluista. Tämä jakso toteutui osin samankaltaisena myös dramatisoinnissa, jossa Kertoja toteaa, että mikäli hän todella olisi Silas Flannery, hän kertoisi kertomuksen jonka päähenkilönä toimisi lukija jne. Mutta tietysti myös jokainen romaaninalku on eräänlainen koko romaanin pienoismalli tai miniatyyripeilikuva, jossa kehyskertomuksen rakkaustarinan tasolla kehitellyt teemat toistuvat aina uudesta ja hieman erilaisesta näkökulmasta.

Calvino toteaa, että *Odyseian* tekstin perusteella seireenien laulusta tiedetään, että seireenit sanovat laulavansa, että he haluavat tulla kuulluiksi, ja että heidän laulunsa on parasta mitä voi laulaa. Siten *Oysseian* kertomuksessa huomiodaan myös sanoinkuvaamatonta lähenevä lyyrinen ja musikaalinen kokemus. Calvino viittaa Maurice Blanchot'n tulkintaan, että seireenien laulu on ilmaisullisten mahdollisuuksien 'tuolla puolen', alueella, jolta Odyseus perääntyy tajuttuaan sen sanoinkuvaamattomuuden, ja palaa laulusta itsestään kertomukseensa laulusta.⁵⁴³

Calvino korostaa, että on käyttänyt vain kerronnallisia esimerkkejä todentaakseen kaavionsa, ja valinnut runouden, proosan tai teatterin klassikoiden joukosta vain sellaisia esimerkkejä, joilla on kerrottavanaan tarina. Mutta hän lisää uskovansa, että sitä voidaan soveltaa myös lyyriseen runouteen, valaisemaan niitä eri todellisuudentasoja, joiden halki runouden 'operaatio' kulkee, että kaavio voidaan vain pienin muutoksin muotoilla Mallarmé Homeroksen paikalla. "Sellainen muotoilu antaisi meille ehkä mahdollisuuden tavoitella seireenien laulua, sitä äärimmäistä pistettä, jonka kirjoitus voi tavoittaa, kirjoitetun sanan viimeistä ydintä, ja ehkä me Mallarmén vanavedessä päätyisimme tyhjiin sivuun, hiljaisuuteen, poissaoloon."⁵⁴⁴

Calvino huomauttaa, että kirjallisuuden aikaansaamien todellisuudentasojen, koko huntujen ja kilpien asteikon muodostama polku, saattaa harhailla äärettömyyteen ja kohdata tyhjyyden. Aivan kuten verbin 'kirjoittaa' subjekti katoaa, samoin sen äärimmäinen objekti jää tavoittamatta. Mutta ehkä kirjallisuus juuri jännitekentässä kahden tyhjyyden välissä monistaa todellisu-

den muodoiltaan ja merkityksiltään ehtymättömät syvyydet, hän lisää.⁵⁴⁵

Lopuksi Calvino muistuttaa, että on puhunut todellisuuden-tasosta, vaikka aiheena oli "Todellisuuden Tasot", ja tiivistää väitteensä: "kirjallisuus ei tunnista Todellisuutta sellaisenaan, vain *tasoja*." Kysymystä siitä, onko olemassa Todellisuus, josta vaihtelevat tasot ovat vain eri puolia, vai onko olemassa vain tasoja, ei kirjallisuus voi ratkaista. "Kirjallisuus tunnistaa *tasojen todellisuuden*, ja tämä on todellisuus (tai 'Todellisuus') jonka se tuntee sitäkin paremmin ... Ja se on jo melko paljon."⁵⁴⁶

Esityksen todellisuudentasosta

Jos sovelletaan dramatisointiin ja esitykseen Calvinon kaavaa "minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odyseus sanoo: Olen kuunnellut seireenien laulua" esiintyy se pääosin muodossa "minä kerron, että Lukija lukee, että Minä 1–10 sanoo: olen". Tai tarkemmin: "Minä kerron, että Lukija lukee, että X kirjoittaa, että Minä 1–10 kertoo, että henkilö XX sanoo: ...". Ja tämä kaava on tietysti vain Kertojan näkökulma, sillä esityksen tasolla yhtälailla pienoiskertomusten minä -hahmoilla on oma perusolemassaolonsa ja kerrontatehtävänsä suhteessa katsojaan. Myös Lukijan näkökulma on tavallaan simultaani eikä hierarkkisesti alisteinen: "Minä luen, että Calvino kirjoittaa, että matkamies kertoo että matkamies sanoo: Olen ensimmäistä kertaa tällä asemalla." Ja miksei myös samanaikaisesti "minä näen ja kuulen, että Kertoja kertoo, että matkamies sanoo: Olen ensimmäistä kertaa jne."

Periaatteessa dramatisoinnin ja esityksen kolme kerronnan tasoa⁵⁴⁷ voidaan mieltää todellisuudentasoina: 1) Kertojan eli esitystilanteen taso, 2) Lukijan eli kehyskertomuksen taso, ja 3) Minä -hahmojen eli pienoiskertomusten taso. Esitystilanteessa nämä tasot eivät kuitenkaan toimi samalla tavalla perättäisinä kuin kirjoitetussa tekstissä, vaan ovat läsnä samanaikaisesti ja rinnakkaisina aina niitä edustavien henkilöiden läsnäollessa.

Esityksen kannalta kiinnostavaa onkin juuri näiden tasojen limit-
tyminen ja liukuminen toisiinsa. Esityksessä olennaista on paitsi
puhuttelutapa – kuka puhuu kenelle – myös se, kuka näkee
kenet. Esim. Kertoja oli useimmiten vain Lukijalle läsnäoleva
henkilö ja muiden henkilöiden kannalta 'ilmaa', eli toimi eri to-
dellisuudentasolla. Lukuisat poikkeukset, mm. Kertojan toimies-
sa sivuhenkilönä kertomuksissa, eivät tätä perusolettamusta rik-
koneet.

Voidaan väittää, että Calvinon keskeisin oivallus romaanissa
Jos talviyönä matkamies on se pieni siirtymä, joka syntyy kun
kaava "minä kirjoitan, että Homeros kertoo että Odysseus sa-
noo: Olen kuunnellut seireenien laulua" muutetaan muotoon
"sinä luet, että Homeros kertoo, että Odysseus sanoo: Olen kuun-
nellut seireenien laulua." Siirrettäessä romaani näyttämöteokseksi
otetaan välttämättä askel 'taaksepäin', sillä "sinä", ainakin siinä
muodossa kuin se dramatisoinnissa toteutettiin, on jälleen minä,
oma minänsä ja ilmeisen erillinen suhteessa todelliseen vastaan-
ottajaan, katsojaan. Lukija on erillinen subjekti katsojaan näh-
den, ja tavallaan Homeroksen ja Odysseuksen eli Kertojan ja
minä -hahmojen välissä, osaksi myös Kertojan rinnalla kirjoitta-
jan paikalla.

Luontevinta on tietysti ajatella, että Kertojan hahmo dramati-
soinnissa on nimenomaan tekijän ääni, kaikkitietävä "minä kir-
joitan" -hahmo, auktoriteetti ja auteur. Jossakin vaiheessa kuvit-
telinkin näin olevan ja samaistin Silas Flanneryn ja Kertojan mm.
roolin esittäjää miettiessäni. Kuvittelin, että olisi helpompi saada
katsojat seuraamaan luottamusta herättävää isällistä hahmoa jne.
Mutta Siltasen ehkä nerokkain oivallus onkin se, että dramati-
soinnissa kirjailijan tai Calvinon alter-egon varjo, salaperäinen
kääntäjä-väärentäjä Hermes Marana yhdistettiin Kertojaan. Yhtä
tekijää, kirjailijaa, alkuperää ei tavallaan ollut olemassa, aina-
kaan häntä ei päästetty näyttämölle, vaan kaikkitietävä kertoja
paljastui 'epäluotettavaksi kertojaksi', kääntäjäksi, väärentäjäksi,
huijariksi ja tarinan roistoksikin. Myöhemmin keskustelimme Sil-
tasen kanssa siitä, että Kertoja ja Marana olisi ehkä tullut samais-
taa vielä selvemmin jo esityksen alkuvaiheissa. Nyt katsojan oli

mahdollista ajatella, ainakin koko ensimmäisen näytöksen ajan,
että Kertoja ja Marana olivat eri henkilöitä, että heitä vain esitti
sama näyttelijä. Tai että Kertoja esitti Maranaa, eräänlaisena vas-
taavana roolidubleerauksena kuin muiden henkilöhahmojen
kohdalla (henkilöitä oli kaikki yhden repliikin sanovat hahmot
mukaanlukien 108). Ja siinä tapauksessa myös Kertojan ja Luki-
jan kaksintaistelu tai vedättely siitä, kumpi heistä oikeastaan on
Silas Flannery, kumpi heistä saa tekijän paikan, menetti osan
ironiastaan. Silloin Kertojan väite "Silas Flannery olen minä" ei
olutkaan ironinen huiputus vaan eräänlainen fakta.

Toisaalta, tekemällä kirjailijan taso 'olemattomaksi', näkymät-
tömäksi funktioksi, jonka paikasta Lukija ja Kertoja kamppaili-
vat, tuo funktio myös mytologisoitiin tai samaistettiin poissaole-
vaan alkuperään, Calvinoon (vrt. Lukijan uhkaus valittaa Calvi-
non leskelle, ellei Kertoja anna hänelle loppua, lopeta.) Koska
kirjailija ei esiintynyt henkilögalleriassa samalla tapaa kuin muut,
useimmiten lukijan kannalta näkymättömät kirjallisuusinstituuti-
on edustajat (professori, kustannusvirkailija, jne.), hänen myytti-
nen arvovaltansa myös säilyi tai jopa korostui. Ja tietysti myös
illuusio siten vahvistui. Kaikki muut henkilöt olivat fiktiivisiä,
toisin kuin Calvino, joka on tunnetusti olemassaoleva henkilö,
vainaja tosin, ja jonka alter-egoksi Silas Flannery poissaolevana
yhä selvemmin muuttui.

Dramatisoinnissa kirjailijan ja kirjoittamisen problematiikka
sivuutettiin lähes kokonaan, sillä "minä kirjoitan" -tason sijasta
perustava todellisuudentaso esitystapahtumassa oli "minä ker-
ron". Tosin tarkoituksena alunperin oli asettaa perustavaksi to-
dellisuudentasoksi "minä luen" ja rinnastaa se esitystilanteen
perustasoon, "minä katson, kuulen, seuraan". Tämä pyrkimys jäi
kuitenkin esityksessä pääosin vain tavoitteeksi.

Calvinon lähtökohtana kaavassaan on tekijä ja hänen eri naa-
mionsa ja näistä muodostuvat kerrostumat. Esityksestä puhutta-
essa tekijöitä on tietysti useita, kokemuksensa itse näkemänsä
pohjalta koostavasta katsojasta lähtien. Siltasen prologiin kirjoit-
tama viittaus esityksen tekijöihin suppeassa mielessä – Siltaseen,
Arlanderiin ja Hirvikoskeen – oli samantapainen 'tämänhetkistä-

minen' kuin viittaus kontekstiin, Helsingin Juhlaviikkoihin. Lisäksi dramaturgi, ohjaaja ja lavastaja ajateltiin näyttelijöiden esittäviksi, alussa paikalla oleviksi henkilöiksi, jotka kumarsivat yleisölle heihin viitattaessa.⁵⁴⁸ Samalla se oli tietysti myös keino tehdä Lukijan esiintyminen 'vapaaehtoisena katsojana' helpommaksi hyväksyä, toisin sanoen se etabloi leikin.

Seireenien laulu

Kiinnostavampi kuin kysymys tekijästä, tai tekijä-kertoja-päähenkilö -kaavasta, jopa kiinnostavampi kuin kysymykset sisäkkäisistä kehyksistä ja upotuksista tarinan tasolla, on ehkä sittenkin kysymys 'seireenien laulusta'. Calvino kertoo valinneensa tuon episodin Odyseiasta saadakseen mukaan myös lyyrisen ja 'sanoinkuvaamattoman' todellisuudentason. Ja esitystapahtumaa ajatellen se taso voisi olla huomattavasi lähempänä, lähes 'kosketusetäisyydellä'.

Erään filosofituttavani kommentti *"Jos talviyönä matkamies ..."* esityksen jälkeen oli, että avainjaksoksi hänelle muodostui 'laahusankkuri'. Kommentin merkitys valkeni itselleni vasta paljon myöhemmin. Kyse on jaksosta kolmannessa kertomuksessa, jossa Zwida -neiti pyytää päiväkirjanpitäjää hankkimaan hänelle laahusankkurin, vapauttaakseen sen avulla ystävänsä/rakastajansa, joka on läheisessä vankilassa. Tämä on seikka, jota päiväkirjanpitäjä ei tiedä, katsojalle se mahdollisesti valkenee vanginvartijan kertoessa kapakassa parfymoidusta neidistä, joka käy vankilassa joka keskiviikko. Kiinnostava taso tulee mukaan esityksen myötä, sillä kertomuksen lopussa laahusankkuri oli mukana näyttämöllä myös aivan konkreettisena esineenä, vangin käsivarrella viimeisessä kohtauksessa meteorologisen observatorion luona, tilanteessa, jossa päiväkirjanpitäjä oivaltaa, että "todellisuuteen oli tullut repeämä, peruuttamaton halkeama". Ja viehättäväksi esineen konkreettisuuden tekee myös se, että kyseessä olisi yhtä hyvin voinut olla pahvista tehty merkki kuin

rautakaupasta haettu painava ankkuri.

Kuvaavaa teatterin voimalle ja rajoituksille monessakin mielessä, on se osoittamisen määrä, joka tiettyyn asiaan liitetään. Jos puhe olisi viidenkymmenen norsun karavaanista eikä ankkurista, tai maailman tyhjentämisestä basalttikentäksi, kuten viimeisen kertomuksen alussa, ei konkretia olisi yhtä varteenotettava vaihtoehto, vaan kirjallinen kertova ote jäisi merkkikielenomaisen viitteiden ohella ainoaksi. Pääharjoitusvaiheessa ankkuri oli vangin (Kari Ketosen) kädessä hänen ilmestyessään tilaan (vangin raitapuvussa, jottei mitään jäisi arvailun varaan). Hän piilotti sen hiekkiaan eli sahanpuruun jo ennen kuin ns. piiloutui meteorologisen observatorion pienoismallin viereen ja ennenkuin päiväkirjanpitäjä hänet huomasi. Yleisöesityksissä ankkuri lopulta oli pitkän köyden kera kierrettynä hänen kaulansa ympärille, tietysti osaksi groteskina vitsinä, mutta ennen kaikkea varmistuksena, ettei se jäisi yhdeltäkään katsojalta huomaamatta. Joku voisi jopa väittää, että se siten korostettuna lakkasi lopullisesti olemasta laahusankkuri ja muuttui laahusankkurin tai paremminkin Zwida -neidin petollisuuden tai maailman epäoikeudenmukaisuuden merkiksi. Ainakin siitä tuli selkeästi kerronnan väline. Itse pidin huomaamattomasta versiosta enemmän, sillä eriasteisesti fokuusoitujen yksityiskohtien avulla voi luoda tunteen ylijäämästä, rikkaudesta, siitä, että käsillä on enemmän kuin näytetään, että kyseessä on maailma eikä kertomus.

Vaikka voidaankin sanoa, että katsoja tekee esityksen omassa päässään, mielessään, on esityksen todellisuudentasoista kiinnostavin nimenomaan se aistittava, läsnäoleva, silminnähtävä ja joskus sanoinkuvaamaton ilmiöiden taso, joka erityisesti keskeillä kerrottua maailmaa voi olla huikea. Eikä tarvitse olla kyse vain konkretiasta tai kuvittamisesta. Aistittava maailma voi olla häkellyttävän monimuotoinen ja täynnä salaisuuksia oleva, eikä suinkaan välttämättä pelkästään mielikuvitusta rajoittava, kaiken ihmistenoloisten ja -kokoisten, -näköisten ja -kuuloisten oloiden tasolle latistava arkitodellisuuden kuva. "Minä luen asioiden rivien välistä niiden salattuja merkityksiä ..." toteaa päiväkirjanpitäjä symboliviidakossaan, mielensä vankilassa, joka tekee hä-

nen maailmastaan lumotun väärinkäsityksen, mutta silti lumotun.

Esityksen perustaso

Esityksen perustava todellisuudentaso ei ole suoraan samastettavissa romaanin perustasoon ”minä kirjoitan”, kuten jo useaan otteeseen on käynyt ilmi. Yksi syy on tietysti myös se, että teatteri on kollektiivinen laji, ja vaikka näytelmäkirjailija monissa esityksissä on erityisasemassa tekijänä, toimii hänkin enemmän Homeroksen tasolla. Näyttelijän näkökulmasta, ja myös monien katsojien kannalta, esityksen perustaso – ainakin niin vahvasti kertomaperinteeseen, kirjalliseen ja eeppiseen traditioon nojautavassa esityksessä kuin tämä – on tietysti ”minä kerron”. Jos ajatellaan perustasoksi tuo kertominen, kaava muodostuukin hie-man toisin: ”Minä kerron, että Homeros/Calvino-Siltanen kertoo, että Odysseus/minä matkamies sanon: Olen kuunnellut seireenien laulua/ Olen ensi kertaa elämässäni tällä asemalla.” Ja tässä tapauksessa, kun kerronnan tasoja oli vähintäänkin kolme (Kertoja, Lukija, Minä -hahmot) se muuttuisi esimerkiksi Kertojan kohdalla muotoon: ”Minä kerron että Calvino-Siltanen kertoo, että Lukija lukee (näkee ja kokee), että matkamies sanoo: Olen ensimmäistä kertaa tällä asemalla.” Ajatus asettaa perustavaksi todellisuudentasoksi ”minä luen” esitystilanteen perustaso ”minä katson, kuulen, seuraan” vastaavalla tavalla toteutui kyllä jossakin mielessä esityksessä, mutta kuvailun kautta. Sensijaan että olisi todella rakennettu ’lukeminen’, vastaanottaminen, aistiminen esityksen perustasoksi, pysyteltiin (Blanchot’n Odysseuksen tapaan) lähes kauttaaltaan eeppisen tradition piirissä ja ’kerrottiin lukemisesta’, vastaanottamisesta, aistimisesta.

Perustason voi tietysti mieltää myös esityksen tekemiseen liittyväksi kysymykseksi. Vaikka ohjaaja megalomaanisuuudessaan voi ajatella, ainakin euforian hetkinä, ”minä kirjoitan tilaan ja aikaan, paikkaan ja hetkeen, että Homeros/Calvino-Siltanen ker-

too, että Odysseus/matkamies – matkamiehen esittäjä sanoo: Olen kuunnellut seireenien laulua/ Olen ensi kertaa elämässäni tällä asemalla”, on katsojan ja esittäjän kokemus useimmiten toinen. Useimpien esitysten perustason muodostaa esittäjän ja katsojan suhde. Se onkin mielenkiintoinen, ja sen säätely on keskeinen osa ohjausta. Silti oma, elävien kuvien ja estradiviivien maailmassa melko naivi unelmani on luoda ja olla mukana luomassa esityksiä, joiden perustasona olisi nimenomaan ’seireenien laulu’ – että katsoja olisi se, joka esityksestä poistuessaan sanoisi: ”Olen kuunnellut seireenien laulua, enkä voi sitä sanoin kuvata”. Mutta se olisi jo aivan toinen, vähemmän kertomiseen ja kertomuksiin perustuva esitys. En kuitenkaan malta olla viemättä analogiaa loppuun. Jos katsoja voi todeta: ”Olen ensi kertaa elämässäni tällä asemalla”, on sekin jo jotakin. Ja Calvinon perusväite, että kirjallinen teos koostuu nimenomaan eri todellisuudentasoista, ei silti menetä merkitystään. Teos, myös esitys, rakentuu useista eri todellisuudentasoista, siinäkin tapauksessa että hallitsevassa asemassa olisi suuremmin aistittava ilmiömaailma.

Liekki ja kristallikide

Calvino toteaa kirjallisessa testamentissaan *Kuusi muistiota seuraavalle vuositubannelle*,⁵⁴⁹ että hänen pyrkimyksensä tarkkuuteen on aina suuntautunut kahtaalle. Esimerkkinään hän mainitsee jakson romaanista *Näkymättömät kaupungit*,⁵⁵⁰ jossa jokainen arvo, kuten täsmällisyys, esiintyy kaksinaisena. Se kuvaa osuvasti myös teemoja, joita voi löytää romaanista *Jos talviyönä matkamies*. Nämä teemat ovat myös niitä, jotka itse olen kokenut Calvinon ajattelussa kiinnostaviksi, tietyllä tapaa jopa läheisiksi.

Calvino mainitsee erityisesti kehyskertomuksen kohtausten, jossa Kublai Kaani pyrkii pelkistämään Marco Polon hänelle kuvaamat kaupungit shakkinappuloiden asetelmiksi. ”Kublai

Kaaniin henkilöityy älyn taipumus järkipäistä, geometrisoida ja muuttaa kaikki numeroiksi: hän supistaa valtakuntansa tunteuksen shakkilaudan pelinappuloiden yhdistelmiin.” Mutta lopullinen päätepiike, johon tämä hänet johtaa on tyhjyys. ”Tämä toimenpide vie hänet johtopäätökseen, että hänen valloituksen- sa kohde ei ole muu kuin puulauta, jolla jokainen nappula sijaitsee; tyhjyyden tunnusmerkki ... Mutta sillä hetkellä tapahtuu käänne: Marco Polo pyytää Kaania tutkimaan tarkemmin sitä, mitä tämä pitää olemattomana tyhjyytenä.” Ja Marco Polo alkaa kuvailla yhtä tuon kahdesta puulajista tehdyn laudan ruutua, tehdä päätelmiä puun vuosirenkaista ja koloista, kertoa puun vaiheista sen matkatessa metsästä pääkaupunkiin, tukkilautoista, ”rantalaitureista, naisista ikkunoiden ääressä ...”.⁵⁵¹

Calvino kertoo oivaltaneensa tuon jakson kirjoitettuaan, että hänen pyrkimyksensä täsmällisyyteen suuntautui kahtaalle, että hän on aina kahden eriävän polun edessä, jotka vastaavat kahdentyyppistä tietoa. Toinen polku vie ruumiittoman rationaalisuuden tilaan, toinen täyteen ahdettuun ja aistittavaan tilaan. Toinen johtaa satunnaisten tapahtumien tiivistämiseen abstrakteihin kaavoihin, toinen taas pyrkimykseen tuoda asioiden aistittavat ominaisuudet esiin mahdollisimman täsmällisesti.⁵⁵²

”Kun kirjoitan, edessäni on itseasiassa aina ollut kaksi eri suuntiin johtavaa tietä: toista etenen ositetun järkipäisyyden mentaalitilassa, jossa voin vetää pisteitä, heijastuksia, abstrakteja muotoja, voimavektoreita toisiinsa yhdistäviä viivoja; toista etenen esineitä kuhisevassa tilassa ja pyrin luomaan tuon tilan vastineen täyttämällä sivun sanoilla, ponnistellen saadakseni kirjoitetun mukautumaan pikkutarkasti kirjoittamattomaan, luodakseni kokonaisuuden, joka sisältää sekä sanottavan että sen mitä ei voida sanoa.”⁵⁵³

Nämä kaksi erilaista pyrkimystä kohti täsmällisyyttä eivät Calvinon mukaan koskaan saavuta täydellisyyttä. Ensimmäinen ei yllä siihen sen vuoksi, että luonnolliset kielet ilmaisevat välttämättä jotakin enemmän kuin formalisoidut kielet. Ne sisältävät aina hälyä, joka häiritsee sitä mikä on olennaista, melua joka peittää viestin ytimen. Toinen ei yllä siihen siksi, että kieli on

välttämättä fragmentaarinen ja puutteellinen esittämään ympäröivän maailman tiheyttä ja jatkuvuutta. Se ilmaisee välttämättä vähemmän kuin se mikä on koettavissa.⁵⁵⁴

Samassa esseessä Calvino puhuu yhteydestä kirjallisten muotovalintojen ja maailman rakennetta selittävien oppien välillä. Hän lähtee entropiaan hajoavasta maailmasta ja vastakkainasetelusta järjestys – epäjärjestys. Kirjallinen teos on pieni maailman osanen, jossa elämä kiteytyy muotoon. ”Runous on sattuman suuri vihollinen, vaikka se itsekin on sattuman tytär.”⁵⁵⁵ Kristallikide on täsmällisyydessään ja monisärmäisyydessään hänelle täydellisyyden esikuva. Lisäksi sen synty ja kasvu muistuttaa alkeellisten biologisten olioiden kasvua, ikäänkuin siltana mineraalien ja elävän aineen välillä. Liekin ja kristallikiteen avulla on havainnollistettu kahta elävien olentojen muodostumisprosessin mallia. Kristalli on erityisten rakenteiden muuttumattomuuden ja säännöllisyyden kuva, esim. itseorganisoituva systeemi. Liekki on maailmanlaajuisen ulkoisen muodon pysyvyyden kuva, huolimatta sen jatkuvasta sisäisestä levottomuudesta, esim. hälystä syntyvä järjestys.⁵⁵⁶ Calvino näkee mallit ihanteina:

”Kristallikide ja tulenliekki ovat täydellisen kauneuden muotoja, joista silmä ei osaa irrottaa katsettaan, kaksi tapaa kasvaa ajassa ja kuluttaa ympäröivää ainetta, kaksi moraalista vertauskuvaa, absoluuttista arvoa ja kategoriaa, joiden avulla luokitellaan tapahtumia, ideoita, tyylejä ja tunteita.”⁵⁵⁷

1900-luvun kirjallisuudesta voi Calvinon mukaan löytää sekä kristallin kannattajien puolueen että tulenliekin puolueen. Hän toteaa, että on aina pitänyt itseään kristallin puolustajana, mutta haluaa myös muistaa liekin arvon ja toivoo samalla, etteivät tulenliekin seuraajat ”unohtaisi kristallien tyyntä ja vaativaa ope- tusta”.⁵⁵⁸

Vaikka Calvino puhuu kirjallisuudesta, ovat nuo kaksi tietä täsmällisyyteen tarjolla myös esityksen tekijälle. Ja samoihin mielikuviin kauneudesta voi hänkin turvautua, liekkiin ja kristallikiteeseen. Elävän esityksen kohdalla liekki tuntuu ehkä läheisemmältä vertauskuvalta, vaikka esityskin vaatii rakenteita ja kaipaa kiteytyksiä. Täydellisinkin kristallikide vain heijastaa ja taittaa

siihen osuvan valon. Liekki on elävä, itsessään valaiseva, energiaa. Jean Cocteau'lle esitettiin kotonaan kysymys: "Jos tämä talo palaisi ja saisitte viedä mukanne vain yhden esineen, minkä ottaisitte?" Hän vastasi empimättä: "Tulen." Kukapa ei haluaisi nähdä tai tehdä sytyttävää esitystä. Tosiasiassa elävässä esityksessä yhdistyvät nämä molemmat olomuodot – esitys on sekä kompositio että tapahtuma (kommunikaatiokenttä) – vaikka painopiste niiden välillä voi vaihdella ja syntyprosessi voi seurata jompaa kumpaa tietä. Tulen näkökulmasta olennaista ei ole sen loistava liekki vaan sen ravinto, se mikä palaa.

Yhteenveto

Calvinon omat päätössanat esseelleen moninaisuudesta, jotka samalla muodostavat loppusanat koko esseekokoelmalle, soveltuvat hyvin kuvaamaan Calvinon romaanin herättämiä mielikuvia ja ajatuksia, ja voisivat myös olla ote Silas Flanneryn päiväkirjasta tuossa romaanissa. Ne nostettiin keskeiselle sijalle myös esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* käsiohjelmassa:

"Puolustuspuheeni, jonka kohteena on romaani verkkona, on päättynyt. Joku voi esittää vastalauseen sanomalla, että mitä enemmän teos pyrkii moninkertaistamaan mahdollisuuksia, sitä kauemmas se etäänny kirjoittajan ainutkertaisesta minästä, si-

säisestä vilpittömyydestä, oman totuuden löytämisestä. Päinvastoin, vastaan siihen, mitä me olemme, mitä itsekukin meistä on ellei kokemusten, tietojen, luetun, kuvitelmiin yhdistelmä? Jokainen elämä on ensyklopedia, kirjasto, esineluettelo, tyylien näytevarasto, jossa kaikki voidaan jatkuvasti sekoittaa ja järjestää uudelleen kaikilla mahdollisilla tavoilla.

Mutta ehkä vastaus, jonka antaminen on sydäntäni lähinnä onkin toinen: jospa olisi mahdollista luoda teos minän ulkopuolelta, teos, jonka avulla voisimme siirtyä yksilöllisen minän rajoitetun näkökulman ulkopuolelle ja astua sisään muihin omamme kaltaisiin, mutta myös antaaksemme äänen niille, jotka eivät osaa puhua: räystäälle asettuvalla linnulle, puulle keväällä ja puulle syksyllä, kiville, sementille, muoville ...

Eikö tämä ollut se päätepiste johon Ovidius pyrki kertoessaan muotojen jatkuvuudesta, ja päämäärä, jota Lucretius tavoitelti samaistumalla kaikille esineille yhteiseen luontoon?"⁵⁵⁹

Nämä ajatukset soveltuvat erinomaisesti kuvaamaan myös niitä motiiveja ja tavoitteita, jotka dramatisointia ja esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* työstettäessä ainakin itselleni olivat keskeisiä, mutta joiden toteutuminen tietysti jäi hyvinkin vaillinaiseksi, kuten ihanteiden aina. Ja jälkikäteen ajatellen on huvittavaa huomata, että ne soveltuvat hyvin (tai jopa paremmin) kuvaamaan myös esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* taustalla olleita pyrkimyksiä ja mieltymyksiä.

”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys

Merikaapeliin kesällä 1996 tehty esitys *”Jos talviyönä matkamies ...”* ei ollut paikka-erityinen missään syvemmässä mielessä. Esityksen olisi hyvin voinut toteuttaa jossakin muussa riittävän suuressa hallissa – vaikka se tietysti muotoutuikin täysin kontekstinsa eli Helsingin Juhlaviikkojen, ja myös valitun esitystilan, sen mittasuhteiden, erityisominaisuuksien ja akustiikan mukaan. Ja tietysti se rakennettiin myös tarjolla olevien henkilö- ja materiaaliressurssien kuten myös teknisten ja taloudellisten edellytysten pohjalta. Sen sijaan se oli selkeästi ympäristönomainen monitilanäyttämöllepano, joka perustui liikkeeseen tilassa. Ajatus ”kamarinäytelmästä”, jossa noin sata katsojaa siirtyy esityksen mukana labyrintissa, joka koostuu melko pienistä huoneista tai näyttämöistä, oli erityisen houkutteleva Merikaapeliin, jota on usein käytetty erilaisten megaspektaakkelien näyttämönä. Tällä kertaa ei mukana ollut hevosia, ei moottori-pyöriä, lopulta ei edes orkesteria. Koska näytelmä oli kertomus kertomuksista, jopa kirjallisuudesta, eli tarina kertomusten kertomisesta ja lukemisesta, oli vain eduksi että visualisointi oli yksinkertainen. Lavastus koostui pääosin paperista. Esitystapa painottui kerrontaan, jopa enemmän kuin alunperin oli tarkoitus.

Kiinnostava erityispiirre tämän esityksen valmistamisprosessissa oli, että tilan jäsenitys tapahtui osaksi ennen näytelmätekstin valmistumista, rinnan dramatisointityön kanssa. Myöhemmin kirjoittaja Juha Siltanen ja lavastaja Reija Hirvikoski työskentelivät kukin tahollaan, mutta perustavista ratkaisuista sovittiin yhdessä jo hyvin varhain. Tämäntapaista työtapaa helpotti tietysti

se, että kaikilla oli yhteinen lähtökohta ja materiaali, Italo Calvinnon romaani. Romaanin ja dramatisoinnin suhdetta olen käsitellyt edellä.⁵⁶⁰

Teatterin tekemisen taito on kompromissien tekemisen taitoa. Niin minulle kerrottiin kun aikoinaan tein ensimmäisiä ohjauksiani Svenska Teaternin mininäyttämölle. Ja taitoa tehdä ne heittämättä pois lasta pesuveden mukana, tahtoisin tänään lisätä. Näytelmä noudattelee romaania melko uskollisesti, mutta on välttämättä vain siivu sen luomasta maailmasta, tulkinta siitä, jopa eräänlainen väärennös.⁵⁶¹ Samoin esitys noudattelee dramatisointia melko tarkkaan, tietysti jo senkin vuoksi että yhteistyötä tehtiin koko työprosessin ajan. Mutta muutamissa keskeisissä kohdin turvauduttiin toisentyypisiin ratkaisuihin, kuin mitä näytelmäteksti ehdottaa. Onneksi alkuperäisen konseptin ja toteutuneen esityksen välillä on sentään melko paljon yhtenevyyksiä, mutta mm. käytännön syyt pakottivat luopumaan jopa joistakin keskeisistä ideoista.

Seuraavassa esittelen ensin tilaratkaisun perusidean, kuvailen lavastuksen perusratkaisut, tilojen näyttämö-katsomo -suhteet ja esittelen työvaiheen muistiinpanot tiloista. Sen jälkeen tarkastelen kertomuksissa käytettyä esittäjä-katsoja -suhdetta, kertojan tehtäviä esityksessä ja tilassa liikkuvan esityksen erityisongelmia. Lopuksi esittelen Arnold Aronsonin ajatuksia modernista ja postmodernista lavastuksesta⁵⁶² ja suhteutan ne myös tähän esitykseen.

Kertomuslabyrintti

Dramatisointi on kirjoitettu tilassa liikkuvaksi, eteneväksi portilta portille siten, että katsojat seuraavat Lukijaa, jota Kertoja johdattelee. Ajatus tutkimusmatkasta ja seikkailusta etsittäessä jatkoa alati keskeytyville kertomuksille konkretisoituu siten tilassa. Samoin toistuvan keskeytymisen ja lykkääntymisen ajatus, joka näin muuttuu havainnolliseksi. Teatterissa episodirakenne, irrallisista kohtauksista tai sketseistä koostuva muoto on melko tavanomainen, kohtauksen vaihtumista toiseksi ei välttämättä mielletä keskeytymisenä. Siirtyminen tilassa auttoi siten tekemään rakenteen näkyväksi, tuntuksi.

Olenainen dramaturginen tilan hahmotukseen liittyvä kysymys oli kehyskertomuksen ja pienoiskertomusten tai -näytelmien suhde. Tulisiko siirtymisen tapahtua kunkin pienoiskertomuksen keskeytymisen jälkeen, romaanin kehyskertomuksen logiikkaa noudattaen, Lukijan lähtiessä etsimään tarinalle jatkoa uudesta paikasta? Vai tulisiko siirtymisen tapahtua uuden pienoisenäytelmän alkaessa, astumalla uuteen tilaan, uuteen maailmaan kuin avattaessa uusi kirja eli tulisiko kehyskertomuksen toimia vain eräänlaisena 'häntänä'.⁵⁶³ Tosin paluu samaan kehyskertomuksen paikkaan kertomuksen keskeytymisen jälkeen tapahtuisi fyysisesti toisessa tilassa.⁵⁶⁴ Teoriassa kysymystä voi lähestyä myös ajatusvaihtoehtoina: Edeltäkö kehyskertomus pienoisenäytelmiä, mihin esim. Ludmillan toiveiden luonne ennakkokuvauksina romaanissa viittaa, vai 'aiheuttavatko' pienoisenäytelmät kehyskertomuksen? Vaikka tässä päädyttiinkin jälkimmäiseen ratkaisuun, eli siihen, että fiktio luo todellisuutta, mikä sinänsä on tiettyyn rajaan täysin perusteltavissa oleva väite, ei kysymystä ratkaistu periaatteellisella tasolla vaan käytännön vaatimusten mukaan. Uuteen kertomukseen, uuteen pienoisenäytelmään ja sen maailmaan astuminen oli tehokkainta siirtymällä uuteen tilaan.⁵⁶⁵ Näin siis tilan perusjako, kertomuslabyrintin sokkelot, luotiin kertomusmaailmojen eikä kehyskertomuksen tapahtumapaikkojen mukaan.

Eräs tärkeä kerronnan tasojen tilallistamiseen liittyvä ratkaisu

tehtiin varsin myöhäisessä vaiheessa, vasta ensimmäisten oikeassa tilassa koettujen läpimenojen jälkeen.⁵⁶⁶ Alunperin eri tapahtumapaikat sekä pienoiskertomuksissa että kehyskertomuksessa suunniteltiin konkretisoitaviksi lavastuksen ja valojen avulla, paitsi kokonaisuuden rikastamiseksi myös juonenkulun selkeyttämiseksi. Kun tarinan tasolla palattiin samaan paikkaan kehyskertomuksessa, käytettäisiin tunnistettavia valaisuelementtejä myös toisessa tilassa, jotta tarinan tapahtumapaikat yhdistyisivät toisiinsa. Esim. Lukijan koti merkittiin selkeyden vuoksi kolmen samanlaisen tuolin avulla prologin kahviossa, ensimmäisessä tilassa asemalla ja toisessa tilassa keittiössä. Ajatuksena oli, että valkoisten paperiseinien paljautta ja valkeutta korostettaisiin vain kuudennessa tilassa, Ludmillan huoneessa. Muissa tiloissa seinät oli tarkoitus häivyttää tai värittää projisointien ja valojen avulla sekä pienoiskertomusten että kehyskertomuksen kohtauksissa, osin tapahtumapaikkojen, osin kohtausten perusviritysten mukaan.

Pian tilaan päästyä kuitenkin havaittiin, että rajallisten resursien vuoksi oli olennaisempaa pyrkiä pitämään kerronnan kaksi perustasoa jotakuinkin selkeästi erillään. Erityisesti esityksen alkuvaiheessa oli tärkeää tehdä leikkaukset pienoisenäytelmien illuusiotilojen ja kehyskertomuksen semi-illuusion välillä selvästi erotettaviksi. Siten todellinen tila, labyrintti sellaisenaan paljaine paperiseinineen, nostettiin esiin tai paljastettiin kehyskertomuksen kohtauksissa. Valojen ja projisointien avulla luotujen keino-tekoisten tai illusoristen tilojen teatterillisuutta pienoisenäytelmässä vuorostaan korostettiin. Näin kehyskertomus muodostui esityksen alkuvaiheessa lähinnä eräänlaiseksi illuusion 'pudotukseksi' visuaalisessa mielessä. Loppua kohden myös kehyskertomuksen tilat muuttuivat jo tapahtumapaikkojen tasolla yhä fantastisemmiksi, kuten Silas Flanneryn laakso Sveitsissä tai mielikuvitusmaat Ataguitania ja Ircania. Loppupuolella fiktiivisten pienoiskertomusten ja kehyskertomuksen tasot siis limittyivät yhä enemmän sekä tekstissä että esityksessä. Sinänsä perusvalinta "ensin fiktio, sitten kehyskertomus" tuotti ongelmia juuri loppupuolella. Ataguitania kehyskertomuksessa liittyy selvemmin IX:n

kertomuksen intiaanikylään kun taas Ircania on helpommin yhdistettävissä X:n kertomuksen prospektiin, ne muodostavat eräänlaiset esittelyt kertomuksille. Nyt ne kuitenkin tulivat muodostamaan edellisen kertomuksen 'hännän' ja samalla kontrastin sille. Kohtaus Ataguitaniassa esitettiin japanilaisen puutarhan tilassa ja kohtaus Ircaniassa intiaanikylän areenalla. Koska tilailluusiut luotiin vähin keinoin eivät erot estetiikassa pienoisenäytelmien ja kehyskertomuksen välillä, eivätkä myöskään eri pienoisenäytelmien kesken, olleet niin voimakkaita kuin kaavailtiin, tai kuin itse olisin toivonut. Periaatteessa kokonaisuudesta muodostui yhtenäisempi ja verbaalisuuteen painottuvampi kuin alunperin oli tarkoitus.

Erilaiset tavat järjestää tila, joita labyrintin eri huoneissa tai näyttämötiloissa käytettiin, olivat kaikki traditionaalisia, lähes pastishin omaisia, mutta vailla tietoisia parodisia pyrkimyksiä. Ne liittyivät kiinteästi kussakin pienoisenäytelmässä tavoiteltuun esittämistapaan ja tyyliin. Näyttämö-katsomo -suhteen ja esittäjä-katsoja -suhteen erilaisia kombinaatioita käytettiin tässä paitsi luomaan vaikutelma variaatioiden rikkaudesta ja moninaisuudesta, myös lisäämään selkeyttä ja helpottamaan seuraamista. Ne auttoivat osaltaan luomaan kunkin pienoisenäytelmän maailmaa tukevan vaikutelman ja myös viittaamaan niihin kvaliteetteihin tai kirjallisuuden lajeihin, joihin romaaninaluissa vihjattiin, yhdistämään ne joihinkin esittämisen perinteisiin tai teatteritraditioihin. Niitä käytettiin myös koska ne olivat helpoimmat, halvimmat ja käytännöllisimmät keinot tässä tapauksessa. Selvimmat esimerkit ovat ehkä No -teatterin tilaratkaisusta lähtenyt kahdeksas tila, 3/4 areena, jossa japanilainen kertomus esitettiin tai fyysisen teatterin keinoin, capoeiraan assosioituneen esitetyn eteläamerikkalaisen kertomuksen areena yhdeksännessä tilassa. Materiaalin laajuuden vuoksi monet ratkaisut jäivät kuitenkin suhteellisen ylimalkaiseksi. Tekstin kertovan puhuttelutavan vuoksi erot jäivät monesti esittämistavan osalta vähäisiksi ja kerronnan tasot sekoittuivat osin tahattomastikin, esittäjien henkilökohtaisten taipumusten mukaisiksi. Tilaratkaisuihin ja esittämistapaan palaan tarkemmin jatkossa.⁵⁶⁷

Laajeneva kahvila ja näytösjako

Eräs keskeisistä perusideoista sekä dramaturgian että lavastuksen tasolla oli Siltasen kuningasajatus alati laajenevasta kahviosta. Yksi lähtökohta ajatukselle oli viimeisen kertomuksen loppurepliikki ja Siltasen valinta toistaa se myös epilogissa.⁵⁶⁸ Siirryttäessä uuteen tilaan, uuteen fiktiiviseen maailmaan, tila joka jätettiin taakse muuttuisi osaksi lämpiötä. Tutkittu ja käytetty osa kertomuslabyrintistä muuttuisi aste asteelta osaksi sitä mikä oli tuttua, osaksi valtavaa teatterikahviota. Laajin ja vain puolittain fiktiivinen tilallinen taso olisi siten ollut kahvio tai lämpiö, jonka sisään olisi upotettu kehyskertomuksen tilat kuten kirjakauppa, yliopisto, kustannustalo jne., ja näiden sisään puolestaan pienoiskertomusten maailmat kuten aseman baari, Kudgiwan keittiö, merenranta jne. Tämä sisäkkäisyyksien logiikka muuttui tosin osaksi jo fiktio-kehys painopistemuutoksen vuoksi.

Alunperin esitys suunniteltiin toimivaksi vailla väliaikaa siten, että jokaisen osan välillä orkesteri soittaisi kahvilamusiikkia yleisön siirtyessä uuteen tilaan. Näin siirtymät olisivat toimineet eräänlaisten mini-väliaikojen tapaan, ja myös mahdollistaneet niiden katsojien poistumisen, jotka olivat saaneet tarpeekseen tai halusivat mieluummin juoda olutta ja kuunnella musiikkia. "Aina voi jäädä baariin." Näin haluttiin myös luoda rennompia ilmapiiriä ja ehdottaa katsomistapaa, jossa fragmentaarisuus toimisi viihdyttävästi eikä houkuttaisi pinnistämään liiaksi. Mutta ainakin itse mielsin ajatuksen myös ironiseksi kommentiksi "constant entertainment" -odotuksille ja välittömän mielihyvän vaatimuksille. Selkeyden vuoksi esitys kuitenkin jaettiin kahteen osaan jo kevään harjoitusperiodin lopulla, mm. koska väliaika tuntui olevan tarpeen lähemmäs viisi tuntia kestäväksi esityksen puolivälissä.⁵⁶⁹ Siten myös ensimmäisen ja toisen näytöksen luonnetta erillisinä kokonaisuuksina korostettiin jonkin verran.

Väliajan paikka oli tärkeä kokonaisdramaturgian kannalta. Koska esitys oli pitkä, oli odotettavissa että moni uupuisi kesken. Niinpä väliaika oli sijoitettava kohtaan, jossa katsoja oli saanut riittävästi johtolankoja kokeakseen, että tarinasta muodostui

kokonaisuus. Alkuvaiheessa ajattelin väliajan asettuvan luonnollisimmin viidennen ja kuudennen kertomuksen väliin, mikä nyt tuntuu oudolta ratkaisulta. Ensimmäinen näytös olisi päättynyt Maranan kirjeenvaihdon muodostamaan minispektaakkeliin ja toinen näytös olisi alkanut puhelinhökkääjän monologilla (kertomus VI) valkoisessa kuutiossa, Ludmillan huoneessa. Vasta ensimmäisen varsinaisen läpimenon jälkeen, jossa tätä rakennetta kokeiltiin, oivalsin, että tarinan logiikka edellytti kestoltaan vähemmän symmetristä ratkaisua. Toisessa läpimenossa ennen kesälomaa kokeiltiin ratkaisua, jota käytettiin myös lopullisessa esityksessä: Ensimmäinen näytös muodostui kertomuksista I–VI, toinen näytös kertomuksista VII–X.

Tämä ratkaisu tuki myös kehyskertomuksen tarinan ymmärtämistä ja mahdollisti sen, että ne katsojat, jotka lähtisivät väliajalla, olisivat silti saaneet kokea jonkinlaisen täyttymyksen, eräänlaisen tilapäisen 'happy end' -ratkaisun tai sulkeuman. Kehyskertomuksen kuudennessa kohtauksessa pääpari oli saatettu yhteen, teoriassa tarina olisi voinut päättyä myös siihen. Samalla toisen näytöksen fantastisempi kuvio ehkä myös mieltäisi vapaammin sellaiseksi, ja myös kontrastiksi ensimmäiselle. Väliaikaa ajatellen Siltanen lisäsi Kertojalle ensimmäisen näytöksen päätteeksi lyhyen loppulauseen, kehotuksen palata alun kahviotilaan⁵⁷⁰, ja myös lyhyen repliikin toisen näytöksen alkuun, jonka avulla katsojat haettiin kahviotilasta jatkamaan matkaa labyrintin läpi.⁵⁷¹

Keskeinen jännite ensimmäisessä näytöksessä muodostui Lukijan ja Lukijattaren välille ja huipentui heidän rakkauskohtauksensa, eräänlaiseen semifinaaliin kuudennessa tilassa, Ludmillan kotona (VI.6.). Keskeinen jännite toisessa näytöksessä muodostui pikemminkin Lukijan ja Kertojan välille ja huipentui kaksintaisteluun (IX.9.) areenalla, yhdeksännessä tilassa. Lopukohtaus kirjastossa (X.10.) kuitenkin yhdisti ensimmäisen ja toisen osan teemat Lukijan ja Lukijattaren löytäessä toisensa uudelleen, ja myös kehyskertomuksessa esiintyneiden henkilöiden ilmaantuessa toistamiseen.⁵⁷²

Ensimmäisen näytöksen tilallisena perusteena toimi nimen-

omaan ajatus laajenevasta kahviosta, jonka lävitse katsojat voisivat väliajalla palata lähtötilanteeseen, alun kahvilatilaan. Mistan suunnitelluvaiheesta kaksikin mielikuvaa. Ensimmäinen perustui kolmeen jättikokoiseen kattokruunuun, joiden avulla reaalityla valaistaisiin siirtymien aikana, asteittain. Samalla salonkitrio soittaisi viihdettä alun kahviossa, eli hallin siinä päädyssä, josta esitys aloitettiin, houkutellen katsojia jäämään baariin. Alkupuolella esitystä sytytettäisiin kruunuista vain ensimmäinen, esityksen edettyä puoliväliin tilaa ensimmäinen ja toinen ja vasta viimeisissä siirtymissä kaikki kolme, jotka siten yhdistäisivät koko hallin suureksi kahvilaksi tai juhlasaliksi.⁵⁷³ Siltasen heittä-mä vastaehdotus tähän "recklessness"-tematiikkaan liittyen jäi myös mieleeni: Koko tilan mittainen baaritiski ikkunaseinää vastapäätä, sen takana vastaava määrä tarjoilijoita liikkumassa esityksen myötä.⁵⁷⁴ Kumpikin ajatus osoittautui kuitenkin mahdottomaksi toteuttaa käytännössä, niukkojen resurssien vuoksi. Sen enempää kahvilapöytiä katsomoihin, salonkitrio soittamaan väliaikamusiikkia kuin erityisiä valojärjestelyjä luomaan vaikutelma yhtenäisestä kahvilatilasta ei onnistuttu järjestämään. Ratkaiseva este laajenevan kahvilan toteutumiselle oli kalusteiden puute. Edes jonkinlaisten katsomoistuinten hankkiminen oli hankalaa, pöydistä puhumattakaan. Lopullisessa esityksessä kahvila toteutui vain fiktion tasolla. Niissä neljässä tilassa, joissa Lukija tai Lukijatar istuivat kahvilassa (tiloissa IV, V, VI ja X) oli moderni kahvilapöytä ja samanlaiset designtuolit.⁵⁷⁵ Ne poikkesivat täysin katsomoistumista, joten fiktiivisten kahviloiden yhdistyminen esitystilan reaaliiseen kahvilaan, johon mm. prologissa ja epilogissa viitataan, ei toteutunut.

Toisen näytöksen tilallisen perusteeman muodosti ajatus prospektista, tilan avaamisesta koko syvyydessään viimeisen kertomuksen suureksi prospektiksi ja sitten finaali-kohtauksen kirjastoksi, paljastamalla tila sellaisenaan.⁵⁷⁶ Labyrintin avaaminen loppussa muodostaisi samalla eräänlaisen resumé'n niistä maailmoista, joiden kautta oli kuljettu, kun yleisö vaeltaisi esityksen jälkeen takaisin hallin läpi.⁵⁷⁷ Tämä onnistuttiinkin toteuttamaan melko pitkälle, vaikutelma on ilmeisesti toteutunut ainakin osaksi.

Kimmo Takalan mukaan ”lavastuksen kuningasidea paljastui vasta viimeisessä kohtauksessa, jossa katsojien jakama yhteinen neljän ja puolen tunnin menneisyys käännettiin tulevaisuudeksi. Seurattuumme tarinoita rajatuissa, miltei ahtaissa tiloissa eteemme avautui tulevien mahdollisuuksien ja kohtaamisten prospekti koko Merikaapelihallin pituudelta.”⁵⁷⁸ Myös Kirsikka Moring viittaa käsittääkseni loppunäkymään todetessaan, että esitys ”vaatii kärsivällisyyttä ja keskittymistä, mutta palkitsee komeasti koki- jansa. Hänet, minut, kymmenen minää, on vapautettu näkemään maailman avaruus!”⁵⁷⁹

Siirtymät tilasta toiseen

Keskeinen tilaratkaisun tarjoama haaste oli siirtymien ratkai- minen. Miten saada katsojat siirtymään tilasta toiseen siten, että liikkuminen tuottaisi mielikyvää ja voimistaisi katsojan elämystä sen sijaan, että siitä muodostuisi rasite tai häiriö. Jo alkuvaiheessa siirtymät suunniteltiin Kertojan avulla tapahtuviksi, mutta niit- tä päästiin kokeilemaan vasta harjoitusten loppuvaiheessa. Olen- nainen muutos suhteessa suunnitelmiin oli, että kahvilan ja or- kesterin muodostamasta ’väliaikatilasta’, toistuvasta ja tunnistet- tavasta siirtymävaiheesta, jouduttiin luopumaan. Näin pienois- kertomukset ja kehyskertomuksen kohtaukset muodostivat sel- vemmin etenevän yhtenäisen jatkumon.⁵⁸⁰

Dramatisoinnissa siirtymien luonnetta on varioitu jonkinver- ran, mutta esityksessä päädyttiin yksinkertaiseen ja melko sa- manlaisena toistuvaan ratkaisuun: Kertoja aloitti siirtymän edel- lisessä tilassa kehottamalla katsojia astumaan sisään uuteen ti- laan ja päätti siirtymän lausumalla uuden kertomuksen otsikon katsojien asetuttua paikoilleen. Näin vältettiin epävarmuusteki- jät – ”pitäsikö nyt siirtyä vai ei?” tai ”joko voidaan aloittaa, joko kaikki ovat paikalla?”. Osasyynä yksinkertaiseen ja jopa mekaa- niseen perusratkaisuun olivat myös käytännön seikat. Alunperin sekä ääni että valo ajateltiin ajettavaksi parvelta, näkymättömis-

tä, joten tarvittiin selkeät teksti-iskut vaihtoja varten. Kertojan lausuma kertomuksen otsikko muodosti aksentin, josta pienoisi- esitys varsinaisesti alkoi.

Useimmat siirtymät toteutettiin esityksessä siten, että uuden kirjan tai kertomuksen alkaminen kuvattiin uuteen tilaan astu- misella. Valtaosassa kertomuksia pyrittiin siihen, että jonkinlai- nen äänen ja valon avulla luotu maailma olisi valmiina tilassa katsojien saapuessa. Siten Kertoja saattoi kommentoida sitä mitä Lukija ja katsojat jo näkivät ja Lukija saattoi ’lukea tilaa’. Tämä poikkesei osaksi dramatisoinnin ratkaisusta varsinkin alkupuol- len kertomusten kohdalla, sillä niissä maailma rakentuu vähitel- len, Kertojan ja tekstin esiin manaamana. Uutta kirjaa, tarinaa, kuvaillaan niissä usein ennakolta jo edellisessä tilassa kehysker- tomuksen päätteeksi ja siirtymä tapahtuu asteittain. Esim. siirryt- täessä toisesta tilasta kolmanteen tilaan dialogin järjestystä muu- tettiin siten, että Kertoja kehotti katsojia siirtymään ennen kuin kommentoi tulevaa kertomusta. Minä 3 oli valmiina tilassa kat- sojien saapuessa ja kolmas kertomus alkoi ’pinnasta’, Kertojan ja Lukijan dialogista kuvan edessä.

Erityisesti siirtymä neljänteen tilaan toteutettiin esityksessä huomattavasti yksinkertaisemmin kuin dramatisointiin kirjattu ehdotus.⁵⁸¹ Katsojat siirtyivät Lotarian seminaariin neljänteen ti- laan Lukijan ja Lukijattaren perässä, eli siirtymä esitystilasta toi- seen tapahtui kehyskertomuksen tasolla, tavallaan perusratkai- sun logiikan vastaisesti. Vaikka neljännessä tilassa oli äänen ja valojen avulla viritetty perustunnelma, kertomus alkoi siellä as- teittain. Kertoja kuvasi ensin Lukijan ja Lukijattaren odotuksia ja viritti tilanteen ’paatoksen’, Lotaria aloitti kertomuksen lukemal- la kansiostaan, muuttui Irinaksi tarinan myötä ja luovutti kerto- jan tehtävän Alex Zinnoberille eli Minä 4:lle. Vaikka esityksessä pyrittiin luomaan mielikuva vallankumousspektaakkeleiden ’osal- listuvasta yleisöstä’, ei siihen käytetty katsojia vaan Lukijaa ja Lukijatarta, jotka tässä tavallaan esittivät katsojia.

Maranan kirjeenvaihtojakson aikana ja siirtymässä viidennen kertomuksen jälkeen Lukija dramatisoinnin mukaan käy ennalta kahdessa seuraavassa tilassa. Esityksessä tulevien tilojen ’vilaut-

telu' rajoittui kohtaukseen Arabiassa, joka sijoitettiin kuudenteen tilaan, eli Ludmillan huoneeseen. HTTET:n konttoria ei sen sijaan sijoitettu peilisaliin, seitsemänteen tilaan, vaan Merikaapelihallin sivuseinälle, pieneen konttoritilaan, jonka ikkuna sijaitsi juuri viidennen tilan kohdalla. Kertoja puhui sieltä osan monologistaan mikrofonin kautta ja siellä Ludmilla myös näyttäyi kytkettyä mittauslaitteeseen.⁵⁸²

Siirtymät toisen näytöksen tilojen välillä toteutettiin yksinkertaisesti, sillä kertomukset eivät myöskään tarinan tasolla muodostaneet jatkumoa siten kuin ensimmäisessä näytöksessä. Kertomuksen jälkeen ei enää palattu edelliseen kehyskertomuksen tilanteeseen, kuten professori Uzzi-Tuziin luo tai Lotarian seminaariin. Periaatteessa lentokonematka VIII kertomuksen alussa ja lopussa kehystää japanilaisesitystä. Koska Lukija osallistui aktiivisesti kertomuksiin VII, VIII ja IX, ei sitä kuitenkaan nostettu esiin. Siirtymä kahdeksanteen tilaan toteutettiin siten, että katsojat jäivät kuuntelemaan Kertojan monologia Lukijan lähtiessä seuraavaan tilaan. Kun katsojat Kertojan kehotuksesta siirtyivät kahdeksanteen tilaan Lukija istui jo siellä kertomuksen henkilöiden kanssa.

Siirtymässä yhdeksänteen tilaan ei käytetty tietokoneliuskaa, kuten dramatisointi ehdottaa, vaan Lukija luki tekstin "hän, hän, hän, jonka, jonka, jonka. ..." tietokoneen näyttöpäätteeltä romaania mukaillen. Kertoja osoitti Lukijalle tien seuraavaan tilaan, jossa tämä jo seisoj keskellä areenaa kuunnellen tuulta katsojien saapuessa ja teksti toistui eräänlaisena 'joikuna' näyttelijäryhmän juostessa areenalle sitä hokien. Myös siirtymä viimeiseen tilaan toteutettiin konstailematta, aiempaa kaavaa noudattaen. Lukija sai kertojalta käsikirjoitusnipun ja poistui seuraavaan tilaan, Kertoja kehotti katsojia astumaan sisään hänen jäljessään. Minä 10 oli valmiina tilassa katsojien saapuessa ja Lukija asettui heihin selin etualalle lukien käsikirjoitusta puoliääneen. Jälkimmäisen osan siirtymät toteutettiin esityksessä mahdollisimman kevyesti jo siitäkin syystä, että oviaukot loppuosan tiloissa sijoittuivat tilojen kulmiin. Tilanpuutteen takia mikään draamallinen 'portin avautuminen' ei ollut mahdollista.

Esityksessä ei käytetty ns. neutraalia oleilua tai esittämistilanteen reaaliaikatilan korostamista kehyskertomuksen tasolla. Reaaliaikatila oli tavallaan mukana katsojien siirtyessä, mutta silloinkaan esiintyjät eivät pudottaneet roolejaan. Myös Kertoja säilytti roolinsa tarjoaman etäisyyden vaikka puhuttelikin katsojia suoraan kehottaessaan heitä siirtymään. Muut esiintyjät muuntuivat henkilöhahmosta toiseen katsojille näkymättömissä. Tarinankerrontaperinteeseen nojaavissa esityksissä avoimet roolivaihdot ja jatkuva illuusion pudottaminen esittämistilanteen reaaliaikatilaan ovat yleisiä. Tässä esityksessä pyrittiin kuitenkin illusorisempaan viritukseen, jossa kehyskertomuksen maailma ja esittämistilanne sekoittuisivat ja sulautuisivat ainakin osaksi.

Tyylivalinnat suhteessa dramatisointiin

Periaatteessa esitystä suunniteltiin romaanin pohjalta ja työstiin rinnan dramatisoinnin kanssa. Muutamat käytännön muutokset suhteessa dramatisointiin olivat siten osaksi taiteellisia ratkaisuja, osaksi käytännön sanelemia kompromisseja. Ääninauhalta soitettujen tekstijaksojen minimoiminen ja useimpien niistä muuttaminen suoraan 'live' -tilanteessa esitetyiksi monologeiksi oli yksi tällainen. Mm. yhdeksännessä ja kymmenennessä kertomuksessa luovuttiin ääninauhan käytöstä. Sensijaan kahdeksännessä kertomuksessa osa pornografisia sävyjä sisältävästä ajatuspuheesta kuului nauhalta ja lomitettiin dialogiin tilanteessa.

Esimerkiksi viimeisen kertomuksen (X) monologiteksti on dramatisoinnissa ajateltu ääninauhalta alkavaksi ja vähitellen moniääniseksi kasvavaksi. Esityksessä se toteutettiin kokonaisuudessaan 'live' -puheena, Minä 10:n monologina, mutta kuitenkin siten, että kaksi muuta ääntä, muut minä -hahmojen esittäjät, ilmestyivät sivustoille kuoroksi. Ratkaisu tehtiin ennen muuta käytännön syistä: Nauhapuheen ja 'live' -puheen synkronointi olisi vaatinut enemmän aikaa, eikä myöskään olisi sallinut esittäjälle juuri lainkaan improvisaatiovaraa.

Olennaisempi tyylinmuutos tehtiin kuudennen kertomuksen (VI) kohdalla. Siltasen ajatuksesta, että se toteutettaisiin pääosin nauhalta kuultuna äänellisenä tapahtumana luovuttiin, koska hölkkääjän monologi oli vaikuttava esitettynä, koska ns. lepokohtausta ei väliajan vuoksi tarvittu ja koska väliaika sijoitettiin myöhemmäksi, joten kohtausta ei myöskään olisi toiminut virittävänä aloituksena toiselle näytökselle. Esityksessä Minä 6 hölkkäsi paikallaan myöhemmin Ludmillan vuoteena toimivalla korokkeella ja liikettä korostettiin pyörivän pilviprojisoinnin avulla. Puhelimen kilinä, samoin kuin puhelimesta kuuluva uhkaus sensijaan kuultiin ääninauhalta. Tähän ratkaisuun päädyttiin paitsi kokonaisdramaturgian vuoksi – kertomus oli viimeinen ennen väliaikaa – myös esittäjän toiveesta, sillä monologi oli herkullinen haaste näyttelijälle. Osaksi myös tilan hankalan akustiikan takia ja ehkä myös esityksen verraten 'ronskin' yleisestetiikan vuoksi. Hienoviritteisemmässä ja suppeammalle katsojamäärälle suunnatussa, enemmän vaihteleviin tilakokemuksiin ja vähemmän esittäjien energiaan ja tarinankerrontaan perustuvassa esityksessä kuunnelmajakso olisi voinut olla hyvinkin maaginen.

Myös muutama tilaratkaisu ja sen myötä tyyliä jalkavaihtoa tehtiin toisin kuin dramatisoinnissa. Selkein esimerkki on ehkä päätös toteuttaa yhdeksäs kertomus (IX) areena-asetelmassa ja fyysisen teatterin keinoin, mikä poikkesi tekstin elokuvanomaisemmasta ja ns. kulissiteatteriin viittaavasta kerronnasta, ratkaisu johon Siltanen kyllä yhtyi heti sen nähtyään. Esityksessä perusideana oli kehä tai ympyrä. Tarina kerrottiin fyysisen ilmaisun avulla paljaalla areenalla, koko esiintyjäryhmän – Kertoja ja Lukija mukaanluettuina – toimiessa kuorona, intiaaneina. Esim. alun kohtausta jossa päähenkilön isä kuolee, toteutettiin siten, että tämä makasi sittemmin kumppaakin äitiä esittäneen Ludmillan selän päällä vuoteen asemasta. Muutos suhteessa dramatisointiin oli myös se, että Ludmilla esitti kummatkin äitiä hahmot, Lotaria kummatkin tyttäret. Roolivaihdokset toteutettiin avoimien ja kuoron liikkein vauhditettujen puvunvaihtojen avulla. Koska esityksessä ei käytetty lavastuselementtejä rekvisiitan käyttö sai korostetun aseman, vaikka sekin oli minimoitu. Paitsi että valittu tilarat-

kaisu ja tyyliä soveltuivat mielestäni romaanin kuvaamaan maailmaan, sen käyttämään kuvakieleen jatkuvista kehistä jne., oli fyysisen energian tarkoitus toimia kontrastina edellisen japanilaiskertomuksen (VIII) minimalistiselle ja seremonialliselle esittämistavalle ja viimeisen kertomuksen (X) barokkiteatterinomaiselle näyttämökuvaan ja syvyyksillisuuteen perustuvalle asetelmalle.

Esitys poikkesi siis jonkin verran dramatisoinnista ja myös alkuperäisistä suunnitelmista, mikä sinänsä ei ollut yllättävää, sillä pitkä suunnitteluvaihe oli alustavaa työskentelyä, kun monet käytännön kysymykset olivat auki. Esim. varmistus siitä, että Merikaapelihallia voitaisiin käyttää esitystilana saatiin vasta kesällä. Myös roolimiehitys oli osittain auki vielä pitkään harjoitusten alettua, avustajien osalta vielä kesäloman jälkeisten harjoitusten alkaessa. Lisäksi käytössä olevien resurssien suhteen oli tiin epätietoisia melko pitkään.⁵⁸³

Ratkaisevat valinnat niin tilaratkaisujen kuin esittämistavan suhteen jouduttiin tekemään 'teoriassa' ja myös harjoittelemaan 'kuvitellen', sillä esitystilaan päästiin vasta pari viikkoa ennen esityksiä.⁵⁸⁴ Tämä hankaloitti erityisesti näyttelijöiden työskentelyä. Tähän viittaa myös ohjausassistentti Anssi Valtonen harjoitusmuistiinpanoissaan.⁵⁸⁵ Osasyynä siihen, että itse koin esityksen niin vahvasti kompromissiksi ja jopa pettymykseksi, saattoi olla juuri se, että niin pitkään työskenneltiin mielikuvituksen varassa. Reaalielämästä ei voinut ammentaa voimaa ja inspiraatiota, eikä mielikuviaan myöskään voinut suhteuttaa siihen asteittain, joten niistä luopuminen oli haikeampaa. Jälkikäteen ajatellen ja olosuhteet huomioon ottaen esityksen perusratkaisut saatiin kuitenkin toimimaan yllättävän kivuttomasti.

Lavastuksen perusratkaisut

Keskeinen kysymys lavastusta suunniteltaessa oli labyrintin tilasarjan muodostaminen eli hallin jako kymmeneen osaan pienoiskertomusten tiloiksi. Esityksen valmistusvaiheessa päädyt-

tiin seuraaviin kertomusten otsikoiden oheen liitettyihin avainsanoihin, jotka luonnehtivat sekä tilaa että siinä esitettyä kertomusta:

- I asema
- II keittiö
- III ranta
- IV vallankumous
- V kellari
- VI puhelu
- VII peilisali
- VIII japanilainen puutarha
- IX Oquedalin kylä
- X prospekti

Näistä vain kaksi, vallankumous ja puhelu, eivät ole varsinaisessa mielessä paikanmäärittäjiä. Koska muutamat kehyskertomuksen tapahtumapaikat olivat melko voimakkaita maailmoja, kuten kustannustalo tilassa IV ja erityisesti Lumillan koti tilassa VI, mieltiyivät tilat osin myös niiden mukaan, vaikka kertomuskujen maailmat periaatteessa olivat ensimmäinen lähtökohta tilan hahmotukselle. Prosessia kuvaavat hyvin myös lavastaja Reija Hirvikosken tilaluonnoksissa eri vaiheissa esiintyvät tilojen nimitykset. Kohtausnumeroinnin selkkaukset ensimmäisessä puhtaasti skemaattisessa kaaviossa⁵⁸⁶ johtuvat prologin kahvilasta (tila 0 vai I). Siinä loppukohtauksen tila ei myöskään vielä ollut hahmottunut.⁵⁸⁷ Tässä vaiheessa oli vielä ajatuksena, että katsojat poistuisivat esityksestä eri kautta, mahdollisesti Lukijan ja Lukijattaren makuuhuoneen ohi, jossa epilogi esitettäisiin kuvana, eivätkä palaisi hallin läpi takaisin kahvioon.

Hirvikosken 2.6.-96 signeeraamassa luonnoksessa tilaluetteloa muistuttaa lopullista kohtausluetteloa, vaikka kehyskertomuksen ja kertomustenalkujen maailmat siinä vuorottelevatkin. Siinä

campushölkä -nimellä mainittu puhelun tila on muuttunut valkoiseksi huoneeksi, yhdeksannen kertomuksen sukutalo areenaksi ja prospekti kirjastoksi.⁵⁸⁸ Luonnoksessa näkyy tilojen sijainti suhteessa toisiinsa hallissa, niiden perushahmotus ja katsomoiden sijoittelu sekä kulkureitit osaksi. Se toimi samalla työpiirroksena ja esiintyy tässä muodossa myös julisteessa.

Lavastuksen perusratkaisut tehtiin siis asteittain. Pienosmallin kanssa työskentely, joka tämäntyyppisessä projektissa olisi ollut hyödyllistä jäi vähäiseksi, osin siitä syystä, että malli oli liian pieni, eikä portteja, katsomoita ja kulkureittejä voinut sen avulla helposti hahmottaa. Monet yksityiskohdat ratkaistiin vasta paikan päällä. Suunnitteluvaiheessa olennaiset yhteiset valinnat liittyivät paitsi tilajakoon, myös labyrintin perusmateriaaliin, projisointien käyttöön, kussakin tilassa käytettäviin irrallisiin lavastuselementteihin, katsomorakenteisiin ja näyttämö-katsomo-suhteen valintaan kutakin kertomusta ja tilaa varten.

Paperilabyrintti

Paperin käyttö lavastuksen perusmateriaalina oli Reija Hirvikosken oivallus jo ennen kuin varsinaista esitystilaa oli edes valittu. Se soveltuikin hyvin kirjallisuudesta kertovan esityksen perusmateriaaliksi, oli halpaa ja verraten helposti muokattavissa. Paperit liimattiin päällekkäin ja rypistettiin etukäteen. Ne ripustettiin tilaan vajereiden varaan verhojen tapaan siten, että niitä voitiin vetää sivusuunnassa päällekkäin. Portit muodostuivat siis aukoista niiden välillä. Papereiden sijoittelu ja järjestys oli olennainen liikuttelun takia.⁵⁸⁹

Myös portit tilasta toiseen ja katsojien kulkureitit samoin kuin sisään-tuloaukot ja poistumistiet esiintyjille, olivat luonnollisesti olennaisia. Koska paperiseinien liikuttelu sivusuunnassa oli melko pitkälti mahdollista, ja koska papereiden välistä saattoi liikkua seinien läpi suhteellisen vaivattomasti, tehtiin monet ratkaisut vasta loppuvaiheessa. Omasta puolestani olisin suonut, että niis-

tä olisi voitu päättää jo varhemmin, sillä lehyhyvien paperiseinien läpi törmäily ei soveltunut kaikkien kertomusten tunnelmaan. Katsojien astuminen uuteen tilaan paperiseinään hitaasti avautuvan portin lävitse olisi voinut olla tehokeino useammassakin tilassa. Tämänäyttypinen jossittelu on tietysti turhaa, sillä kaikki joutuivat toimimaan niukkojen resurssien varassa, ja välillä äärimmilleenkin niitä venyttäen.

Projisoinnit

Suunnitteluvaiheessa päädyttiin siihen, että diaprojisoiteja käytettäisiin erilaisten tilailluusioiden luomiseen valojen ja äänen ohella. Olin itse kiinnostunut korostamaan nimenomaan moninaisuutta, yhdistelemään erilaisia estetiikkoja ja luomaan myös tilallisesti ja visuaalisesti mahdollisimman vaihtelevia maailmoja eli käyttämään visuaalista materiaalia hiukan samaan tapaan kuin teksti erilaisia kirjallisia tyylejä tai genrejä. En ollut aiemmin tehnyt yhteistyötä Hirvikosken kanssa, mutta tiesin entuudestaan että kokeneilla tekijöillä useimmiten on enemmän tai vähemmän tunnistettava 'oma tyyli', joten en ollut lainkaan huolestunut mahdollisesta yhtenäisyyden puutteesta, vaan pelkäsin pikemmin että kokonaisuus muotoutuisi liiankin yhtenäiseksi. Käytännössä tiukka aikataulu ja niukat resurssit johtivat siihen, etten myöskään itse pystynyt paneutumaan visualisoinnin kysymyksiin täysipainoisesti.

Lopullisessa esityksessä projisointien käyttö jäi vähäiseksi, pääosin käytännön ongelmien vuoksi. Suurtehoprojektoreita ei onnistuttu hankkimaan ja käyttöön saatujen projektoreiden valoteho oli liian heikko. Myös projisointietäisyydet osoittautuivat ongelmallisiksi, kuvat jäivät liian pieniksi. Lisäksi olisi tarvittu yksi ihminen vastaamaan nimenomaan projisoinneista, jotka nyt jäivät ylityöllistetyn lavastaja-puvustajan ja valosuunnittelijan yhteistyön varaan. Oman ongelmansa muodosti myös paperiseinien luonne projisointipintana. Rypistetty ja liimattu paperi oli

materiaalina kiinnostava ja kaunisikin, mutta projisoinnit nostivat esiin saumat tavalla, joka sai ajattelemaan lähinnä telttakangasta.

Projisoiteja käytettiin lopulta ainoastaan kolmannessa (merenranta), viidennessä (kellari), kuudennessa (puhelu) ja viimeisessä tilassa (prospekti), ja niissäkin suunniteltua vähemmän. Ensimmäiseen tilaan kaavaillusta Hopper-mukaelmasta luovuttiin varsin myöhään, samoin de Chiricon maalauksen käytöstä viimeisen kertomuksen prospektia kuvaamaan, ennen verhojen avaamista. Kyseessä oli Giorgio de Chiricon maalaus vuodelta 1914 "The Mystery and Melancholy of a Street", joka itselleni jossakin vaiheessa oli eräänlainen avain koko esitykseen. Myös merenrantaan kolmanteen tilaan valmistetut säätilojen vaihtelua kuvaavat, häivelaiteella vaihdettavat diat jäivät käyttämättä, koska yhdellä projektorilla ei onnistuttu kattamaan taustaseinää koko leveydeltään. Monet Hirvikosken muihinkin kohtauksiin piirtämät tai valitsemat, sinänsä kauniit diat jäivät hyödyntämättä.

Esineet

Suunnitteluvaiheessa sovimme, että jokainen tila sisältäisi jonkin erillisen elementin – plastisen hahmon tai suuren esineen – esiintyjiä ja toimintaa ajatellen, koska tiedettiin, että paperiseiniin ei juurikaan voisi koskea. Lisäksi niiden avulla haluttiin korostaa kunkin tilan erityispiirteitä. Ensimmäisessä tilassa, asemalla, baaritiski oli tällainen elementti, toisessa tilassa olkipaalit olisivat voineet toimia sellaisina, mikäli ei olisi viime hetkeen asti oletettu, että oljet levitettäisiin lattialle. Kolmannessa tilassa, merenrannalla, irrallisena elementtinä toimi observatorion pienoismalli, neljännessä tilassa puolestaan 'rautasilta' eli portaat parvelle. Viidennessä tilassa, kellarissa tai Pariisissa, paperimassalla peitetty vaaleanvihreä auton osa, kuudennessa tilassa vuodekoroke, seitsemännessä tilassa Silas Flanneryn kaukoputki ja punaiset pyramidikolmiot taustalla olivat näitä elementtejä. Kahdeksannessa tilassa japanilaisen puutarhan gingkopuu, joka sittem-

min nimettiin Ataguitanian käärmepuuksi, oli paperimassasta tehty sekin. Samoin oksina ja lehtinä käytetyt kukat sekä maljakko, johon rouva Miyagi niitä asetteli. Areenalle ajateltiin säkit alunperin rekvisiitaksi, mutta niitä käytettiin lopulta katsomoistuimina. Ludmillan ilmestymistä varten suunniteltua keinua, joka tilan korkeuden vuoksi olisi muodostanut varsin huikean efektin, ei saatu toteutettua.

Näiden peruselementtien lisäksi muutamissa tiloissa (II, IV, VI, VII ja IX) tarvittiin yksittäisiä irtotuoleja mm. kehyskertomuksen kohtauksia varten. Muissa paitsi keittiö-tilassa (II), jossa käytettiin katsomotuolien kaltaista tuolia, nämä irtotuolit oli päällystetty samalla paperilla kuin mistä seinät oli tehty. Kahvilatuolit ja pöydät (tiloissa IV, V, VI ja X) olivat asia erikseen. Paperituolit, alunperin Hirvikosken hätäratkaisu, näyttivät verhoiltuna kauniilta ja olivat ehkä esineistä esteettisesti kaikkein onnistuneimmat.

Lattiat

Toinen keskeinen elementti, josta suunnitteluvaiheessa puhuttiin paljonkin, oli lattiamateriaali. Ensimmäisen (asema), neljännen (vallankumous) ja seitsemännen tilan (peilisali) lattialle ei tehty mitään, betonilattiaa käytettiin sellaisenaan. Toiseen ja yhdeksänteen tilaan, keittiöön ja areenalle, joissa oli taistelukohtauksia, kaavailtiin alunperin tanssi- tai jumppamattoa näyttelijöiden liikkumisen helpottamiseksi. Keittiössä se piti päällystää punaisilla oljilla, areenalla oranssinvärillä sahanpurulla. Hirvikoski korosti ajatusta, että teollisuushalliin ei pitäisi tuoda ns. oikeita materiaaleja kuten hiekkaa, sillä se olisi liian mitäänsanomaton ratkaisu. Hän halusi myös käyttää kirkkaita perusväriä. Oljet saatiin kuitenkin niin myöhäisessä vaiheessa harjoituksia, että ne jätettiin paaleiksi, osin myös joidenkin esiintyjien allergian vuoksi, ja näyttelijät taistelivat urhoollisesti paljaalla betonilattialla. Olkipaalit olivat sinänsä dekoratiivinen elementti

ja niille olisi voitu keksiä ilmaisevaakin käyttöä aikaisemmassa vaiheessa harjoituksia. Areenan lattiaksi jäi paljas betoni, mutta sahanpurua levitettiin sivuille, katsomon taakse.

Merenrannan lattia peitettiin keltaisella sahanpurulla, joka esityksiä varten kasteltiin. Se vaikutti ratkaisevasti tilan tunnelmaan, korostaen tosin yhdessä vaaleiden pukujen kanssa aurinkoisen kesäpäivän vaikutelmaa, pikemminkin kuin aution rantamaiseman synkkyyttä. Viidennen tilan lattia maalattiin kirkkaan siniseksi, kuudennen tilan eli suunnitellun valkoisen kuution lattia päällystettiin valkealla kovapintaisella paperilla. Kahdeksannen tilan näyttämön piti muodostua terästatamista, mutta lummelampi jouduttiin viime hetkellä rakentamaan peltiruuduista, joten siitä tuli vähemmän tyylikäs mutta enemmän shakkilaudan kaltainen. Lattiamateriaalit olivat esityksen kannalta olennaisia, paitsi esiintyjien liikkumisen vuoksi myös visuaalisena tekijänä ja auttoivat luomaan tiloille omaa karaktääriä.

Katsomot

Kolmas tärkeä tekijä, jonka varaan tilojen variointi suunnitteluvaiheessa perustui, oli katsomorakenteet. Koska katsomo oli hallitseva näkymä katsojien astuessa kuhunkin tilaan, olisi sen karaktääriin avulla helppo luonnehtia kutakin esitysmailmaa. Lisäksi erilaisten istuimien avulla oli tarkoitus tarjota erilaisia katsomistapoja, myös konkreettisesti ja fyysisesti vaihtelevia näkökulmia tai olotiloja katsojille. Kysymys joka askarrutti minua suunnitteluvaiheessa olikin se, miten pystyttäisiin yhdistämään idea erityyppisistä katsomoista jatkuvan kahvilan ajatukseen, mutta käytännössä kummastakin jouduttiin luopumaan. Ensimmäisessä tilassa kahvila olisi luonteva jatke aseman baarille, neljännessä tilassa taas kehyskertomuksen kahvilalle, viidenteen tilaan haviteltiin baarituoleja tai pyöreitä palleja, joilla olisi ollut helppo myös kääntyillä neljällä sivulla kiertävän näyttämön mukaan. Valkoiseen kuutioon odotettiin katsomokorokkeita vielä

päivää ennen ensi-iltaa, jotta katsomiskulma olisi muodostunut sellaiseksi, että vuodetta olisi voinut käyttää näyttelemisalueena tehokkaammin. Siellä käytetyt katsomopenkit päällystettiin paperilla, jotta ajatus täysvalkoisesta tilasta välittyisi edes idean tasolla. Ensimmäisessä näytöksessä vain kolmannen tilan penkit, unelmissa korituolit, sivustalla, olisivat rikkoneet kahvilanäkymän väliajalle palattaessa. Toisessa näytöksessä peilisaliin ei ajateltu erityisiä istuimia ja japanilaiseen puutarhaan karut penkit soveltuivat selkeinä muotoina hyvin. Sensijaan viimeisen tilan katsomo hallin takaseinää vasten olisi ehdottomasti vaatinut korokkeet jo näkyvyyden kannalta.

Lopullisessa esityksessä katsomoistuimet olivat pääosin yksinkertaisia tuoleja tai Mustikkamaalta lainattuja penkkejä. Viidennessä tilassa käytettiin hätäratkaisuna maitolaatikoita ja areenalla katsojat saattoivat halutessaan istua myös näyttämötilaa rajaavilla säkeillä. Säkit olivat lopulta ainoa selvästi lavastettu katsomo. Katsomon istuinten merkitystä voi pitää vähäisenä muuten kuin näkyvyyden tai mukavuuden kannalta. Oman kokemukseni mukaan niillä kuitenkin on yllättävän suuri piilovaikeus. Yhdeksäs kertomus areenalla oli kokemuksena täysin erilainen riippuen siitä, istuiko säkillä ja siten hiukan lähempänä ja matalammalla, kehää kiertävien silhuettihahmojen rytmittäessä näkökenttää ja heidän liikkeestään syntyvän ilmapinnan lehyhessä ympärillä, vai istuiko vain metrin verran taaempänä ja hiukan ylempänä tuolilla, jolloin hallitsi kokonaisuuden edessään huomattavasti paremmin ja ehkä myös nautti ympyrämuodosta toisella tapaa, visuaalisesti, mutta vailla nuotiopiirin magiaa.

Pienoismaailmat

Keskeinen ajatus tilaratkaisun kannalta oli lavastuksen, puvustuksen, valosuunnittelun ja äänisuunnittelun yhdistäminen luomaan erilaiset toisistaan poikkeavat maailmat kuhunkin tilaan. Tavoitteena oli, että katsojat uuteen tilaan siirryttäessä astuisivat valmiiseen maailmaan, jonne lavastuksen, valojen ja äänen avulla

oli viritetty omanlaisensa tunnelma ja elämää, jo ennenkuin maailma tekstin avulla manattiin esiin ja täyttyi henkilöistä ja tapahtumista. Poikkeuksen tästä muodosti prologin kahviotilan ohella oikeastaan vain seitsemäs tila (peilisali), josta esitys alkoi uudeleen väliajan jälkeen ja joka aluksi oli paljas ja kuollut. Valojen ja äänen osuus tässä maailman luomisen tehtävässä korostui entisestään projisointien käytön jäätyä vähiin. Parhaimmillaan ääni ja valo toimivat melko huomaamattomina mutta ratkaisevina viritäjinä ja loivat aina uudenlaisen tilan tunteen rakenteiden ja mittasuhteiden suhteellisesta samankaltaisuudesta huolimatta.

Sensijaan että olisi etsitty yhtenäistä tai muuhun kokonaisuuteen nähden itsenäistä ratkaisua kullekin osa-alueelle⁵⁹⁰ – mikä joissakin tilanteissa saattaa olla hyvinkin kiinnostavaa – pyrittiin tässä senkaltaiseen yhteistyöhön, että eri elementit täydentäisivät toisiaan eli periaatteessa kertoisivat samaa asiaa, loisivat yhtenäisen maailman kullekin kertomukselle. Vaikka työmäärä oli niin suuri, että eri osa-alueista vastaavat joutuivat tekemään omat hätäratkaisunsa hyvinkin itsenäisesti, oli suunnitteluvaiheen yhteisestä pohjustuksesta kuitenkin hyötyä myös loppuvaiheessa. Koska tämä esityskompositio oli niin vähäisessä määrin ohjaus, merkityksessä yhden ihmisen visio, ja niin suuressa määrin yhteistyön tulosta, oli sitäkin hausempaa että eri osa-alueiden panosta sittemmin myös arvostettiin.⁵⁹¹

Näyttämö-katsomo -suhde

Pyrkimyksenä oli luoda kertomuslabyrinttiin mahdollisimman moninainen valikoima erityyppisiä näyttämö-katsomo -suhteita. Tavoite toteutui vain osittain materiaalistien resurssien rajallisuuden ja esim. korokkeiden puutteen sekä tilarajoitusten vuoksi. Kun väitin jossakin mainoslauseessa, että Merikaapelihalli on loistava esitystila, mutta tämän esityksen tarpeisiin hiukan liian pieni, ei kyseessä ollut vitsi. Prologi mukaanluettuna yhdenoista pienoisteatterin mahdolluttaminen halliin oli yllättävän hanka-

laa. Ahtaus oli tietysti myös tehokeino esim. viidennessä tilassa, mutta se saneli ratkaisut myös niissä tiloissa, joissa peilialin tapaan tavoiteltiin avaruutta, ja vähensi mahdollisuutta voimakaisiin kontrasteihin tilakokemusten välillä.

Parveke Merikaapelihallin sivustalla pyrittiin huomioimaan jo tilajäsennystä tehtäessä, vaikkei sitä juurikaan käytetty näyttämöalueena, paitsi lyhyissä jaksoissa neljännessä ja viidennessä kertomuksessa. Parvekkeen alle jäävä tila poikkesi luonteeltaan muusta hallista, sen puolta matalammalla oleva katto vaikutti akustiikkaan ja tunnelmaan. Keittiö (tila II) sijoitettiin kokonaisuudessaan parvekkeen alle juuri ahtauden ja täyteen korostamiseksi. Sensijaan peilialin (tila VII) sijoitettiin parvekkeen alle lähinnä tilanpuutteen vuoksi, sillä areena (tila IX) vaati melko paljon tilaa ja myös viimeisen tilan katsomo oli saatava mukaan. Lisäsyynä oli halu vaihdella katsomissuuntaa tilassa ja luoda tunne labyrintista, jossa katsoja todella voisi kuvitella eksyvänsä.

Vaikka esityksen tilaratkaisu kokonaisuutena oli hyvinkin selvästi ympäristönomainen⁵⁹² olivat yksittäisten tilojen näyttämö-katsomo -suhteet pääosin suoraan edestä nähtäviä. Ensimmäisessä tilassa, asemalla, tilaratkaisu oli suoraan edestä nähtävä näyttämön ja katsomon vastakkainasettelu. Tila oli melko litteä ja leveä, ja tarjosi eri katsojille erilaisen näkymän. Toinen tila, keittiö, perustui ristinmuotoiseen näyttämöön, joka kapeudessaan muistutti käytävän näyttämöä. Keskeisenä ajatuksena oli luoda ahtauden ja täyteen vaikutelma sillä, että katsojat koko ajan näkivät toisensa. Tämän tyyppinen näyttämö-katsomo -suhde assosioi myös markkina- ja kansanteatterin muotoihin. Dramatisoinnissa kertomus on kirjoitettu nimenomaan estradille, ja toimi puhtaasti tekstin tasolla jopa paremmin harjoitustilassa, Alppisalin näyttämöllä.

Kolmannen tilan näyttämö-katsomo -suhde oli suoraan edestä nähtävä. Leveydellä haluttiin korostaa avaruutta, horisonttia. Samalla se edellytti katsojilta liikettä ja pään kääntelyä. Myös neljäs tila, rautasilta, oli suoraan edestä nähtävä. Tarkoitus oli käyttää näyttämön syvyyttä ja korkeutta, vastakohtana kolmannen tilan leveydelle, kohtisuoraan eteen laskeutuvien portaiden

avulla. Koska portaat lopulta rakennettiin puusta, ne pystytettiin turvallisuussyistä tilan nurkkaan. Näin tilan perushahmo ja näyttämö-katsomo -suhde muodostui vähemmän dramaattiseksi mutta ehkä moni-ilmeisemmäksi.

Viides tila oli ympäröivä tila, jossa katsomo oli sijoitettu keskelle ja neljää seinää käytettiin näyttämönä siten, että esitys siirtyi kohtausta kohtaukselta tilan ympäri. Viides tila oli ongelmallinen jo siksi, että se sijoittui hallin kapeimpaan kohtaan. Suurempi etäisyys tai kunnolliset näyttämökorokkeet olisi tarvittu näkyyden takia. Ahtaan kuilun vaikutelma soveltui sinänsä viiden kertomuksen maailmaan ja hallin parveketta käytettiin tarinan kattoterassina. Istuimiksi kaavailtiin pyöriä baarituojeja, joilla kääntyily olisi ollut luontevaa. Hätäratkaisuna turvauduttiin maitolaatikoihin.

Kuudes tila, valkoinen huone, oli yksi toteutuksen kompromisseista. Tilaan kaavailtiin kattoa, mikä olisi tehnyt siitä muista tiloista poikkeavan ja intiimin, eräänlaisen valkoisen kuution. Diagonaaliin asetettu katsomo suunniteltiin sijoitettavaksi korokkeelle, jotta matala vuode ja lattia toimisivat näyttämötilana. Ludmillan huoneen piti myös olla ainoa valkoinen tila, sillä kaikissa muissa paperi oli tarkoitus värjätä diakuville tai valoilla. Tämä tuntui olennaiselta mm. siksi, että Kertoja pyytää katsojia kuvittelemaan tilan omaksi tai tuntemansa naisen huoneeksi. Puhdas valkoisuus olisi myös luonut kuvan eräänlaisesta ylellisyydestä, jota Merikaapelihallin raaoissa olosuhteissa ei käytössä olevilla resursseilla ollut helppo luoda. Koska valkoiset seinät hallitsivat kokonaisuutta kaikissa muissakin tiloissa, ei tämänkaltaista kontrastia kuitenkaan syntynyt. Diagonaaliin asetettujen penkkien myötä kulman näyttämöön perustuva tilaratkaisu oli periaatteessa suoraan edestä nähtävä.

Seitsemäs tila, peilialin, ratkaistiin kaikkein viimeisimmäksi. Myös siellä näyttämö-katsomo -suhde oli suoraan edestä nähtävä ja vastakkaismallinen. Lähtökohtana oli ensin pylväiden väliin keinotekoisesti luotu tirkistysluukku, sillä barokinomainen tilailluusio olisi sopinut kertomuksen maailmaan. Hallin parveke muodosti näyttämöaukon yläreunan sen alla istuttaessa ja

tilassa olevat leveät pylvää oli pakko hyväksyä ja käyttää hyväksi. Kahden pylvään väli oli kuitenkin liian kapea näyttämöaukoksi, joten kuva rakennettiin keskipylvään kummallekin puolelle. Näin syvyyttä ei juurikaan voitu hyödyntää ja myös tirkistysluokkuefetti jäi saavuttamatta, vaikka äärettömyyteen jatkuvan tai rajaamattoman tilan vaikutelma syntyi osittain ilman sitäkin. Käytännössä tila oli yksi sarjan hahmottomimpia, mutta tiukkojen liikeratojen avulla siihen saatiin ryhtiä. Koreografia rakennettiin alunperin neliönmuotoiseen tilaan, mutta onnistuttiin venyttämään sivusuunnassa vaikutelmaa tuhoamalla.

Kahdeksas tila, japanilainen puutarha, oli lähtökohdiltaan yksinkertainen. Tarkoitus oli siirtyä esityksen edetessä kohti yhä monimuotoisempia näyttämö-katsomo -ratkaisuja, joten 3/4 areena oli luonteva välivaihe ennen täysareenaa yhdeksännessä tilassa. Olennaista oli neliömuoto suhteessa seuraavan tilan ympärään. Tilaratkaisu perustui No -teatterin perusasetelmaan, jossa katsojat istuvat kolmella puolella neliönmuotoista näyttämökoroketta. Silta näyttämölle tosin puuttui, eikä gingkopuu suoraan vastannut No -näyttämön taustalle maalattua mäntyä. Lumelampea kuvaava terästatami jouduttiin kasaamaan peltiruuduista, mutta ratkaisussa oli se etu, että mielikuva shakkilaudasta ja ajatus Kertojan ja Lukijan shakkipelistä korostui. Mustikka-maalta lainatut, ruudukon kolmelle sivulle asetetut penkit auttoivat hahmottamaan neliön.

Yhdeksäs tila, intiaanikylä, oli täysareena, ja sellaisena suoraan edestä nähtävä. Ympyränmuotoinen areena oli itsestään selvältä vaikuttava ratkaisu, josta kuitenkin neuvoteltiin pitkään. Alkuvaiheen luonnoksissa Hirvikoski piirsi neljään katsomokorokemoduliin perustuvan 'oikeamman' teatteritilan, Siltasen toiveita noudattaen. Ajatus hiekkasäkkien rajaamasta areenasta selkiytyi kuitenkin melko pian. Katsojat istuivat ympärillä, esiintyjät kiersivät keskellä ja astuivat dialogijaksoissa areenan keskipisteeseen. Joissakin jaksoissa käytettiin myös kahta vastakkaiseen suuntaan sisäkkäin liikkuvaa kehää. Säkkien taakse aseteltiin varmuuden vuoksi tuoleja, mutta periaatteessa säkkien käyttö istuimina oli mielestäni toimiva ratkaisu. Siinä toteutui perus-

idea katsomosta sekä tilaa luonnehtivana visuaalisena elementtinä että tietänyttyyppisenä katsojalle tarjottuna olemisen tapana, omanlaisena katsojan paikkana, idea jota ei muissa tiloissa onnistuttu konkretisoimaan samassa määrin.

Kymmenes tila, prospekti, oli näyttämö-katsomo- suhteeltaan suoraan edestä nähtävä sekin. Ajatus siitä, että koko hallin pituus toimisi prospektina oli mukana jo tilaa valittaessa. Tuntui järjettömältä tehdä esitys valtavaan halliin, ellei tilan ominaislaadua, sen syvyyttä, korkeutta ja avaruutta kertaakaan käytettäisi hyväksi. Ongelman muodosti verhojen avaaminen, poistaminen tai alas repiminen. Lopulta päädyttiin yksinkertaiseen ja teatterillisesti tehokkaaseen ratkaisuun avata tila kerralla monologin päätteeksi, vasta kun se oli ehditty tyhjentää. Barokkiteatteriin assosioituva verhojen jättäminen sivukatteiksi sai merkitystä kirjastohtauksessa. Viimeisen tilan suurin ongelma oli katsomokorokkeiden puute, sillä näkyvyys jäi monille katsojille kehnoksi juuri tässä viimeisessä, syvyyteen jatkuvaksi kuvaksi rakennetussa tilassa.

Useimmat labyrintin tilat olivat siis rakenteellisesti suoraan edestä nähtäviä. Useimmissa myös katsomot pyrittiin silti muokkaamaan osaksi kutakin esitysmailmaa. Näyttämö-katsomo -suhde vaikutti paitsi esiintymis- ja katsomissuunnan määrittäjänä myös etäisyyden sekä katsojilta edellytettujen liikkeiden ja kääntymisten kautta. Korokkeiden puute, katsomoistuinten melko yhtenäinen askeettisuus ja rajalliset etäisyydet yksittäisissä tiloissa supistivat variaatiomahdollisuuksia ja loivat kokonaisuudesta kuitenkin myös näyttämö-katsomo -suhteiltaan yhtenäisemmän kuin alunperin oli tarkoitus.

Muistiinpanot tiloista

Muutamit esimerkit työskentelyvaiheen muistiinpanoista valaisevat ehkä tilallisia perusratkaisuja ja osoittavat kuinka yksinkertaisesti ja jopa naivistisesti niinkin monimutkaisesta tekstimateriaalis-

ta luotiin esitys konkreettisen tilaan. Esitykseen valmistautessamme kirjasimme yhdessä lavastaja-puvustaja Reija Hirvikosken, valosuunnittelija Liisa Kyrönsepän ja äänisuunnittelija Jari Kauppinen kanssa joitakin avainsanoja kuhunkin kertomukseen ja tilaan liittyen. Esittelen tässä nämä muutamaiset merkinnät, sillä ne antavat kuvan ajattelun muutoksista. Vertailukohtana mainitsen aluksi myös omat, romaanin pohjalta jo paljon aiemmin, osin jo 1988 tekemäni muistiinpanot kustakin romaaninalusta.

I ASEMA

Ensivaikutelmakseni ensimmäisestä romaaninalusta kirjasin aikoinaan ”dekkari, 50-luvun jenkileffa”.

Merikaapelihallin esitystä valmistellessa merkitsimme ensimmäisen kertomuksen ja tilan avainsanoiksi mm. USVA? – VAIH-TOEHDOT ja tapahtumapaikaksi ”rautatieasema Euroopassa”. Kiinnostavaa oli yrittää yhdistää sekä ulkotila, asemalaituri, että sisätila, kahvila. Koko kertomus tapahtui kuitenkin periaatteessa yhdessä ja samassa tilassa, ilman kohtausvaihtoja. Suunnat olivat siten olennaisia. Tila miellettiin ’tyhjäksi’, keskeinen elementti oli matkalaukku.

Kolmen tilasiivun hahmottaminen tässä periaatteessa kuvaksi hahmotetussa ensimmäisessä tilassa, kolmen tilallisen tason jäsentäminen syvyysuunnassa, oli pitkään itselleni tärkeintä: Yksi taso kuvan pinnassa, näyttämön ja katsomon välissä, johon Lukijan paikka sijoittui, toinen välitaso, jolla Kertoja liikkui, ja kolmas, varsinainen fiktiivinen maailma taustalla, johon Minä 1 astui ja jossa myös muut henkilöt toimivat. Tämä näyttämötilan jako kolmeen ’kaistaan’ onnistui vielä Kino Helsingissä, jossa näyttämö oli verraten syvä, mutta Merikaapelihallissa ensimmäinen tila oli niin kapea ja leveä, ettei jaksottaminen syvyysuunnassa onnistunut.

Ensimmäiseen kertomukseen suunniteltiin taustalle diakuvaa Hopperin maalauksesta, alunperin paloista koottuna siten, että kuva täydentyisi siru sirulta yksitellen. Myös näyttelijät asettuivat

stillkuvaksi tätä silmälläpitäen. Maalauksesta muokattu diakuva ei toiminut yksin, projisointi oli väärän kokoinen ja valoteholtaan liian heikko, joten sen käytöstä luovuttiin kokonaan. Savukonetta kokeiltiin jo Kino Helsingissä usvan ja aseman tunnelman luomiseksi, mutta sen käytöstä luovuttiin käytännön syistä.⁵⁹³ Ajatus stillkuvasta toteutettiin vain näyttelijäntyylin keinoin ja sininen taustavalo korvasi usvan ja usvan tunnelman luojana.

II KEITTIÖ

Ensivaikutelmani toisesta romaaninalusta muotoilin taannoin ”itä-eurooppalainen maalais- Romeo ja Julia -kasvutarina, vrt. Pojat, ruots. Utvandrarne”. Viittaus Shakespearaan ei niinkään liittynyt tyyllilajiin kuin rakastavaisten sukujen väliseen kiistaan. Romaanissa keskeiset tapahtumapaikat ovat keittiö ja pojan huone sekä pihamaa. Tapahtuma-aika rajoittuu periaatteessa lähtöpäivään, vaikka muistojen kautta aikatasot limittyvät.

Avainsanaksi toisen kertomuksen kohdalla kirjasimme esitystä valmistellessa SIMULTAANI. Tila haluttiin hahmottaa siten, että voitaisiin esittää monta tilannetta yhtäikaa. Shakespearen sijasta assosiaationa oli nyt Wedekind, ehkä ”Kevään herääminen”. Keskeiseksi tapahtumapaikaksi määriteltiin siinä vaiheessa keittiö Unkarissa, huvittavaa kyllä, sillä kertomuksen Malbork sijaitsee Puolassa. Kyseessä oli kolme sisätilaa – keittiö, pojan huone ja sali – jotka ’tyhjän’ rautatieaseman sijasta olivat korostetun ’täynnä’. Olennaista kertomuksessa oli lähtö.

Alunperin tavoitteena ei ollut niinkään kansankomedia vaan jossakin mielessä myyttisempi realismi, joka olisi korostetun aineellista, runsasta: Olkia lattialla tai suuria saaveja täynnä maitoa, esim. laastilla värjättyä vettä, eli jotakin materiaa paljon. Hirvikosken ajatus punaisesta lattiasta perustui tekstin mainitsemiin paprikoihin, hän ehdotti esitystä sijoitettaksi Unkariin. Itselleni yhtenä herätteenä mm. tanssijaksojen lisäämiseen toimi myöhemmin, kun aistillinen materiaalilla mässäily ei näyttänyt luonnistuvan, mm. Helsingin kaupunginteatterissa näkemäni Pojat ja

sen kulkuejaksot. Puvustuksen myötä esitys sai yhä burleskim-
pia piirteitä, ja joku katsoja näki siinä jopa Ylioppilasteatterin
esitysten estetiikan irtailua, mikä ei lainkaan ollut ajatuksena.
Simultaanisuus toteutui yksittäisinä hetkinä, tilan täyteys ja konk-
reettisuus materialisoitui paitsi olkipaalien myös näyttämö-kat-
somo suhteen tasolla: Jonkinlainen täyteen vaikutelma syntyi,
kun katsojat näkivät myös toisensa.

III RANTA

Ensimerkintäni tästä romaaninalusta, joka oli yksi lempijaksois-
tani, oli ”symbolismia, vuosisadanvaihteen romantiikkaa, vrt. Effi
Briest (Fassbinderin fejdaukset valkoiseen eikä mustaan), mie-
tiskelijän päiväkirja (monologi)”. Vaikka kohtaustelussa on
puhe rannasta, oli olennaista, että kyseessä oli nimenomaan
merenranta, paikka äärettömän äärellä.

Avainsanamme kolmannelle kertomukselle ja tilalle olivat
HORIZONTAALI – ETÄISYYDET. Muille kertomus assosioitui
selvemmin Tsehoviin ja Ibseniin kuin vain symbolismiin. Tapah-
tumapaikaksi määriteltiin merenranta Eestissä ja siten ulkotila,
joka periaatteessa miellettiin ’tyhjäksi’, mutta joka sisälsi monta
eri tilaa. Tunnelmaa kuvailtiin sanoilla ”eteerinen, auterinen ja
etenevä”. Olennaista edellisen tilan ahtauteen ja konkreettiseen
aineellisuuteen verrattuna oli avaruus, vaikka dramatisointi pu-
huikin ahtaasta ja ahdistavasta tilasta, täysihoitolan huone läh-
tökohtanaan.

Itselleni keskeistä oli säätilojen vaihtelu ja horisontaali mai-
sema merta ja taivasta. Esityksessä korostettiin merenrannan
avaruutta sensijaan, että olisi ahtaan tilan avulla kuvattu päivä-
kirjanpitäjän huonetta tai hänen mielensä vääristymistä. Kerto-
mus rakennettiin nimenomaan vuorokausirytmityksen varaan,
lyhyiksi kuvaelmiksi tai stillkuviksi, joita henkilöiden aaltomai-
nen liike tilan poikki kohtausten välillä jaksotti. Jo hyvin varhai-
sessa vaiheessa puhuttiin diakovien käytöstä ja häivelaitteella

luoduista pehmeän huomaamattomista vaihdoista. Koko viikon-
päiviin ja stillkuviin perustuva rytmitys esityksessä suunniteltiin
ajatellen maiseman asteittaisia muutoksia sään ja vuorokauden-
ajan mukaan. Lopullisessa esityksessä käytettiin kahdella pro-
jektorilla heijastettua staattista diakovaa, joka näkyi selvemmin
lähinnä kohtausten välillä.

Minulle kertomus oli symbolismia, silhuettikuvia, Magnus
Enckellin maalauksia tai Ellen Thesleffin tyttö silmät suljettuina,
ehkä Odilon Redon. Siltanen puhui ahtaasta Caligarimaisesta ti-
lasta. Minä mielsin maiseman pikemminkin Munckin Melanko-
lia-maalauksen mukaan. Vääntyneet asennot, pysähtyneisyys,
pelottavuus ja kaameus yhdistettynä ’dekadenttiin’ kauneuteen,
hulluuden rajoilla häilyminen – jotakin niistä oli mukana vielä
harjoitussalilla.

Aurinkoinen Tshetov-maisema oli melkoinen yllätys. Sahan-
purut, vaaleaan asuun dandyksi puettu päiväkirjanpitäjä ja Kau-
punginteatterista lainattu Zwida-neidin asu olivat ensin shokki,
täysin käänteisiä alkuperäiselle mielikuvalle. Ne toimivat kuiten-
kin lopulta ehkä paremminkin tietyn teatteritradition kuvana kuin
oma mielikuvani, joka ei ehkä olisi ollut yhtä yleisesti tunnistet-
tava. Esitysten myötä kohtausten väliin luodut liikejaksot muut-
tuivat tummista silhuettikuvista lähes täysin valaistuksi kun va-
lojen balanssia etsittiin. Siinä vaiheessa olin jo ehtinyt ihastua
pimeisiin silhuettikävelyihin, joissa tummat hahmot kulkivat
maininkien äänen säestyksellä näyttämön poikki oikealta vasem-
malle tai päinvastoin vuorokaudenajan mukaan.⁵⁹⁴ Horisontaali-
vaikutelma korostui siten myös liikkeen eikä vain tilan muodon
kautta.

IV VALLANKUMOUS

Ensimmäinen muistiinpanoni neljännestä romaaninalusta on
yksinkertainen; ”vallankumous, melodraama, kolmoisdraama”.
Myöhemmin yhdistin neljännen romaaninalun Oscar Wilden

näytelmään "Vera and the Nihilists" lähinnä nimen perusteella. Monissa muistiinpainoissa tilaa kutsuttiin nimellä "rautasilta".

Yhteinen avainsanamme neljännelle kertomukselle oli VERTIKAALI. Yhdistimme nyt tekstin pikemminkin Meyerholdiin ja toisaalta Sartreen. Keskeisiksi tapahtumapaikoiksi määriteltiin rautasilta ja budoaari, jotka sijoitettiin Pietariin, yllättävää kyllä, vaikka kirjailijan nimi, Vorts Viljandi, viittaa pikemminkin Latviaan, Liettuaan tai Kuurinmaalle. Kertomus alkoi ulkotilasta ja siirtyi sisätilaan, se oli 'täynnä' verrattuna edelliseen. Tarina kuvaa mm. tyhjyyden kammoa. Tunnelmaa kuvattiin vain sanalla 'revolution' ja itse olen kirjannut myös parenteesin "vähintään kolme tilannetta?".

Käytännössä tilajäsennyksen lähtökohtana toimi nimenomaan rautasilta, ja tavoitteena oli etsiä riittävän suuret rautaportaat, jotka johtaisivat melko kohtisuoraan ylös Merikaapelihallin parvekkeelle. Tällaisia ei kuitenkaan löytynyt ja myös vaihtoehtoiset kierreportaat – jotka jo sinänsä olisivat muuttaneet visuaalisen perushahmon täysin – osoittautuivat liian raskaiksi. Lopulta näyttämöestarin toimineen Tapio Hopposen johdolla rakennettiin tilan nurkkaan puiset portaat, jotka maalattiin mustaksi. Visuaalisesti ne olivat huomattavasti hillitympi ratkaisu, mutta yhdistettynä parvekkeelta laskettuun mustaan ja punaiseen kankaaseen ne korostivat silti tilan vertikaalisuutta.

V KELLARI

Ensivaikutelmani mukaan keskeistä viidennessä romaaninalussa oli "murha (ruumiin piilotus), 'komedia', gangsteritarina". Monissa muistiinpainoissa käytettiin tiivistystä "ruumis Pariisissa".

Avainsanaksi kertomukselle valittiin FLASH BACKit ja yksi tilanne. Tilaa ajatellen lisättiin VERTIKAALI?. Tapahtumapaikaksi määriteltiin Pariisi ja tapahtumat liikkuvat ulkotilasta sisätilan kautta ulkotilaan. Periaatteessa myös tämän kertomuksen tila oli

'täynnä'. Tunnelmaa ja esteettisiä pyrkimyksiä hahmottelimme sanoilla "pirstaleita, flashbackeja (diashow!)". Kiinnostusta herätti myös konkreettinen kuva – tiivistyvä varjo – ruumiin pudotessa. Olennaista oli, että kyseessä oli toisaalta etenevä tilanne, toisaalta fragmentti.

Esityksessä kertomus jakaantui viiteen kohtaukseen viidessä paikassa: Kellari, akvaariokauppa, Jojon vuode, auto, kattoterassi ja lopussa uudelleen kellari. Harjoituksissa ruumiin pudottaminen kattoterassilta tehtiin lattiatasossa, tyyliellen ja siten, että Lukija toimi ruumiina, eräänlaisena huipentumana hänen samaisumiselleen Jojon asemaan aiemmin kohtauksen aikana. Merikaapelihallissa oli luontevaa valita realistisempi ilmaisu ja käyttää olemassaolevaa parveketta, semminkin kun lattiatason tapahtumat näkyivät ahtaassa tilassa huonosti.⁵⁹⁵

Periaatteessa viidennessä tilassa sarjakuvan- tai satunäytelmänomaisia lavastuselementtejä, kuten kellanvihreä paperoitu auto ja värikkäät diakuvat, yhdistettiin reaalityn elementteihin kuten parvekkeeseen ja toimiston ikkunaan tavalla, joka liikkui maullisuuden rajoilla, mutta soveltui tavallaan kuvaamaan viidennen kertomuksen ja Maranan kirjeenvaihdon kaoottisuutta ja keinotekoisuutta.

Alunperin kuvittelin kohtausten välisiin siirtymiin kuvapulsseja, nopeassa rytmisä vaihtuvia dioja kaikille neljälle seinustalle. Kolmelle seinälle saatiinkin kuvat, etuprojisointeina nurkista, mutta ne olivat meko tummia eikä niitä alun jälkeen vaihdettu. Vauhti ja pulssi luotiin sensijaan äänen avulla. Enemmän kuin itse kertomuksessa diat korostuivat sitä seuranneessa kehyskertomuksen jaksossa eli Maranan kirjeenvaihdossa. Siinä kirkkain värein alunperin vallankumouskohtaukseen maalatut leiskuvat diat yhdistettiin äänikollaashiin, joka tilan ympäri Maranan perässä juoksevan ns. varjoliigan taustalla tuki sarjakuvaestetiikkaa ja mielikuvaa kirjeiden kuvaamasta fragmentoituneesta maailmasta.⁵⁹⁶

VI PUHELU

Ensimerkintäni tästä kuudennesta romaaninalusta oli ”puhelin-hölkääjä, paranoiדי jännäri vrt. Hitchcock”. Pitkään sekä kerto-musta että tilaa kutsuttiin nimellä ”campushölkä”. Sittenmin tila sai kehyskertomuksen kohtauksen mukaan myös nimen val-koinen huone tai Ludmillan huone.

TAUKOAMATON LIIKE oli avainsanamme kuudennelle ker-tomukselle ja hölkkäävä puhelinneuroosista kärsivä professori assosioitui itselleni Robert Wilsonin ”Death, Detroit and Destruc-tion” -esityksen muutamaiin kohtauksiin – pelkistystä. Tilaksi ja tilanteeksi määriteltiin campus-hölkä USA:ssa, ulkotilassa, joka myös miellettiin ’tyhjäksi’. Pyörivän kuntomaton tai elokuva-loo-pin käyttöä pohdittiin ja pirisevät puhelimet tietysti kirjattiin. Olennaista tässä oli yksi jatkuva tilanne. Sittenmin ihastuin aja-tuksesta, että professori hölkkäsi nimenomaan vuoteella, joka tosin paljastui sellaiseksi vasta seuraavassa kohtauksessa Lud-millan kotona.

Tilasta kaavailtiin valkoista kuutiota. Käytännössä tila oli val-koinen lattiaa ja katsomopenkkejä myöten, mutta kattoa siihen ei ehditty rakentaa. Siten tilan kokonaisvaikutelma oli kylläkin pelkistetty ja paljas, mutta ei mitenkään ylellinen ja erityinen, labyrinthin muista tiloista poikkeava intiimi tila. Puhelinhölkkää-jän kertomukselle avoimena toteutettu tila tietysti oli otollisempi.

Pyörivän pilviprojisoinnin käyttö paljaana etuprojisointina oli karkeudessaan onnistunut ratkaisu, joka samalla rikkoi sisätilan vaikutelman riittävän selvästi ja assosioi ehkä 70-luvun estetiikkaan. Harjoitusvaiheessa katseiden suunnat ja sinänsä staattiset henkilöiden asemat suhteessa toisiinsa olivat olennaisia: Lukija katsoi hölkkääjän suuntaan, joka katsoi Marjorien/Ludmillan suuntaan, joka katsoi suoraan eteenpäin, eli he olivat toisiinsa nähden suorakulmaisesti profiilissa. Diagonaaliin asetetulla, kol-mionmuotoisella ja paperiseinien pehmentämällä näyttämöllä niiden merkitys oli vähäisempi. Sinänsä staattiseen kohtaukseen luotiin taukoamaton liike sekä näyttelijäilmaisun että pyörivän projisoinnin avulla.

VII PEILISALI

Ensivaikutelmakseni kirjasin aikoinaan ”vainoharhaisuus, valais-tuminen, sulautuminen, peilit – ’pyrkimys efektiin”.

Yhteisiä avainsanoja seitsemännelle kertomukselle olivat TOISTO, MONISTUS, KERTAUTUMINEN. Tila ja tapahtumapaikka määriteltiin peilisaliksi, ehkä Saksassa. Kyseessä oli sisätila, joka oli pikemminkin ’täynnä’ kuin ’tyhjä’. Pohdimme myös tulisiko kertomus ajatella yhdeksi vai useammaksi tilanteeksi. Olennai-sena pidettiin sitä, että kaikki olisi monistettua.

Ajatus peilaamisesta, peilautumisesta, peilikuvavaikutelman luomisesta liikkeen avulla syntyi vasta harjoitusvaiheessa. Kerto-mus jaksottui eri vaiheisiin, joista selvimmin erottuivat ensinnä Lukijan ääninä kuulema esittelyjakso, toiseksi peilisalin esittely, kolmanneksi musikaalikoreografioita muistuttava ns. kawasaki-kävely ja lopuksi saapuminen peilisaliin, jossa Lorna-rakastaja-tar makasi sidottuna lattialla, tilanteen huipentuessa Elfrida-vai-mon ilmestyttyä naisten väliseen kamppailuun.

Lavastus perustui lopulta hallin pylväiden kokoisiin paperi-maskeihin, joiden avulla tila saatiin hajoitettua ja myös luotua piilopaikat sisääntuloja varten. Minä -hahmot ilmestyivät valo-kiiloihin pylväiden takaa ja toimivat välillä peilikuvina toisilleen. Yksittäisten terävien valokiilojen ja sivuvalojen vuorottelulla tu-ettiin liikkeiden avulla luotua peilivaikutelmaa ja rytmitystä.

Ainoa varsinainen peili ajateltiin Elfridan eteen seinälle kat-somon keskelle, jotta valo voitaisiin suunnata siihen, ja heijas-tuisi siitäkin kauempaa, tavallaan symmetrisesti muille äänille luotujen valokiilojen muodostaman viuhka-asetelman kanssa. Jossakin vaiheessa myös Elfridan sijoittamista korokkeelle suun-niteltiin. Näiden ratkaisujen tarpeen loi litteä tila, joka esti liik-keen syvyyssuunnassa katsomon läpi. Käytännössä peilien käy-töstä kuitenkin luovuttiin kokonaan. Elfrida ilmestyi tilaan kuu-den miehen muodostaman viuhkan täydennykseksi, teoriassa katsojien takaa, käytännössä heidän välistään. Periaatteessa tois-to ja kertautuminen toteutettiin näyttelijäntöön keinoin.

VIII JAPANILAINEN PUUTARHA

Ensimmäreeni kahdeksannesta romaaninalusta olivat ”keskustelunäytelmä (tirkistely), aistimukset (minimalismi?), ’Aistien valtakunta’, eleganttia pornografiaa, filosofista keskustelua”, marginaalissa myöhempi lisäys ”Japani”.

Avainsanoja kahdeksannen kertomuksen kohdalla olivat LAT-TIA, YKSITYISKOHDAT ja SLOW MOTION. Pohdimme oliko neliö vai ”moongate”, kiinalaisen puutarhan pyöreä portti, osuvampi kuva. Itselleni teksti assosioi nyt Mishimaan. Tapahtumapaikaksi määriteltiin japanilainen puutarha, sekä ulko- että sisätila, jotka mahdollisesti olisivat samaa tilaa, ja tilaa luonnehdittiin ’tyhjäksi’. Yksityiskohdilla viitattiin valokuvien tai diakuvien käyttöön, esim. asteittaiseen zoomaukseen lähikuvaan kukasta tai hedelmästä. ”Aistien valtakunta” oli yleinen assosiaatio. Itselleni olen lisäksi kirjannut ”vähintään kaksi tilannetta tai päivää; katseet”.

Esityksessä kahdeksannen kertomuksen tila oli tyylielysti japanilainen, keskeisenä elementtinään neliömuotoinen tatakami, joka toimi yhtälailla shakkilautana kuin lummelampenakin. Viime hetkiin asti suunniteltiin myös Merikaapelihallin parvelta putoilevan paperisilpun käyttöä teatterilumisateen tapaan, dramatisoinnin ehdotuksen mukaan, ginkonlehtien hiljaista sadetta kuvaamaan. Sitä ei kuitenkaan lopulta yksinkertaisesti ehditty toteuttaa.

Satunäytelmänomainen puvustus ja sittemmin käärmejuoksi ristitty gingkopuu toisaalta ja toisaalta neliömuotoihin perustuva valaistus ja liikekieli jäivät esityksessä osin yhteismitattomiksi. Hidastettua liikettä käytettiin pitkään harjoitusvaiheessa keskittymistä ja aistien herkistämistä edesauttamaan. Esityksessä sitä ei kuitenkaan käytetty, vaikka tilanne peruskuvion toiston ja pelkistetyn fokusoinnin myötä – vain yksi liikkui kerrallaan – mieltä hitaaksi. Shakkipelista ja neliöistä tai ruuduista tuli itselleni kohtauksen keskeinen avain, ja mielsin kohtauksen nimenomaan shakkipeliksi Kertojan ja Lukijan välillä. Lattian merkitys korostui ruutujen mukaan rakennettujen liikkeiden myötä.

IX OQUEDALIN KYLÄ

Ensivaikutelmakseni kirjasin aikoinaan ”intohimodraama! isän kuolinvuode, äidin etsintä, tyttäret – kaksintaistelu; hauta – menneisyys”. Enemmän kuin Oquedalin kylästä tai intiaanikylästä puhuimme työn aikana areenasta, ja areena muodostikin eräänlaisen tyhjän ’kuopan’ koko kertomuslabyrintin keskelle.

Avainsanamme yhdeksännelle kertomukselle olivat yhtimekkäästi YMPYRÄ, AREENA, ACTION ja yhdistimme tarinan sekä Lorcaan että Shakespeareen. Tapahtumapaikaksi määriteltiin tässä vaiheessa sukutalo Meksikossa ja kertomus hahmotettiin siirtyväksi ulkotilasta kahden sisätilan kautta uudellen ulkotilaan. Tilan ajateltiin olevan ’täynnä’, ja tunnelma assosioi sarjakuviin ja kalliiovuoriin (Lucky Luke, Zorro). Lisäksi muistiinpanoissa on mukana merkintä ”viisi kohtausta?” Ympyrä, kehä tai piiri oli itselleni olennaisin alusta asti.

Esityksessä kertomuksen tila oli säkeillä reunustettu areena, joka alussa oli tyhjä, lukuunottamatta keskelle pienempään ympyrään aseteltuja esineitä: Kaksi karbiinia, kulho, taulunkehykset, naisten hameet ym. Sakkien käyttö rekvisiittana, josta koottaisiin vuoteet, ruokapöytä jne. tilanteissa, oli mukana ajatuksena jo varhain⁵⁹⁷, mutta siinä vaiheessa kun säkit saatiin, oli jo päädytty toisiin, selvemmin ’akrobaattisiin’ ratkaisuihin ja sakkien avulla lähinnä rajattiin areena.

Myöhemmin ratkaisevat valinnat liittyivät painotuseroihin yhtäältä balladinomaisen myyttiteatterin ja kansanlaulun omaisen tunnelman ja toisaalta capoeira-tyyppisen ekspressiivisen fyysisen ilmaisun välillä. Piirissä kulkevien esiintyjien askeleista muodostuva rytmi oli harjoitustilassa, Kino Helsingissä, dominoiva tekijä. Merikaapelihallin betonilattialla sillä ei ollut samanlaista tunnelmaa luovaa merkitystä, kävelemisestä tuli fyysinen ja visuaalinen eikä niinkään akustinen tehokeino. Perusidea ympyrästä toteutui tässä pienoisesityksessä lähes kaikilla tasoilla, ja selvemmin kuin useimpien muiden kertomusten muotoideat.

X PROSPEKTI

Viimeisen romaaninalun, joka mielestäni oli kertomuksista ehdottomasti hurmaavin, ja joka mahdollisuudessaan olisi yksin riittänyt haasteeksi koko esityksen tekemiselle, hahmotin aikoihin sanoilla "'karsiminen', maailman tyhjentäminen, 'kielletty maailma', Kafka?, maailmanloppu-scifi-fantasia ('pelastava rakkaus')". Ajatus tilan avaamisesta pituussuunnassa oli mukana jo ensimmäisissä tilahahmotelmissa.⁵⁹⁸ Prospektin eli Merikaapelihalliin pituussuunnassa muodostuvan loppunäkymän suunnittelu vaikutti ratkaisevasti yksittäisiin valintoihin kaikkien muiden tilojen kohdalla, vaikka näkymä lopullisessa esityksessä muodostui yksinkertaisesti tilasta lähes sellaisenaan.

Olennaiset avainsanat viimeiselle kertomukselle olivat SY-VYYYS, AVARUUS. Teksti assosioitui sekä Kafkaan että Beckettiin. Tapahtumapaikka oli tulevaisuuden prospekti, ehkä Piatarissa, ulkotila, ja korostetusti 'tyhjä', suluissa lisäys "tyhjenettään". Kyseessä oli yksi muuttuva tilanne ja olennaista oli "pituussuunta, taaksepäin, katu auki". Keskeinen ongelma oli miten tila avattaisiin.

Kun keväällä harjoitusvaiheen alussa pääsimme kokeilemaan kohtausta kerran tyhjässä hallissa kahden näyttelyn välillä, oli siitä saatu kokemus niin vahva, että sen voimalla jaksoin uskoa koko esityksen onnistumiseen ja mielekkyyteen mutkikkaidenkin vaiheiden läpi. Rehellisesti on myös myönnettävä, ettei lopullisessa esityksessä kaikkine apuvälineineenkään mielestäni koskaan ylletty samaan kuin tuossa pikaisessa harjoituksessa, privaattivaatteissa, loisteputkien valossa, hallin ollessa raakatilassa. Olennaista kuitenkin oli, että halli saatiin avattua loppukuvaa varten niin, että idea syvyydestä ja avaruudesta välittyi.

Esityksessä ei sovellettu dramatisoinnissa ehdotettua asteittaista verhojen syrjään vetämistä, vaan tila paljastettiin kerralla monologin päätteeksi, vasta kun kaikki muut verhot oli saatu poistettua lähimmän, estradiesiripun kaltaisen verhon takaa. Verhojen sivuun vetäminen ja tilan tyhjentäminen ns. avoimena vaihtona olisi edellyttänyt suurempaa näyttämöhenkilökuntaa ja

tarkasti harjoiteltua koreografiaa. Siihen ei ollut mahdollisuutta senkään vuoksi, että lavastusta viimeisteltiin loppuun saakka. Lisäksi yksinkertainen ratkaisu on joskus myös elämyksellisesti tehokkain.

Viimeinen kertomus ja prospekti ajateltiin vielä osaksi showta, fantasiatilaksi. Kirjaston tuli sensijaan olla lähempänä arkittodellisuutta, mutta käytännössä tilan pituus ja raakuus paljastui kuitenkin jo viimeisen kertomuksen maailmanlopussa. Kirjaston oma luonne syntyi lähinnä pimennysverhojen avaamisesta. Siten finaalissa palattiin lähemmäs reaaliaikatilaa ympäristöä korostamalla. Koko viimeinen kohtausta toteutettiin barokkiteatterinomaaisessa suoraan edestä nähtävässä kuvassa, syrjään vedettyjen paperiseinien muodostassa sivukatteet. Katsojat istuivat selkällä Merikaapelihallin tiiliseinään päin, katsellen reittiä, jonka läpi olivat kulkeneet, sensijaan että olisivat esim. dramatisoinnin ehdotuksen tapaan seisoskelleet vapaasti tilassa.

Esityksessä vaihto prospektilta kirjastoon toteutettiin siten, että lyhyen Kertojan ja Lukijan dialogin jälkeen, joka siirsi fokuksen etunäyttämölle, osa Merikaapelihallin ikkunaseinän verhoista vedettiin auki ja tila valaistiin ulos sijoitettujen valonheittimien lisäksi myös parvekkeelta alas suunnatuilla sivuvaloilla. Lukijat ilmestyivät valkoisten paperiverhojen takaa yksitellen avaruuden vaikutelman korostamiseksi, ja myös antaakseen hiukan aikaa edellisen kohtauksen esittäjien roolivaihdolle.

Muistiinpanoja laadittaessa loppukohtausta seurasi merkinnoissa vielä epilogia koskeva parenteesi "aviovuode", mutta jo tällöin loppu ja kirjasto samaistettiin. Kohdattuaan kirjastossa, suudeltuaan ja jäätyään lopulta yksin näyttämölle Lukija ja Ludmilla havahtuivat huomaamaan katsojat ja totesivat esityksen päättyneen. Kertojan jäädessä kahvilapöytään lukemaan käsikirjoitusta⁵⁹⁹ he lähtivät kulkemaan pois päin hallin läpi prologin kahvilaa kohti, jonne myös katsojat vaelsivat valssin tahdissa perinteisten loppukiitosten jälkeen.

Tilasarja

Merikaapelihalliin rakennettu paperilabyrintti muodosti kymmenosaisten tilasarjan, prologin kahviotila mukaanluettuna yksitoistaosaisen. Pienois kertomusten tilat oli upotettu yhtenäistilän, Merikaapelihallin muodostaman kokonaisrakenteen, ja eräänlaisen totaali lavastuksen, paperilabyrintin, sisään. Lähtökohtana oli, että tilat muodostaisivat kontrastien ja variaatioiden sarjan, vaihtelevien maailmojen jatkumon, jonka lävitse katsojat siirtyisivät esityksen myötä. Monet tilalliset perushahmotukset ja kontrastit jäivät kuitenkin melko viitteellisiksi.

Keskeisiä kontrastipareja olivat esimerkiksi ahtaus – avaruus (tilat II – III, asema ja keittä), horisontaali – vertikaali (tilat III – IV, ranta ja vallankumous), täynnä – tyhjä (tilat V ja VI, kellari ja valkoinen huone), rajattu – rajaton (tilat VI – VII, valkoinen huone ja peilisali). Jossakin määrin nämä kontrastit uskoakseni myös onnistuttiin toteuttamaan, vaikka ne jäivät aavistuksenomaisiksi taustatekijöiksi, eivätkä ehkä muodostuneet keskeiseksi tai tiedostetuksi esityskokemuksen osaksi. Toisaalta ajatus rinnastuksista ja kaiuista ehkä toteutui myös tilasarjan tasolla, esimerkiksi linkit keittiön ja areenan (tilojen II ja IX) välillä materiaalin myötä (olkipaalit ja säkit). Assosiaatioketjut tekstin ja tilan välillä toimivat myös yllättävästi, tahattomastikin.⁶⁰⁰

Periaatteessa ainoastaan perusmuotojen – neliö, ympyrä, viiva – varaan hahmotetut kolme viimeistä kertomusta (tilat VIII, IX ja X, japanilainen puutarha, areena ja prospekti) hahmottuivat selvemmin. Paitsi että nämä perusmuodot olivat visuaalisesti havaittavia ja pelkistettyjä ne esiintyivät esityksen viimeisissä tiloissa. Ympyrän ja neliön 'pohjat' säilyivät osana loppukuvaa katsomoasettelun jäänteinä ja valojen suuntauksena, ja loivat samalla mielikuvan 'resumesta' tai kertauksesta katsojien palatessa niiden lävitse kahvioon esityksen päätteeksi.

Tilasarjasta muodostui melko yhtenäinen jo siitäkin syystä, että kaikki labyrintin tilat olivat verraten ahtaita. Pienet tilat tukivat kuitenkin intiimimpää ilmaisua ja tavoiteltua kamarinäytelmä -kvaliteettia. Niiden myötä lopun avara näkymä ja prospek-

tin syvyys oli oletettavasti kokemuksena sitäkin tehokkaampi. Siten tilasarjasta ei ehkä niinkään muodostunut kontrastisten variaatioiden jatkumoa, vaellusta alati vaihtelevien maailmojen ja tilakokemusten lävitse, vaan pikemminkin sarja samankaltaisia, vain pienin muunnelmin toistuvia tiloja, joille kontrastin muodosti lopun avaruus ja askeettinen reaalityt.

Esittäjä-katsoja -suhde

Esittäjän ja katsojan suhde on tietysti laajempi kysymys kuin vain puhtaasti tilallinen suhde. Silti esim. eri genreistä ja esittämisen traditioista riippumatta on mahdollista tarkastella sitä myös tilallisena: Paitsi etäisyyksinä ja suuntina, jotka usein liittyvät näyttämö-katsomo -suhteeseen myös kysymyksenä yhteisestä vai erillisestä tilasta. Viimemainittu voidaan pelkistää kysymykseksi, missä määrin esiintyjä avoimesti tunnustaa katsojan läsnäolon samassa tilassa, joko esityksen fiktiivisessä tilassa eli esitysmaailmassa tai sitten yhteisessä esittämistilanteen reaaliaikatilassa, ja missä määrin hän ei sitä tee. Tämä puolestaan yhdistyy usein kysymykseen puhuttelutavasta; puhutellaanko katsojia suoraan vai epäsuorasti dialogin tai ns. ajatuspuheen kautta. Voidaan puhua karkeasti ottaen avoimen esittävistä (suorasta) ja esiintyvistä (epäsuorasta) esittäjä-katsoja -suhteesta.⁶⁰¹

Esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* yksi olennainen esittämistapaan vaikuttava tekijä oli roolidubleerausten suuri määrä. Koska samat esittäjät loivat useita eri henkilö hahmoja, oli jonkinasteinen tyypittely tai karrikointi lähes väistämätöntä. Tämä vahvisti entisestään tekstin kertovasta luonteesta johtuvaa painotusta avoimeen esittämiseen.⁶⁰² Ainoastaan Lukija, Carl-Kristian Rundman, pysyi Lukijana läpi koko esityksen, vaikka hänkin esitti tai kuvitteli olevansa Silas Flannery (kohtauksessa 7.) ja osallistui loppupuolella aktiivisesti myös kertomuksiin, esim. peilialissa ja areenalla. Kertoja-Marana, Timo Torikka, esitti päätehtävänsä ohella joitakin pienempiä osia, mm. Tri Marnea eli

rouva Marnen entistä aviopuolisoa ensimmäisen kertomuksen rautatieasemalla. Ludmilla, Henriikka Salo, ja Lotaria, Irina Pulkka, esittivät myös kaikki muut naisroolit.⁶⁰³

Kertomusten minä -hahmot oli jaettu kolmelle näyttelijälle, ja eräänlainen yhteys muodostui siten joidenkin minä -hahmojen välille. Minä -hahmoja 1, 5, 6 ja 7 esitti Timo Tuominen, Minä -hahmoja 2, 3, 9 ja 10 esitti Peter Franzén, Minä -hahmoja 4 ja 8 esitti Kari Ketonen. He toimivat myös lukuisissa muissa rooleissa ja keskeisissä osissa kehyskertomuksessa, joista tärkeimmät olivat ne kehyskertomuksen henkilöt, jotka Lukija tapasi toistamiseen loppukohtauksessa: Professori Uzzi-Tuzii, maisteri Cavedagna ja Irnerio. Lisäksi mukana oli neljä alunperin avustajiksi kaavailtua esittäjää, joilla tosin oli myös vaativampia tehtäviä: Tuomas Launonen, Anssi Pirttineva, Jan Kuula ja Antti Saarinen. He toimivat mm. valo- ja varjoliigana, Ufo-poikina ja osasto D:n miehinä. Lopulliset roolidubleeraukset käyvät ilmi kaaviosta, jota käytin apuvälineenä harjoitusvaiheessa.⁶⁰⁴

Esittämistapa ja kerronnan tasot

Toisin kuin alussa kuvittelin esittäjä-katsoja -suhde vaihteli esityksessä enemmän eri kerrontatasojen ja jopa eri henkilöhahmojen kuin eri kertomusten välillä.⁶⁰⁵ Kertojan suhde katsojiin oli pääosin suora. Poikkeuksen muodostivat pienet sivuroolit, kuten Tri Marne (I) tai portieeri (III) ja myös Lukijan kanssa käydyt laajemmat dialogit tai draamakohtaukset, kuten roolileikki-kohtaus (7) ja kaksintaistelu (9). Niissä myöskään Kertoja ei koko aikaa avoimesti tunnustanut katsojien läsnäoloa katsojina eikä puhutellut heitä suoraan. Kertojan tehtäviin ja yleisösuhteeseen palaan tarkemmin jatkossa.

Lukijan ainoa selvästi suoraan katsoja puhutteleva kohtaus oli Silas Flanneryn monologi (7). Lukija ei yleensä avoimesti tunnustanut katsojien läsnäoloa katsojina paitsi prologissa, jossa hän esiintyi yhtenä heistä. Osittain hän teki sen myös kaksintaistelukohtauksessa (9) kertoessaan unensa Kertojalle, ottaessaan

tähän ironisesti kertojan roolia alussa muistuttavan asenteen ja puhuessaan katsojien edustajana vaatiessaan tarinalle loppua. Lukijan suhde katsojiin oli siten lähes kauttaaltaan epäsuora, vaikka hän eri minä -hahmoihin samaistuessaan tai heidän tarinoitaan lukiessaan usein välillisesti käyttikin suoraa puhuttelumuotoa.

Kertomusten minä -hahmot käyttivät sensijaan useimmiten avointa esittämistä ja katsojien suoraa puhuttelua. Useimmissa kertomuksissa se vuorotteli epäsuoraan esittämiseen perustuvien dialogijaksojen kanssa. Lähes kaikissa kertomuksissa oli jaksoja, joissa minä-hahmot toimivat esitysmailmassa enemmän kuin esittämistilanteessa ja kontaktissa muihin henkilöhahmoihin enemmän kuin katsojiin. Lopullisessa esityksessä lähes kaikki minä -hahmot tunnustivat avoimesti katsojien läsnäolon, vaikka alunperin pyrittiin varioimaan esittämistapaa enemmän. Oikeastaan vain Minä 6, hölkkäävä professori, esitti puhelinmonologinsa kokonaan epäsuorasti, ilman että hän avoimesti tunnusti katsojien läsnäolon katsojina. Minä 8, herra Okedan apulainen, puhutteli katsoja suoraan vain yhdessä kuvaelmassa. Sensijaan kertomusten muut hahmot eivät yleensä avoimesti tunnustaneet katsojien läsnäoloa katsojina eivätkä myöskään puhutelleet heitä suoraan.

Kehyskertomuksen tilanteet oli alunperin ajateltu epäsuoraan esittämiseen perustuviksi. Silloinkin kun katsoja puhuteltiin suoraan, esim. Lotarian jakaessa tehtäviä katsojille tai pitäessä seminaarialustusta (kohtauksessa 3C ja IV:n kertomuksen alussa) se tapahtui katsojille tarjotun roolin kautta. Kuitenkin monet voimakkaasti karrikoidut hahmot tai tilanteet saivat vahvasti esittävän luonteen. Tämä liittyi paitsi lukuisien dubleerausten myötä syntyneeseen tarpeeseen luoda tunnistettavia hahmoja, myös joidenkin kehyskertomuksen kohtausten melkein farssinomaiseksi kirjoitettuun luonteeseen (esim. kohtaus kustannustalossa 4C tai kohtaukset Ataguitaniassa 8B ja C.) Oikeastaan vain Lukijan ja Ludmillan kohtaukset olivat esittämistavaltaan selvemmin lähempänä ns. elokuvanäyttelemistä, eli perustuivat epäsuoraan puheeseen ja esiintyvään esittäjä-katsoja -suhteeseen.

Esittämistapa ja kertomukset

Vaikka variaatiot eivät olleet suuria, esittämistavan muutoksia voi tarkastella myös kertomuskohtaisesti. Ensimmäisessä kertomuksessa asemalla alku ja loppu poikkesivat toisistaan. Alku perustui suoraan puhutteluun, loppu epäsuoraan puheeseen ja esiintymiseen. Kertojan, Lukijan ja Minä 1:n lisäksi kukaan muu henkilöhahmoista ei puhutellut katsojia suoraan eikä myöskään avoimesti tunnustanut heidän läsnäoloaan. Alun esittelyjakson jälkeen 'kuva alkoi elää omaa elämäänsä', johon vain Lukija saattoi kommentteineen osallistua. Toisessa kertomuksessa keittiössä siirtymä suorasta puhuttelusta ja kerronnasta toimintaan oli nopeampi. Koomisen kansannäytelmävirityksen, taistelujakson kertovan muodon sekä osittain simultaanin kohtausrakenteen vuoksi avoin esittäminen kuitenkin korostui kautta koko kertomuksen. Sekä Minä 1, matkamies, että Minä 2, Gritzvi, kertoivat tarinansa suoraan katsojille kertomuksen aluksi, astuen sitten selvemmin tilanteeseen ja keskittyen toimimaan suhteessa muihin henkilö-hahmoihin.

Kolmas kertomus merenrannalla ajateltiin sensijaan alunperin epäsuoraan esittämiseen perustuvaksi, huolimatta voimakkaasta stillkuviin pohjautuvasta tyylittelystään. Minä 3, päiväkirjanpitäjä, puhui lopullisessa esityksessä katsojille melko suoraan, mutta alkuvaiheessa tavoitteena oli, että hänen monologijaksonsa toimisivat pikemminkin ajatuspuheena kuin suoraan katsojille suunnattuna kerrontana. Neljännessä kertomuksessa rautasilalla perusvire oli avoimen esittävä, opiskelijat esittivät seminaarissa katkelmia näytelmästä. Avoimen esittävän suoran kerronnan ja esiintymiseen perustuvien dramaattisten kohtausten vuorottelu painottui loppua kohti jälkimmäisiin, sillä dialogikohtaukset olivat melko pitkiä. Viides kertomus kellarissa Pariisissa oli vielä voimakkaammin avoimen esittävä, koska suuri osa tekstistä perustui Minä -hahmon kerrontaan ja katsojien suoraan puhutteluun. Dialogijaksot olivat siinä lyhyitä ja fragmentaarisia ja toimivat lähinnä kerronnan höysteenä. Minä 4, Alex Zinnober ja erityisesti Minä 5, Sveitsin Rued, tunnustivat avoimesti katsoji-

en läsnäolon ja puhuttelivat heitä suoraan lähes koko kertomuksen ajan.

Kuudennessa kertomuksessa, campushölkässä, käytettiin sensijaan kauttaaltaan esiintyvää esittämistä, vaikkei sitä heti sellaiseksi ehkä mielläkään, koska kertomus koostui lähes kokonaan monologista. Kertovaan muotoon kirjoitettu, suoraan puhutteluun perustuva teksti esitettiin kuitenkin kokonaan ajatuspuheena, vailla suoraa kontaktia katsojiin ja ilman että heidän läsnäoloaan avoimesti tunnustettiin. Tässä mielessä kuudes kertomus oli kaikista kertomuksista ehkä puhtaimmin ns. elokuvanomaiseen esittäjä-katsoja -suhteeseen perustuva.⁶⁰⁶ Mutta tietysti fyysinen liike korosti elävän esiintyjän läsnäolosta syntyvää intensiteettiä. Seitsemäs kertomus peilialissa muistutti kuudetta sikäli, että sen puhuttelutavaltaan kertova teksti esitettiin ajatuspuheena enemmän kuin suorana kertomuksena katsojille. Minä 7 peilialissa ja muut seitsemännen kertomuksen minä -hahmot eivät tunnustaneet katsojien läsnäoloa suoraan, mutta kertomus perustui tekstin tasolla suoraan puhutteluun ja esitettiin vahvasti tyylitellen, joten vaikutelma avoimesta esittämisestä korostui. Tekstin jaksottelu usealle eri henkilölle ja sen rytmitys pelkistettyyn koreografiaan loi vaikutelman avoimesta esittävyudesta, jonka saattoi assosoida 60-luvun avantgardeen siinä missä musikaalinumeroihinkin. Esittäjä-katsoja -suhde oli silti periaatteessa epäsuora, esiintyvä.

Kahdeksas kertomus japanilaisessa puutarhassa oli myös vahvasti tyylitelty ja siinäkin epäsuora, esiintyvä esittämistapa toimi lähtökohtana. Esiintyjät suorittivat rituaalinomaista seremoniaa vailla suoraa kontaktia katsojiin. Tätä korostettiin mm. sillä, että esiintyjät istuivat valmiina tilassa katsojien saapuessa sinne ja sillä, että Minä -hahmon ajatuspuhe kuultiin ääninauhalta. Vain lyhyt kertova jakso, jossa Minä 8 puhutteli katsojia suoraan, poikesi perusvirityksestä. Tavoitteena oli ettei hän muilta osin suoraan tunnustaisi katsojien läsnäoloa katsojina sen enempää kuin muutkaan kahdeksannen kertomuksen henkilöt. Koska katsominen, jopa tirkistely, oli yksi kertomuksen keskeisistä teemoista, oli katsojan asema ja esittäjä-katsoja -suhde olennaista virittää

sellaiseksi, että ulkopuolisena tarkkailijana tai todistajana toimiminen olisi mahdollista.

Yhdeksännessä kertomuksessa areenalla kerrontatapa oli balladinomainen. Työhypoteesina kertomus ajateltiin näytelmäksi näytelmässä, intiaaniryhmä esitti tarinan. Periaatteessa vain Minä 9 puhutteli katsojia suoraan, mutta valtaosa tekstistä oli suoraan puhutteluun perustuvaa kerrontaa. Niinpä myös äitihahmojen, Anacletan ja Dona Jazminan, monologit pyrittiin kääntämään ulospäin ja kohdistamaan suoremmin katsojille. Koska tilaratkaisu oli areena, jossa muut paitsi kuhunkin kohtaukseen osallistuvat esiintyjät toimivat kuorona ja liikkuiivat kehässä katsojien ja senhetkisten solistien välissä, oli kerronnan kääntäminen ulos katsojille tarpeen jo kuuluvuuden vuoksi.

Kymmenes kertomus prospektilla oli lähes kokonaan monologi ja perustui katsojien suoraan puhutteluun ja avoimeen esittämiseen. Alunperin pyrkimyksenä oli kuitenkin kääntää se estradipuheen sijasta vahvemmin ajatuspuheeksi, tai paremminkin toimintapuheeksi, sillä Minä 10 poistaa siinä maailman puhumalla, ja myös silppuamalla paperin palasiksi. Vaikka suuri osa tekstistä dramatisoinnissa on merkitty esitettäväksi nauhalta, toteutettiin se esityksessä siten, että Minä 10 puhui monologin suoraan katsojille ja itselleen, tukenaan ja tyylittelyn takeena edellisten minä -hahmojen esittäjät.⁶⁰⁷ Kertomuksen dialogia sisältävä loppujakso tehtiin jo tilan mittasuhteiden ja akustiikan vuoksi hyvinkin avoimen esittäväksi, jotta se saataisiin kantaamaan katsojille, vaikka osasto D:n miehet eivät katsojien läsnäoloa avoimesti tunnustaneetkaan.

Esittämistapa ja puhuttelutapa

Esitys ei käyttänyt esittäjä-katsoja -suhteen koko asteikkoa jo tekstin pääosin suorasta puhuttelutavasta, kerronnallisten tasojen välillä hyppelhtivästä ja niillä leikkivästä, perustaltaan kertovasta, eepisestä ja proosanomaisestakin luonteesta johtuen. Siltanen korosti mieltymystään estradipuheeseen ja tekstin pu-

huttelutavan huomioiden se onkin ymmärrettävää. Itseäni viehätti ajatus yrittää yhdistää aistittava ja mahdollisimman olemassaolevaksi tehty fiktio kerrottuun, kuvailtuun ja puhtaasti katsojan mielikuvituksessa kielen avulla tuotettuun kuvitelmaan. Niinpä pyrin periaatteessa välttämään korostettua estradimaisuutta aina kun siihen suinkin oli mahdollisuus.

Käytännössä eräänlainen estradiviritys oli esityksessä vahva. Vain kahdessa kertomuksessa (VI ja VIII) käytettiin pääosin esiintyvää esittämistapaa. Muut kertomukset rakentuivat avoimen esittävän ja kertovan esittämistavan varaan. Suora puhuttelu tekstissä toteutettiin useimmiten avoimena esittämisenä ja katsojien suorana puhutteluna, eräänlaisena estradipuheena. Vain muutamissa monologeissa se pyrittiin toteuttamaan enemmän ajatusäänen omaisena. Useimpien kertomusten dynamiikka ja viehätys syntyi eri tavoista yhdistää avoimen esittävää suoraa puhetta joko avoimen esittävään tai esiintyvään epäsuoraan dialogipuheeseen. Tässä tietysti tyylittelyn aste vaikutti kokonaisvaikutelmaan. Epäsuora esiintyvä näyttelemisen yhdistyy helposti elokuvanäyttelemisen kaltaiseen ns. psykorealismiin, vaikkei esittäjä-katsoja -suhde sinänsä ole sidottu realismi-teatricalismi -kysymyksiin.⁶⁰⁸

Olennaista on, tunnustaako esiintyjä avoimesti katsojan läsnäolon katsojana, kuten tässä esityksessä enimmäkseen, vai tekeekö hän sen epäsuorasti esim. siten, että katsoja ei ole olemassa roolihenkilölle mutta näyttelijälle on, kun tämä rytmittää tekemisensä suhteessa katsojan reaktioihin. Tai siten, että katsoja on roolihenkilölle olemassaoleva, mutta ei katsojana vaan josakin fiktion kuuluvassa ominaisuudessa. Henkilökohtaiset näyttelemistavat, erilaiset tavat suhtautua rooliin sekä tiettyihin tyylilajeihin ja traditioihin liittyvät tottumukset voivat tietysti vaihdella hyvinkin laajalla skaalalla. Ne saattavat vaikuttaa esityksen esittäjä-katsoja -suhteeseen jopa enemmän kuin tekstin puhuttelutapa ja siinä ehdotettu tai työryhmän tavoittelema esittämistapa. Siitä huolimatta esittäjä-katsoja -suhde voidaan pyrkiä rakentamaan kutakuinkin yhteiseksi kussakin tilanteessa, kuten myös tässä esityksessä tehtiin.

Kertojan tehtävät

Perinteisen dramaturgisen ajattelun mukaan draamateksti on absoluutti ja autonominen siinä mielessä, ettei se sisällä välittävää kommunikaatiojärjestelmää narratiivisen, kertovan tekstin tapaan. Draamateksteistä nimenomaan puuttuu fiktiivinen kertoja kaikenkattavana orientaatiopisteenä. Tämä välittävän kommunikaatiojärjestelmän puuttuminen luo näyttämötapatumiselle välittömyyden tunnun ja mahdollistaa sen, että draamateksti ja sen vastaanotto-prosessi tapahtuvat yhtä aikaa.⁶⁰⁹ Kuitenkin kertojan käyttö teatteriesityksissä on hyvinkin yleistä ja monimuotoista, eppisten kommunikaatorakenteiden käyttö on tavallista mm. komediassa. Eeppisyyttä korostavia piirteitä ovat erityisesti toiminnan finaalisuudesta, keskityksestä ja mainitusta dramaattisesta autonomiasta luopuminen. Schillerin suosima kuoron käyttö tai Brechtin käyttämät kertoja- tai juontajahahmot ovat vain osa vaihtoehtoisista tekniikoista. Draamakirjailija voi toimia eeppisenä kertojana myös laajennetun didaskaliatekstin kautta.⁶¹⁰

Puhuttu teksti esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* koostui suurelta osin kertovista kuvauksista, voisi jopa sanoa, että sen pääosa oli eräänlaista dialogiksi muutettua didaskaliatekstiä. Koska kuvaukset oli jaettu useille henkilöille voisi myös väittää, että valtaosa henkilöahmoista, erityisesti kunkin kertomuksen minä-hahmo, vuorollaan toimi kertojana. Varsinaisella Kertojaksi nimetyllä hahmolla oli esityksessä kuitenkin keskeinen tehtävä. Ennen kuin pohdin kertojan tehtävää tarkemmin, esittelen taustaksi ja vertailukohdaksi muutamia esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X* tutkittujen kertojan roolin variaatioiden myötä syntyneitä kysymyksiä.

Kertojan rooliin ja hänen suhteeseensa henkilöihin, tapahtumiin tai katsojiin vaikuttavat tietysti monet seikat. Jo yksinkertainen kysymys "kumpi on ensin", tapahtuma jonka kertoja kertoo tai kuvaa, vaiko kertojan ilmoitus – kysymys johon ei välttämättä tekstistä löydy vastausta – merkitsee kertojan ja henkilöiden, kuten myös kertojan ja katsojien väliselle suhteelle usein enem-

män kuin kertovan tekstin ja dialogin suhde. Usein ratkaiseva on myös valinta siitä kumpi pitää paikkansa, silloin kun kertojan ja henkilöiden välittämä informaatio on keskenään ristiriitais-ta.⁶¹¹ Kysymykset kertojan vallasta, eli toimiiko kertoja aktiivise-na aiheuttajana, tilanteessa kuvailevana vai jälkikäteen toteava-na eli perinteisessä mielessä kertojana ja siitä, onko hän ns. kaik-kitietävä vai epäluotettava kertoja, puhuuko hän totta, kommentoiko vai sepittääkö suorastaan jne. joudutaan usein ratkaise-maan muilla perustein kuin tekstiin tukeutuen. Näihin kysymyksiin, samoin kuin keskeiseen kysymykseen siitä, onko kertoja samassa 'aikapaikassa' henkilöiden kanssa vai ei, voi tekstistä tietysti useimmiten löytää vihjeitä. Käytännössä olennainen on usein myös kysymys siitä, onko kertoja roolihenkilö siinä missä muutkin, joko omassa tarinassaan tai yhteisessä tarinassa, vai toimiiko hän enemmänkin esityksen ja katsojan välisenä linkkinä, oppaana, tulkkina jne., tai mahdollisesti eräänlaisena kirjailijan edustajana. Tärkeää on tietysti myös se, puhuuko kertoja itselleen, roolihenkilöille vai katsojille.⁶¹²

TEE -projektin suunnitteluvaiheessa lähestyin kysymystä kertojan tehtävästä seuraavien vastakkainasettelujen kautta: kaikkietietävä / yleisön asemassa, luotettava / epäluotettava, toteava / tulkitseva, myötäelävä / ironisoiva, kuvaileva / kommentoiva, johdatteleva / tarkkaileva, aiheuttava / reagoiva, aktiivinen / passiivinen. Myös kertojan tavasta puhutella katsojia ja kontaktoida heihin kirjasin suunnitteluvaiheessa joitakin vaihtoehtoja: mukautuva / autoritaarinen, avoin / viitteellinen, suora / peitelty, vaihteleva / kiinteä ja lisäksi "muuta". Vaihtoehdot osoittautuivat kuitenkin varsin epämääräisiksi, esim. avoin ja suora sekä viitteellinen ja peitelty kuvaavat periaatteessa lähes samoja asenteita. Autoritaarisella tarkoitan lähinnä verraten pysyvää tai muuttumatonta suhdetta, johon katsojien reaktiot eivät suuresti vaikuta eli suhdetta, johon ei esityskompositiossa ole rakennettu juurikaan improvisaatiovaraa. Mukautuvalla puolestaan vapaampaa, katsojien reaktioiden mukaan muuttuvaa suhdetta. Selkeimmät ja yksinkertaisimmat esittäjä-katsoja -suhteen vaihtoehdot, eli "tunnustaako esittäjä katsojan läsnäolon katsojana vai ei" ja

”puhutteleeko esittäjä katsojia suoraan vai suuntaako puheensa vastaanäyttelijöille tai itselleen” puuttuvat luettelosta, sillä kertojan rooliin ajatellaan usein sisältyvän ennakko-oletuksena sen, että hän nimenomaan puhuttelee katsojia, kertoo heille. Käytännössä ne soveltuvat kuitenkin myös kertojan esittämistavan ja katsojakontaktin kuvaukseen.

TEE-projektin esityssarjan variaatioissa käytettyihin ratkaisuihin vaikuttivat näkökulmakohtauksen ja tilavalinnan ohella myös tilaratkaisu, ohjausratkaisu, tyylilaji tai genre, esittäjien intressit ja uteliaisuus vaihtoehtoisia mahdollisuuksia kohtaan. Ehkä olen naisynta kertojan roolin vaihtelulle eri esitysvaariaatioissa oli kertojan suhde esityksen maailmaan. Joissakin variaatioissa kertoja oli selvemmin yksi tarinan sisäisistä roolihenkilöistä, joissakin taas enemmän sivullinen kommentaattori ja sen kautta myös hänen tehtävänsä esityksen kokonaisuudessa muuttui. Joissakin variaatioissa kertoja oli myös eräänlainen päähenkilö tai katsojalle tarjottu samaistumiskohde.

Kertojan tehtävä voi siis olla hyvinkin monimuotoinen. Olen naisynta on, että kertoja voi toimia joko etupäässä välittäjänä esitysmailman ja katsojien välillä, tai sitten vahvemmin esitysmailmaan kuuluvana. Toimiessaan esitysmailman sisällä kertoja voi toimia joko osaksi omassa todellisuudessaan tai pääosin samassa maailmassa muiden roolihenkilöiden kanssa. Kertojalle voidaan pyrkiä rakentamaan oma kehityskaari ja hän voi myös toimia näkökulmahenkilönä. Myös kertojan suhde tapahtumiin voi vaihdella aktiivisesta aiheuttamisesta tapahtumat ennalta tuntevaan ilmoittamiseen, juontamiseen, tai niiden jälkikäteen tapahtuvaan kuvailuun ja kommentointiin. Kertojan suhde katsojiin voi vaihdella katsojien läsnäolon tunnustavasta, katsojia suoraan puhuttelevasta ns. tavanomaisesta kertojanasenteesta myös hyvinkin epäsuoraan ja viitteenomaiseen esittämistapaan. Kertojan roolia ja tehtävää sekä suhteessa tapahtumiin että suhteessa katsojiin voidaan siis varioida varsin monipuolisesti.

Kertoja oppaana ja roistona

Esityksessä *”Jos talviyönä matkamies ...”* kertojan rooli oli keskeinen sekä esityksen että tarinan tasolla. Kertoja toimi yhtäältä juontajana ja välittäjänä esityksen ja katsojien välillä ja toisaalta aktiivisena aiheuttajana tarinan sisällä. Hän toimi yhtäältä esityksen etenemisestä huolehtien, johdattaen katsojia tilassa, toisaalta fiktion tasolla saattaen yhteen, erottaen ja jälleen yhdistäen Lukijan ja Lukijattaren. Kertojan esittäjän, Timo Torikan harteilla oli siis sekä kehyskertomuksen juonen eteneminen että esityksen eteneminen tilassa. Sensijaan Kertoja ei toiminut varsinaisesti näkökulmahenkilönä tai katsojalle tarjottuna samaistumiskohdeena eikä myöskään suoraan kirjailijan edustajana, vaan pikemminkin tarinan roistona, ja sitä kautta sen aiheuttajana.

Välittäjän ja juontajan ominaisuudessa Kertoja toimi siis a) esityksen käynnistäjänä, b) katsojien johdattelijana ja oppaana, ilmoittaen siirtymät, c) Lukijan johdattelijana ja vastavoimana, d) kehyskertomuksen kertojana, erityisesti alkuvaiheessa ja myös ensimmäisen näytöksen loppupuolella, e) pienoiskertomusten osakertojana, ilmoittaen mm. niiden otsikot ja manaten esiin niiden maailmat, esityksen alkupuolella jopa vahvemmin kuin kertomusten varsinaiset kertojat, niiden minä -hahmot.

Tarinan maailman ja fiktion tasolla Kertoja toimi Hermes Maranan ominaisuudessa a) väärentäjä-kääntäjänä ja tarinan roistona, b) Lukijan edeltäjänä ja kilpailijana suhteessa Ludmillaan, c) Silas Flanneryn hahmossa Lukijan hämäämiseksi, d) Arkadin Porfyritsin valeasussa Lukijan kanssa väitellen, e) pienoiskertomusten tarinoiden sisällä pienissä sivuosissa, joilla muutamilla kuitenkin oli linkki Maranan hahmoon (esim. Tri Marne asemalla). Kertoja ei toiminut varsinaisena näkökulmahenkilönä. Katsojan samaistumiskohteeksi ajateltiin Lukija, mahdollisesti myös Lukijatar. Kertojalla oli kuitenkin eräänlainen oma kehityskaari. Kehyskertomus muodosti hänen ”pitkät jäähyväisensä” Ludmilalle. Sensijaan Kertojalla ei varsinaisesti ollut omaa rinnakkaismaailmaa. Kertomuslabyrintti jonka lävitse hän Lukijan ja katsojat johdatteli oli pitkälti nimenomaan Kertojan maailma.

Dramatisoinnin kannalta Kertojan tärkein tehtävä oli toimia Lukijan johdattelijana ja käynnistää tapahtumat. Kertojan ja Lukijan suhde sekä vihjailut kolmoisdraamaan suhteessa Ludmillaan muodostivat esityksen keskeisen, dramaattisen, henkilöiden välisen jännitteen, joka korostui Lukijan ja Kertojan välisenä taisteluna erityisesti II näytöksessä. Siten Kertojan harteilla lepäsi esityksen kokonaiskaaren kannattelu suurelta osin, vaikka perinteisessä mielessä päähenkilönä toimikin Lukija.

Esityksen tilaratkaisun kannalta Kertojan keskeinen tehtävä oli toimia katsojien ja myös Lukijan johdattelijana tilassa, eli kannatella esityksen dramaattista jännitettä tilallisessa merkityksessä. Hänen panoksensa esityksen sujuvuuden ja rytmityksen takaajana, samoin kuin katsojan kannalta turvallisen perusvireen luojana, oli olennainen.

Esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I–X* käytettyjä vastakkainasetteluja voi soveltaa kuvaamaan Kertojan tehtäviä ja toimintatapoja myös esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."*. Niiden avulla ilmaistuna Kertoja toimi kaikkietietävänä eikä yleisön asemassa olevana, periaatteessa luotettavana pikemminkin kuin epäluotettavana vaikka paljastuikin roistoksi, kertomuksia tulkitsevana enemmänkin kuin toteavana, sekä tapahtumat myötäeläen että niitä ironisoiden. Hän kuvasi enemmänkin kuin kommentoi tapahtumia, johdatteli niitä sensijaan että olisi vain tarkkaillut ulkopuolisena, toimi aktiivisesti tapahtumia aiheuttaen eikä niinkään passiivisesti niihin reagoiden.

Kertojan suhde katsojiin oli pikemminkin autoritaarinen kuin mukautuva, avoin ja suora enemmän kuin viitteellinen ja peitelty, esityksen eri tilanteiden mukaan vaihteleva pikemmin kuin kiinteä. Kertoja puhutteli periaatteessa katsojia suoraan ja tunnusti avoimesti heidän läsnäolonsa katsojina. Joissakin tilanteissa hän kohdisti sanansa selvemmin Lukijalle ja kuudennessa kohtauksessa myös Ludmillalle. Periaatteessa hänen esittämispanssa oli avoimen esittävä kautta linjan. Kaksintaistelussa Kertojan ja Lukijan välillä yhdeksännessä kohtauksessa esittämistapa painottui kuitenkin epäsuoraan esiintymiseen draamatilanteen myötä. Alun prologissa sekä Maranan kirjeenvaihdosta muoka-

tussa monologijaksossa viidennessä tilassa esittämistapa puolestaan perustui korostetusti estradikontaktiin suhteessa katsojiin.

Kertojan tehtävä esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* oli monimuotoisempi ja keskeisempi kuin yhdessäkään esityssarjan *Joitakin keskusteluja I–X* variaatiossa, vaikkei hän toiminutkaan esityksen näkökulmahenkilönä tai subjektina vaan melko perinteisessä kertojan roolissa. Tämä johtui osaksi dramatisoinnin valinnasta yhdistää Kertoja ja Marana, osaksi tilaratkaisusta, jossa keskeistä oli esityksen liike tilassa.

Periaatteessa voidaan ajatella tilanne, jossa Kertoja ei olisi toiminut yhtä hallitsevassa roolissa, vaan katsojat olisivat seuranneet Lukijaa, samalla kun kertomusten minä -hahmot vielä selvemmin olisivat kantaneet vastuun omista kertomuksistaan. Näin Kertoja olisi selvemmin mielletty silloin tällöin ilmestyväksi Maranaksi, kehyskertomuksen salaperäiseksi roistoksi. Tämä olisi ehkä kuitenkin vaikeuttanut tasojen päällekkäisyyden esittämistä. Ja ennen kaikkea tällainen ratkaisu olisi vaikuttanut Lukijan rooliin ja tehnyt siitä vielä enemmän vetäjän tehtävän. Tai sitten se olisi jättänyt katsojat selvemmin 'oman onnensa nojaan'. Esityksessä käytetyssä ratkaisussa juuri Kertoja toimi katsojien tukena ja myös esittämistilanteen tasolla olevana henkilönä, vaikkei tätä puolta lopullisessa esityksessä juurikaan korostettu, vaan Kertoja jäi suhteellisen etäiseksi, säilyttäen fiktiivisen roolinsa. Kertojan tehtävän muotoutumiseen vaikutti ennen muuta esityksen perusidea, siirtyminen tilassa.

Tilassa liikkuva esitys

Ehkä olennaisin valinta esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* toteutettaessa oli päätös rakentaa se tilasarjaksi, tilassa liikkuvaksi monitilanäyttämöllepanoksi. Aronsonin mukaan monitilanäyttämöllepanoja voidaan ajatella olevan neljää perustyyppiä: 1) liikkumaton yleisö – liikkumaton esitys, kun kyseessä on vähintään kaksi samanaikaista toisiinsa suhteutettua, mutta itse-

näistä esitystä, 2) liikkumaton yleisö – liikkuva esitys, esim. kul-
kue- ja kiertue-esitykset, 3) liikkuva yleisö – liikkuva esitys, ny-
kyään ehkä yleisin muoto, jossa esiintyjät johdattavat katsojat
tilasta toiseen, sekä 4) liikkuva yleisö – liikkumaton esitys, esim.
esitysympäristöt, joissa katsojat siirtyvät eri esityspisteiden välil-
lä.⁶¹³ Esitys ”*Jos talviyönä matkamies ...*” edusti näistä yleisintä,
eli tyyppiä 3) liikkuva esitys – liikkuvat katsojat. Esitys siirtyi
tilasta toiseen, ja katsojat seurasivat Kertojan johdattelemina Lu-
kijan perässä yhä uusiin tiloihin.⁶¹⁴

Tilaratkaisua voi verrata esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* ensimmäiseen variaatioon Villa Ensissä, joka rakennettiin erään-
laiseksi pienoismalliksi tulevasta sarjasta.⁶¹⁵ Esitys liikkui remon-
toitavassa kolmikerroksisessa talossa kadulta katon ja kellarin
kautta takaisin kadulle. Jokainen näytelmän kymmenestä kes-
kustelusta esitettiin eri huoneessa tai tilassa, mutta koko kuljettu
reitti oli valojen ja äänen avulla muokattu eräänlaiseksi kuvit-
teelliseksi matkaksi. Kolme henkilöä saapui katsojien mukana
kadulta taloon, eli toimi lähes katsojien asemassa, kuten Lukija
Merikaapelihallin esityksessä. Villa Ensissä kertoja ei kuitenkaan
suoraan toiminut henkilöiden oppaana tai johdattelijana alun
jälkeen, vaan pääosin sivustakatsojana ja kommentaattorina, seu-
raten henkilöitä heidän vaelluksellaan talossa. Suhteessa katso-
jiin hän sensijaan oli nimenomaan matkaopas, jopa selvemmin
kuin Kertoja Merikaapelihallissa.

Esitys ”*Jos talviyönä matkamies ...*” liikkui Merikaapelihallin
päästä päähän, mutta katsojat palasivat näyttämön läpi alkupis-
teeseen esityksen päätteeksi. Myös väliajalla, esityksen edettyä
halliin rakennetun labyrintin puoliväliin, palattiin välillä lähtö-
ruutuun, alun kahviotilaan, ja toinen näytös aloitettiin hallin
puolivälistä. Villa Ensissä labyrintin muodosti olemassaoleva ra-
kennus, jossa liikuttiin eri reittejä, ja josta poistuttiin toista kautta
kuin oli tultu. Siellä tila periaatteessa säilytti salaisuutensa lop-
puun saakka. Merikaapelihallissa tila sensijaan valloitettiin pala
palata ja avattiin tai paljastettiin lopuksi kokonaan.

Oletettavasti siirtymät tilasta toiseen olisivat toimineet Meri-
kaapelihallissa suhteellisen sujuvasti ilman erityistä opasta myös

siten, että uuden tilan portti olisi vain avattu ja osoitettu valo-
muutoksella liikkeen suunta. Lukijan astuessa uuteen tilaan myös
katsojat olisivat luultavasti seuranneet. Kuten Villa Ensissä myös
Merikaapelihallissa käytettiin kuitenkin kertojaa siirtymien hel-
pottamiseksi, sujuvuuden varmistamiseksi ja katsojien turvalli-
suudentunteen lisäämiseksi. Koska perusvire Merikaapelihallin
esityksessä oli kertova ja avoimen esittävä ja myös koska esittä-
mistilanteen reaaliaikaila aika ajoin tunnustettiin avoimesti, oli
luontevaa johdatella katsojia myös konkreettisen liikkeen tasol-
la. Tarinankerrontaan nojautuvassa esityksessä ei ollut tavoitte-
na senkaltaisen illuusion luominen, jota olisi tukenut katsojien
vapaa liikkuminen tilassa, ’kärpäsinä katossa’ esitysmaailman
keskellä.

Periaatteessa myös asetelma, jossa katsojat olisivat keräänty-
neet vapaaseen muodostelmaan uuden minä -hahmon ympäril-
le aina kun tämä aloitti uuden kertomuksen olisi ollut täysin
mahdollinen. Ratkaisu jossa Kertoja suoraan kehotti katsojia siir-
tymään sanomalla ”Astukaa sisään” oli verraten sidottu ja autori-
taarinenkin. Lisäksi siirtymät toteutettiin kaikki samalla tavoin.
Periaatteessa katsojilla oli kuitenkin mahdollisuus poistua kun-
kin siirtymän aikana, tai jäädä baariin. Muilta osin mahdollisuut-
ta vapaaseen liikkumiseen ei tarjottu tai korostettu. Lisäksi kai-
kissa tiloissa oli ennalta määritellyt katsomot ja istumapaikat.

Liikkuminen tilassa oli siis Merikaapelihallissa katsojan kan-
nalta suhteellisen yllätyksetöntä, eivätkä myöskään katsomiso-
losuhteet muuttuneet kovin paljoa, toisin kuin Villa Ensissä, jos-
sa katsomoratkaisut vaihtelivat laajemmalla skaalalla aina ulko-
na parvekkeella tai veden peitossa olevan kellarin oviaukossa
seisoskelusta vanhoissa plynshipenkeissä istumiseen. Siellä myös
tilat poikkesivat toisistaan voimakkaammin kokonsa ja mittasuuh-
teidensa, materiaaliensa, akustiikkansa, hajunsa ja tunnelmansa
puolesta.

Vaikka esitykset rakenteeltaan muistuttivat toisiaan – kum-
massakin vaellettiin kertojan opastuksella päähenkilön tai hen-
kilöiden perässä kymmenestä tilasta ja pienoisesityksestä koos-
tuvan tilasarjan läpi – esitykset poikkesivat perusviritykseltään

toisistaan lähes kaikilta osin. Villa Ensiin rakennettu *Joitakin keskusteluja I* pyrki olemaan poeettinen, hienovireinen ja osin naturalistinen tulkinta absurdistä tekstistä, matkasta kuoleman läpi, samalla kun siinä korostettiin fyysisen paikan ominaislaatuja, rakennuksen monikerroksellista menneisyyttä ja ympäristön konkreettista aistittavuutta, sen nautittavuutta suggestiivisena tilallisuutena kokemuksena. ”*Jos talviyönä matkamies ...*” oli sensijaan nimenomaan kerrontaa, kesäteatteria ja myös laajemmalle yleisölle suunnattu festivaaliesitys. Siten siitä pyrittiin tekemään korostetun kepeä vaikkakin ylitsepursuavan runsas huviretki sinänsä massiivisessa tarinalabyrintissa. Huviretki oli hetkittäin jännittäväkin, mutta viihdeympäristön luonteestaan huolimatta esitys ei kokemuksena luullakseni muistuttanut niinkään ’vekkulassa’ tai kummitustalossa käyntiä kuin aikakauslehden selailua tai ehkä shoppailua. Silti tai ehkä juuri sen vuoksi se oli selvästi teatteriesitys. Täysin oikean, leppoisanhilpeän virityksen aikaansaamiseksi olisi kuitenkin tarvittu kahvilapöydät, drinkkilasit ja viihdeorkesteri.

Tilassa liikkuvaa esitystä rakennettaessa olennaista on tietysti se, miten siirtyminen tilassa ratkaistaan. Käytetäänkö kertojahahmoa, juontajaa tai opasta, joka suoraan kehottaa katsojia siirtymään, vai tehdäänkö selväksi että katsojien odotetaan seuraavan esiintyjä viitteellisemmin keinoin, vai lähdetäänkö siitä, että katsoja osaa itse siirtyä esityksen perässä, mikäli fokuksen siirtyminen osoitetaan valon ja äänen avulla. Vai rakennetaanko koko esitys vaellusesitykseksi niin, että eri paikkoihin ei varsinaisesti asettauduta, joten kynnystä nousta ja siirtyä seuraavaan tilaan ei synny, kun esitys ja katsojat ovat jatkuvassa liikkeessä, jonkinlaisella vaelluksella tai kävelyllä. Paljon riippuu myös siitä, ajatellaanko siirtymät itsenäiseksi osaksi esitystä vai mielletäänkö ne enemmänkin katkoksiksi, ja tarjotaanko katsojalle siirtymien aikana koettavaksi jotakin sellaista, mikä ei sisälly kohtauksiin tai niihin paikkoihin joihin pysähdytään.

Ratkaisevaa on tietysti myös tilojen koko ja siirryttävän matkan mitta sekä ennen muuta katsojamäärä suhteessa niihin. Sekä esityksessä *Joitakin keskusteluja I* että esityksessä ”*Jos talviyönä*

matkamies ...” katsojamäärä ja myös yksittäisten esitysten perusvire vaikuttivat ratkaisevasti siirtymiin. Viimeiset esitykset Villalla Ensissä, joissa katsojia oli enemmän kuin suunnitelmien mukaiset kolmekymmentä, muuttuivat hetkittäin jopa ahdistaviksi, kun katsojat liikkuvat hitaasti ahtaissa tiloissa ja kokivat lähinnä toisensa eivätkä tilaa ympärillään tai taistelivat päästäkseen lähelle esiintyjä, näkemään ja kuulemaan kunnolla. Myös Merikaapelihallissa siirtyminen sai muutamassa esityksessä huvittavia piirteitä, kun ennalta valmistautuneet katsojat, joita esitykseen mahtui periaatteessa sata, ryntäsivät heti Kertojan merkin saatuaan seuraavaan tilaan varmistaakseen itselleen parhaat paikat. Kokonaisviritys tuntui välillä kääntyvän nurinniskoin, niin että pienoisesitykset olivat lepoheittä, joiden aikana katsojat valmistautuivat seuraavaan rynnistykseen.

Usein ajatellaan, että katsojalta edellytetty liikkuminen, jopa pään kääntely, palauttaa helposti katsojan esityksen reaaliaikailaan, estää katsojaa eläytymästä esitykseen ja vaikeuttaa uppoutumista esityksen maailmaan.⁶¹⁶ Näiden esitysten perusteella vaikuttaa ilmeiseltä, että liikkumisen ei sinänsä tarvitse estää eläytymistä, sillä liikkeellä voidaan myös pyrkiä vahvistamaan esityksen perusilluusiota. Viimekädessä on ehkä kyse siitä, samais-tetaanko esityksen maailmaan eläytyminen ja ns. itsensä unohtaminen.⁶¹⁷ Itseään ja omaa ruumiillisuuttaan on tietysti vaikea unohtaa, mikäli siihen esityksessä nimenomaan kiinnitetään huomiota esim. liikkumisen, vaihtelevien katsomiskulmien, istuinten ja fyysisten tilakokemusten kautta.

Ympäristöestetiikan piirissä on korostettu, että ympäristön kokeminen on sidottu aistien kokonaisjärjestelmään, että ruumiin ja paikan yhdistyessä kokija on osa ympäristöään. Paikkoja ei koeta vain väreihin, rakenteisiin ja muotoihin perustuen vaan myös hengittämällä, haistamalla, ihon kautta, lihastoiminnoilla, ruumiin asennoilla ja ääninä. Ihminen ei kohtaa ympäristön tärkeimpiä elementtejä, sen tilaa, massaa kokoa ja syvyyttä ensisijaisesti silmällä vaan ruumiillaan, liikkumalla ja toimimalla.⁶¹⁸ Tiettyyn rajaan tämä oletettavasti koskee myös esityksen katsojaa. Koska katsojat kuitenkin useimmiten ovat virittäytyneet kes-

kittämään huomionsa esiintyjiin, mielletään kokonaisu ympäristö ja tilan tarjoamat impulssit helposti toissijaisiksi, ellei niitä erityisesti korosteta. Ja mikäli liikkumiseen liittyy epävarmuustekijöitä tai jonkinlaista sosiaalisessa tilanteessa 'esilläoloa', voi se tietysti jopa ahdistaa elokuvanomaiseen, piilosta ja pimeästä katselemiseen suuntautunutta katsojaa.⁶¹⁹

Kysymys siitä, missä määrin siirtyminen tilassa luo yhteisyyden tunnetta katsojien kesken ja missä määrin se vahvistaa esityksen yksityistä kokemista, tunnetta omasta fyysisestä läsnäolosta, ei ole yksiselitteinen. Olettaisin siirtymisen Merikaapelihallissa vahvistaneen katsojien keskinäistä yhteyttä, johtuen lähinnä esityksen keveydestä ja leikkimielisestä perusvirityksestä ja Kertojan tavasta puhutella katsojia. Sensijaan Villa Ensissä liikkuminen tilassa oli alunperin, osin tiedostamattakin, rakennettu enemmän yksityisesti koettavaksi matkaksi mielen sokkeloissa. Katsojapalautteesta päätellen kokemukset siellä vaihtelivat suurestikin.

Rinnastettaessa esitykset *Joitakin keskusteluja I* Villa Ensissä ja *"Jos talviyönä matkamies ..."* Merikaapelihallissa käy ilmi ainakin se, että tilassa liikkuvan esityksen voi rakentaa monella eri tavalla. Katsojien liikkumiseen perustuvaa tilaratkaisua voi käyttää kuvaamaan hyvinkin erityyppisiä aiheita ja luomaan täysin toisistaan poikkeavia esitysmaailmoja ja tunnelmia. Vaikka jo lähtökohtana toimineet tekstit, esityksissä kuvatut ajatusmaailmat samoin kuin niissä tavoitellut esittämistavat olivat lähes vastakkaiset, syntyivät keskeiset tai ratkaisevat erot nähdäkseni ennen muuta esityspaikan myötä. Olennaisempaa kuin liike tilassa onkin mielestäni tilan luonne, sen ominaislaatu. Löydetyn tilan käyttö luo esitykselle vahvoja rajoituksia, mutta tarjoaa samalla ulottuvuuksia, joita keinotekoisesti luodun esitysympäristön avulla on lähes mahdoton tavoittaa.

Moderni ja postmoderni tilaratkaisu

Esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I-X* suunnitellessa Arnold Aronsonin ajatukset ympäristönomaisesta skenografiasta olivat minulle tärkeitä.⁶²⁰ Sittemmin hän on pohtinut modernin ja postmodernin lavastuksen tunnusmerkkejä ja historiaa.⁶²¹ Aronsonin ajatuksia postmodernista lavastuksesta on houkuttelevaa verrata esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilaratkaisuihin jo senkin vuoksi, että esityksen lähtökohtana toiminutta Calvinon romaania on pidetty yhtenä kirjallisen postmodernismin merkkiteoksista.⁶²² Esitystä suunniteltaessa ja valmistettaessa pyrimme tosin välttämään koko käsitettä, joka jo siihen aikaan oli paitsi kulu- nut ja epämääräiseksi paisunut, myös täysin ylettömiä tunnereaktioita ja sukupolvikiistoja laukaiseva ja meidän kannaltamme hyödytön.⁶²³

Sormituntumani mukaan esityksen *"Jos Talviyönä matkamies ..."* tilaratkaisusta voi löytää sekä tyypillisesti moderneja että postmoderneja piirteitä. Puhun tässä tilaratkaisusta, koska en halua syventyä puhtaasti skenografisiin kysymyksiin, joihin koen oman näkökulmani ja asiantuntemukseni olevan riittämätön. Käytännössä näitä kysymyksiä tietysti on vaikea erottaa, ja on työtapakysymys, missä määrin ohjaajana kokee tilaratkaisut omaan alaansa kuuluviksi siinä missä dramaturgiset ratkaisut tai näyttelijäntöön peruslinjat. Koska itselleni esityksen ohjaaminen on nimenomaan tekstin tilallistamista⁶²⁴ olisi absurdia jättää tilalliset ratkaisut kokonaan muun työryhmän – lavastajan, valosuunnittelijan, äänisuunnittelijan – vastuulle.⁶²⁵ Ajatus siitä, että esityksen kaikki tuotantotekijät puhuvat omaa kieltään, että tila, kuvat, puvut, valo, ääni, musiikki jne ovat itsenäisiä elementtejä, jotka noudattavat kukin omaa logiikkaansa⁶²⁶, ei siis minulle ole käytännössä mikään tavoite. Mikäli itse olen mukana esiintymässä tai mikäli kyeessä on esim. osittain improvisoitu tapahtuma, se voi olla kiinnostavaa. Mutta mikäli toimin ohjaajana, on näiden osatekijöiden sekä tekstin, liikkeen, näyttelijäntöön ym. yhteenpalmikoiminen juuri se, mihin ohjaajaa tarvitaan, sen lisäksi että hän tarjoaa peruskonseption tai muotoperiaatteen.

Niiden 'orkestrointi' on hänen keskeinen ilmaisuvälineensä. Ja tässä suhteessa huomaa ajattelevani klassisessa mielessä modernisti, niin eri tyyli-lajien yhdistelemistä ja näkökulmien moninaisuutta kuin korostankin. Seuraavassa puhun siis paitsi tilaratkaisusta ja lavastuksesta myös esityksen muotoperiaatteesta ja perusideoista laajemminkin.

Ennenkuin referoin Aronsonin ajatuksia modernista ja postmodernista lavastuksesta ja suhteutan ne esityksen "*Jos talviyönä matkamies ...*" tavoitteisiin ja pyrkimyksiin, on ehkä syytä vertailun vuoksi mainita muutamia seikkoja, joita kirjallisuuden tutkimuksessa on pidetty tunnusomaisina postmodernille kirjallisuudelle.

Postmoderni kirjallisuudessa

Hans Robert Jauss valitsee nimenomaan Calvinon romaanin *Jos talviyönä matkamies* esimerkkiteokseksi pohtiessaan kirjallisen postmodernismin piirteitä. Vaikka Jorge Luis Borges on nähty yhtenä kirjallisen postmodernismin edeltäjistä, ottaa Jauss esimerkikseen Calvinon, jo täysin postmodernin estetiikan valinneen kirjailijan, joka tosin seuraa Borgesia mutta kehittää tämän ideoita pidemmälle. Jauss korostaa, että Calvino kiisteltynä poeta doctuksena ja moninaisten kirjoitustapojen luoja on teoksessaan *Jos talviyönä matkamies* nostanut esiin, ironisesti ylittänyt ja vienyt runolliseen täsmällisyyteensä ohjelman ja teorian, joita voi pitää leimallisina postmodernille suuntaukselle kirjallisuudessa, mutta lisää, ettei hän sillä halua väittää Calvinon tunnustautuneen postmodernin liikkeen kannattajaksi.

Ne kriteerit, joita Jauss paradigmansa mukaan pitää teoksessa postmoderneina ovat ennen muuta seuraavat: Kääntyminen askeettisen modernismin esoteerisista kokeiluista myöntämään eksoteerinen aistillinen kokemus ja ymmärtävä nautinto, satiirinen liioittelu ja subversiivinen komiikka; siirtyminen subjektin kuoleman julistuksesta kokemukseen tietoisuuden rajallisuudesta;

luopuminen autonomisesta taideteoksesta ja itseensäviittaavasta poetiikasta ja taiteen avautuminen nykypäivän teollistuneeseen maailmaan uusine medioineen; vapaa kaiken menneen kulttuurin hyödyntäminen (intertekstuaalisuus); esteettisen kiinnostuksen suuntautuminen vastaanottoon ja vaikutukseen; korkeakulttuurin ja massakulttuurin yhteensulautuminen tavalla, joka käyttää fiktiivistä, kuvitteellista ja fantastista kommunikaatiovälineenä ja pyrkii asettamaan sen teknistyneen maailmamme informaatiotulvaa vastaan.⁶²⁷ Näistä kriteereistä valtaosa on suoraan rinnastettavissa Aronsonin tarkastelemiin postmodernin lavastuksen piirteisiin.

Postmoderni lavastus Aronsonin mukaan

1990-luvun alussa julkaistussa artikkelissaan "Postmodern Design"⁶²⁸ Arnold Aronson toteaa, että vaikka on tapana niputtaa länsimainen draama Ibsenistä ja Strindbergistä lähtien otsikon 'moderni draama' alle, ei käsitettä 'moderni lavastus' (modern design)⁶²⁹ kohtaa kovinkaan usein. Ja koska ei ole olemassa vakiintunutta modernin lavastuksen käsitettä voi olla hankalaa puhua postmodernista lavastuksesta. Silti tiettyjä moderniksi määriteltäviä piirteitä voidaan löytää vaihtelevista esityksistä koko 1900-luvun ajalta, ja 1970–80-luvuilla on ilmaantunut uusi tyyli, joka poikkeaa niistä sekä lähestymistavaltaan että esteettisiltä arvostuksiltaan. Tällä tyyllillä on joitakin yhtäläisyyksiä postmodernin arkkitehtuurin kanssa, ja se haastaa lähes koko 1900-luvun vallalla olleen tavan suhtautua näyttämöön, joten myös lavastuksessa on perusteltua puhua postmodernista tyylistä, Aronson toteaa.⁶³⁰

On hämmentävää yrittää kuvata modernia lavastusta niiden määreiden avulla, jotka on yhdistetty moderniin draamaan, sillä siihen yhdistettävät lavastustyyli- ulottuvat yksityiskohtaisesta realismista täydelliseen abstraktioon, vailla ilmeistä tyyllillistä johdonmukaisuutta tai teoreettista perustaa, Aronson huomauttaa.

Hän toteaa myös, että lavastuksen voi rinnastaa modernin taiteen suuntauksiin vain poikkeustapauksissa. Vaikka taidemaalarit ja kuvanveistäjät 1800-luvun lopulta lähtien ovat luoneet lavastuksia näyttämölle, he ovat olleet yllättävän kyvyttömiä muuntamaan radikaalit ideansa näyttämön kolmiulotteiseen tilaan tavalla, joka olisi yhtä uuttaluovaa kuin heidän taiteensa. Moderni taide näyttämöllä on yleensä ollut pinnallinen ja litteä kuva tiettyjen taiteilijoiden tyylillisistä ominaispiirteistä. ”On ironinen todistus näyttämötilan ylivoimaisesta vallasta, että se pystyy alistamaan kaiken siihen asetetun ja aikaansaamaan enemmän tai vähemmän homogeneisen vaikutelman.”⁶³¹

Näyttämötilan samaksitekevään voimaan on Aronsonin mukaan syynä mm. katsojan ja esittäjän suoraan edestä nähtävä (frontal) suhde useimmissa esityksissä, näkyvyyden ja kuuluvuuden asettamat vaatimukset sekä ’realistisuus’, jonka inhimillisten olentojen läsnäolo tuo mukanaan. Jo nämä seikat luovat paineita lavastuksen muodolle ja koolle rajoittaen innovaatioita. Lisäksi teatterin yhteistyöluonne, teatteritilojen arkkitehtuuri ja taloudelliset paineet myötävaikuttavat taidemuodon konservatiiviseen luonteeseen. Nämä tekijät auttavat selittämään, miksi avantgarde taiteilijoilla on ollut niin vähän vaikutusta lavastustaiteen kehitykseen, Aronson huomauttaa. Lavastus on edelleen lavastus: On vain rajoitettuja tapoja, joilla esityksen visuaaliset elementit voivat suhteutua esiintyjiin ja katsojiin.⁶³²

Moderni ja postmoderni

Modernille lavastukselle on ollut luonteenomaista vahva metaforinen tai esittävä kuva, tai toisiinsa liittyvien kuvien sarja. Näihin kuviin on usein liittynyt ainutkertaisuus, yhtenäisyys, jopa monoliittisuus, jota Adolphe Appia on kutsunut orgaaniseksi yhtenäisyydeksi (organic unity). Lisäksi kuva on useimmiten samaistettu lavastajan omaan tyyliin ja mahdollistanut lavastajan nousun samanarvoiseen tai jopa hallitsevaan asemaan teatterin luovan henkilöstön joukossa, Aronson huomauttaa. Hän viittaa

Frederic Jamesonin huomioon, että eräs modernismin avaintunusmerkeistä on ”persoonallisen, yksityisen tyylin luominen, joka on yhtä erehtymättömästi tunnistettava kuin sormenjälki ... jonka voi odottaa synnyttävän oman ainutlaatuisen näkemyksen maailmasta”⁶³³. Huomio soveltuu kuvaamaan myös modernia lavastustaidetta. Samaa tapaamaan Jean-Francois Lyotardin määritelmä modernismista – ”Metadiskurssi ... joka julkituodusti vetoaa johonkin suureen kertomukseen ...”⁶³⁴ – voi sisältää tämän orgaanisen yhtenäisyyden merkityksen, vaikka se onkin tarkoitettu laajempaan sosiologis-poliittiseen asiayhteyteen. Moderni lavastus toimii asettamalla näytelmän erityisen maailman visuaalisesti ja vertauskuvallisesti johonkin laajempaan asiayhteyteen yleisön maailmassa. Se on eräänlainen metakertomus, joka pyrkii sisällyttämään maailman yhtenäisen kuvan sisään, hän lisää.⁶³⁵

Mutta Appian orgaaninen yhtenäisyys on Aronsonin mukaan käsittämätön ja tavoittamaton postmodernissa maailmassa. Niinpä eräänlainen ylihistoriallinen (pan-historical), kaikkittyylinen (omni-stylistic) näkemys on tullut hallitsevaksi näyttämölavastuksessa. Maailma nähdään kilpailevien, usein yhteismitattomien ja ristiriitaisten osatekijöiden ja kuvien moninaisuutena, ja lavastus heijastaa tätä näkökulmaa.⁶³⁶

Moderni lavastus siirsi näyttämökuvan pois romantiikan ja realismin erityisestä, kosketeltavissa olevasta, illusorisesta maailmasta yleistetylle, teatterilliselle ja poeettiselle alueelle. Visuaalinen kuva toimi laajenuksena näytelmäkirjailijan teemoille ja rakenteille tai metakertomukselle. Vastaavasti postmoderni lavastus on epäsointuinen muistutus siitä, ettei mikään yksi näkökulma voi hallita edes yhden kuvan sisällä, Aronson huomauttaa. Charles Russel on kuvannut tätä ”näkökulman vaihtamisen, kaksinkertaisen itsetietoisuuden, paikallisen ja laajennetun merkityksen taiteeksi”.⁶³⁷ Käyttämällä riitasointuja, rumuutta, vastakainainasetteluja – mitä postmodernistit kutsuisivat katkokseksi (rupture), epäjatkuvuudeksi (discontinuity), erotteluksi (disjuncture) jne.⁶³⁸ – katsoja tehdään jatkuvasti tietoiseksi katsomista-pahtumasta ja samalla tietoiseksi kuvan koko historiasta, sen asiayhteydestä ja heijastumista nykymaailmassa.

Modernismi olettaa yhden katsojan, jonka havaintomekanismit ovat samat kuin kaikilla muilla yhteiskunnan katsojilla. Lisäksi objekti on modernismissä edelleen keskeinen, Aronson toteaa. Postmodernismi sensijaan kieltää edustavan, objektiivisen katsojan olemassaolon ja siirtää taideteoksen perustan objektista vuorovaikutukseen (transaction) katsojan ja objektin välillä.⁶³⁹ Kysymys katsojan paikasta ja hänelle tarjotusta katsomistavasta on olennainen, ja palaan siihen erikseen tämän referaatin päätteeksi.

"Jos talviyönä matkamies ..."

– moderni vai postmoderni tilaratkaisu?

Missä määrin esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* voi luonnehtia moderniksi tai postmoderniksi tilaratkaisunsa suhteen? Aronsonin analysoimia modernin ja postmodernin lavastuksen piirteitä voi ehkä soveltaa laajemminkin esitykseen kokonaisuutena. Paitsi että ne ovat kiinnostavia 'luokittelusta' riippumatta se on mielekästä myös siksi, että esityksen pohjana toiminutta Calvinon romaania on pidetty nimenomaan postmodernina teoksena.⁶⁴⁰

Vahva metaforinen tai esittävä kuva tai kuvien sarja, oli Aronsonin mukaan ominaista modernille lavastukselle. Jos ajatellaan esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilaratkaisua ja lavastusta – Merikaapelihalliin paperiseinistä rakennettua sokkeloa, jossa esitys siirtyi tilasta toiseen – ei vahva metaforinen kuva ehkä ensimmäiseksi tule mieleen. Ei myöskään kuvien sarja, sillä labyrintin näyttämötilat mielettiin enemmänkin tiloiksi kuin kuviksi. Sensijaan ajatus laajenevasta kahviosta, tilaan pienoiskertomusten myötä levittäytyvästä lämpiöstä, on tulkittavissa eräänlaiseksi vertauskuvaksi nykykulttuurin tilasta. Ehkä myös paperilabyrintti voidaan mieltää metaforaksi. Sen avulla ihmisen etsintä ja eksyminen yhä sirpaloituneemmaksi ja fiktiivisemmäksi koetussa maailmassa konkretisoitiin vaellukseksi keskeytyvien

kertomusten täyttämässä tilassa.

Selvimmin kattava ja yksinkertaisin metafora löytyy lavastuksen materiaalista. Paperin läpi vaeltaminen oli vertauskuvallinen ilmaisu lukemiselle, kirjan läpi 'kahlaamiselle' ja sen kuvaamiin maailmoihin astumiselle. Mutta voidaan tietysti kysyä eikö tässä pikemminkin ole kyseessä metonymia, postmodernismin yhteydessä yleisempi kielikuva, jossa osa edustaa kokonaisuutta tai viittaa siihen. Paperilabyrintti olisi siten pikemminkin kirja toisessa mittakaavassa, ei niinkaan kirjan vertauskuva. Paperimetafora tiivistyi oikeastaan vasta viimeisessä kertomuksessa, jossa päähenkilö 'poisti maailman' repimällä paperiarkin silpuksi, ja yritti sitten turhaan palauttaa sen kokoamalla silpun, samalla kun lavastuksen paperiverhot vedettiin sivuun, labyrintti avattiin ja tila paljastettiin koko laajuudessaan.

Pyrkimys ns. orgaaniseen yhtenäisyyteen ja eheyteen oli Aronsonin mukaan eräs keskeinen modernia lavastusta luonnehtinut ominaisuus. Voidaan sanoa, että jonkinlainen orgaaninen yhtenäisyys toteutui tilaratkaisussa ja lavastuksessa jopa toivottua pidemmälle. Koska labyrintin materiaali oli hallitseva ja koska materiaalin käsittely oli yhtenäistä, eikä esim. projisointeja käytetty kuin nimeksi, yhtenäisyyden vaikutelma luullakseni korostui. Vaikka tavoitteena oli luoda kustakin tilasta omanlaisensa ympäristö, jo taloudellisten resurssien sanelema samojen penkkien ja tuolien käyttö, samoin kuin katsomokorokkeiden puute lisäsivät yhtenäisyyttä entisestään. Ja koska perustila valtavuudesta huolimatta oli kymmeneen osaan jaettuna melko pienten tilojen sarja, eivät koko- ja muotoerot labyrintin eri sokkelonosien välillä muodostuneet niin voimakkaiksi kuin voisi toivoa. Yhtenäisyyttä lisäsivät myös paperilla päällystetyt irtoelementit ja tuolit. Tosiasiassa yhtenäisyyteen luullakseni jopa pyrittiin, koska tekstimateriaali lähtökohdiltaan vaikutti hyvinkin fragmentaariselta. Appian kaipaama orgaaninen yhtenäisyys, jota Aronson pitää eräänä modernin lavastuksen tunnuspiirteistä, toteutui siis esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* kohdalla nimenomaan lavastuksen tasolla, ei kuitenkaan esim. puvustuksessa.

Modernille lavastukselle oli Aronsonin mukaan tunnusomaista myös ainutkertaisuus. Moderni lavastus nosti esiin lavastajan oman yksilöllisen tyylin ja näkemyksen. Jonkinasteinen ainutkertaisuus toteutui esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* lavastuksessa sikäli, ettei lähihistoriasta löydy esimerkkejä aivan samantyyppisistä rakennelmista. Lisäksi esitys rakennettiin tätä nimenomais- ta tilaisuutta, Helsingin Juhlaviikkoja 1996, ja vain muutamaa esitystä varten. Lavastaja Reija Hirvikoski on kokenut tekijä, jolla on selkeä oma 'kädenjälki', joka ilmeni mm. värien käytössä, ja henkilökohtainen esteettinen tyyli, modernismin parhaiden perinteiden mukaisesti. Tämä luonnollisesti yhtenäisti kokonaisuutta entisestään. Alunperin olin varautunut siihen, että esityksen visuaalinen ilme saattaisi muodostua hyvinkin yhtenäiseksi ja toivoin siksi, että voisimme käyttää myös olemassaolevaa kuvamateriaalia, kuten jäljennöksiä tunnistettavista maalauksista. Niiden käyttö supistui kuitenkin vähiin. Esim. viimeiseen tilaan valittua de Chiricon maalausta ei saatu toimimaan projisointina, joten Hirvikoski maalasi sinne oman tulkintansa prospektista. Ja hän teki sen ymmärtääkseni paitsi yksinkertaisuuden vuoksi – kii- reessä oli helpompi tehdä uusi kuva vaadittavaan formaattiin kuin muokata olemassaolevaa – myöskin henkilökohtaisena 'statementina' ja tyylinäytteenä.

Käytännössä esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* kohdal- la syntyi tilanne, johon olen törmännyt useastikin: Vaikka pyri- tään moninaisuuteen ja variaatioihin kokonaisuus muodostuu yhtenäiseksi. Yksi ihminen ei kerta kaikkiaan pysty riittävän laa- jaan variaatioiden skaalaan ellei käytä selkeästi toisistaan poik- keavia esikuvia tai ns. alihankkijoita. Ja tämä koskee tietysti oh- jaajaa siinä missä kirjailijaa, säveltäjää tai visualistejakin. Ja tie- tysti kyse on myös tekijöiden henkilökohtaisista pyrkimyksistä ja näkemyksistä. Useimmilla näyttämötaiteilijoilla on selkäyttimeen upotettuna pyrkimys paitsi yhtenäisyyteen ja harmoniseen ko- konaisuuteen myös yksilölliseen omaan näkemykseen jo koulu- tuksensa kautta. Esityksen syntyprosessin kollektiivinen kom- promissiluonne saa korostamaan oman näkemyksen tärkeyttä jo siksi, että tuo 'oma' yhteistyön myötä helposti hukkuu, eikä ole

siten automaattinen kuin yksin työskennellessä.

Aronsonin mukaan moderni lavastus pyrki siirtymään pois 1800-luvun romantiikan ja realismin erityisestä, kosketeltavissa olevasta, illusorisesta maailmasta yleistetylle, teatterilliselle ja poeettiselle alueelle. Tällä alueella myös esitys *"Jos talviyönä matkamies ..."* liikkui. Itse olisin ehkä toivonut pienoisesitysten maailmojen olevan nimenomaan käsinkosketeltavissa olevia, erityisiä ja illusorisiakin. Pelkistyspyrkimykset olisin halunnut säästää vain tiettyihin jaksoihin. Ennen kaikkea käytännön syis- tä, mutta myös esteettisistä mieltymyksistä johtuen, pelkistys oli kuitenkin hallitsevaa kautta linjan. Poikkeuksen muodosti lähin- nä puvustus, jonka suhteen jouduttiin turvautumaan jo olemas- saoleviin asuihin. Monien pienoisesitysten kohdalla nimenomaan puvustus tarjosi selkeimmät viittaukset olemassaoleviin teatteri- tyyliin ja traditioihin ja loi välistä groteskeja tai jopa parodisia- kin virityksiä, esim. kertomuksissa I, II ja VIII. Puvustuksen haja- naisuus ja irvokkuuskin johtui osaksi samoista syistä kuin 1800- luvun teatterissa – turvautuminen teattereiden vakiovarusteisiin – osaksi niukoista resursseista, ei niinkään tietoisesta valinnasta. Puvustuksessa siirtymät tyyli- ja toiseen kuitenkin toteutuivat paremmin kuin lavastuksen tasolla.

Esitys *"Jos talviyönä matkamies ..."* liikkui siis yleistetyllä ja teatterillisella, joskaan ei välttämättä poeettisella alueella. Esityk- sessä ei tavoiteltu sentyyppistä teatterin poeettisuutta, jonka esim. tyyli- ja metaforinen esineiden ja fyysisen ilmaisun käyttö tuo mukanaan, eikä 'poeettisia visioita', sellaisena kuin itse ne ymmärrän. Kuvakielen kautta ei myöskään etsitty yleisinhimillis- tä koskettavuutta tai perusihmisyyttä siinä mielessä kuin teatte- rin piirissä joskus kuulee etsittävän. Kysymys on tietenkin tul- kinnanvarainen, mutta niin 'proosallinen' ja eepinen teksti ei ainakaan kokonaisviritykseltään voinut mielestäni esityksenäkään olla kovin poeettinen. Muutamissa jaksoissa runollisempi ote olisi ehkä ollut paikallaan, esim. merenrannalla ja japanilaisessa puu- tarhassa (tiloissa III ja VIII). Yhtenäinen materiaali, yhtenäisen fyysisen tilan ominaispiirteet, niukat taloudelliset resurssit ja ly- hyt harjoitusaika vaikeuttivat osaltaan kertomusten ominaislaa-

dun ja niiden keskinäisten kontrastien esiinnostamista.

Keskeinen moderniin lavastukseen liittyvä käsitys – näyttämökuvan tulee olla laajennus kirjailijan teemoista ja rakenteista – toteutui esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* korostetusti jo senkin vuoksi, että lavastusta suunniteltiin sekä romaanin että dramatisoinnin pohjalta. Pyrkimyksenä oli, että teksti, lavastus, puvustus, valot ja äänet loisivat mahdollisimman yhtenäisiä maailmoja, materialisoisivat tekstin mahdollisimman synteettisellä tavalla. Työtavaltaan ja tavoitteiltaan prosessi muistutti siten enemmän Craigin ja Appian mallia kuin esim. Cagen, Cunninghamin ja Rauschenbergin eri taiteenalojen ja esityselementtien rinnakkaisuuteen ja itsenäisyyteen perustuvaa työskentelytapaa.

Postmodernille lavastukselle Aronsonin mukaan ominainen ylihistoriallinen (pan-historical) kaikkityylinen (omni-stylistic) näkemys, jossa maailma nähdään kilpailevien, yhteismitattomien ja ristiriitaisten kuvien moninaisuutena, soveltuu mielestäni erinomaisesti kuvaamaan Calvinon romaanin maailmaa. Saattaa olla, että katsojalle välittynyt kokonaiskuva esityksestä *"Jos talviyönä matkamies ..."* muovautui jossakin määrin kaikkityylikseksi ja ylihistorialliseksi nimenomaan tekstin hallitsevan aseman kautta. Vaikka visuaaliset ratkaisut eivät kovinkaan suuresti poikenneet toisistaan, pientenkin variaatioiden yhdistyminen kerrontaan loi uskoakseni mielikuvan moninaisuudesta. Toisaalta kerronnan hallitsevuus myös yhtenäisti kokonaisuutta, esittämistapa oli pohjimmiltaan lähes sama kautta linjan.

Kysymys siitä, oliko pyrkimyksenä persoonallisen yksityisen tyylin luominen ja ainutkertainen näkemys maailmasta vaiko ylihistoriallinen kaikkityylinen näkemys, on tässä tapauksessa kiinnostava siksi, että teksti, erityisesti Calvinon romaani, niin leimallisesti tunnustautuu kaikkityylisten näkemyksen puolestapuhujaksi. Onko se todella sitä, vaiko enemmänkin Calvinon moninaisiin suuntiin polveilevan henkilökohtaisen tyylin mestarinäyte, on toinen kysymys. Esityksen tilarakaisussa ja sen käytännön toteutuksessa korostui nähdäkseni kuitenkin yhtenäinen ja ehkä myös persoonallinen tyyli ja jopa ainutkertainen näkemys.

Jos oletetaan Aronsonin tapaan, että postmodernissa lavas-

tuksessa ei ole yhtä hallitsevaa näkökulmaa vaan katkoksia (rupture), epäjatkuvuutta (discontinuity) ja erotteluja (disjuncture), voisi ajatella että nämä piirteet toteutuivat esityksen dramaturgiassa ja myös tilaratkaisussa alati keskeytyvien kertomusten ja jatkuvien siirtymien myötä, myös katsojien joutuessa vaihtamaan paikkaa. Näin tietysti tapahtuikin. Koska esitys kuitenkin periaatteessa noudatti omaa johdonmukaista logiikkaansa, jossa keskeytymiset ja siirtymät toistuivat ennakoitavasti, syntyi silti eräänlainen jatkuvuus. Katsojalle muodostunut kokonaisvaikutelma tarinalabyrintista oli keskeytyksistä ja siirtymistä huolimatta uskoakseni pikemminkin eheä kuin fragmentaarinen.

Edelläsanotun perusteella esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilaratkaisusta ja lavastuksesta voi väittää, että se perustui vahvaan metaforaan, oli erityinen ja ainutkertainen, muodosti orgaanisen yhtenäisyyden sekä edusti lavastaja Reija Hirvikosken henkilökohtaista näkemystä ja tyyliä. Lisäksi se liikkui yleisetyllä ja teatterillisellä alueella ja pyrki olemaan laajennus kirjailijan, Italo Calvinon, ja dramatisoijan, Juha Siltasen näkemyksistä ja rakenteista. Näin vaikuttaisi ilmeiseltä, että esityksen tilaratkaisu ja lavastus olivat hyvinkin modernit. Voidaan jopa väittää, että esitys kokonaisuutena oli suhteellisen moderni toteutus postmodernista tekstistä. Kysymystä on kuitenkin syytä tarkastella yksityiskohtaisemmin, sillä olisi yllättävää, ellei esitykseen sisältyisi modernien piirteiden lisäksi myös selvästi postmodernia piirteitä.

Modernin lavastuksen lähtökohdat

Artikkelissaan Aronson esittelee aluksi modernin lavastuksen syntyä ja ottaa lähtökohdakseen Adolphe Appian ja Edward Gordon Craigin teoreettiset kirjoitukset. Appia ja Craig kritisoiivat tieteellistä realismia, joka oli tyypillistä naturalistiselle draamalle 1870- ja 1880-luvuilla ja maalattujen kulissien kaksikulotteista mutta yksityiskohtaista realismia, joka oli tyypillistä 1800-

luvun romanttiselle realismille. He kaipasivat teatterillisuutta, jota luonnehtisi yksinkertaisuus, suggestiivisuus, abstraktio ja suuruus (grandeur) kolmiulotteisen veistoksellisen lavastuksen puitteissa, joka yhdistäisi esiintyjän ja näyttämötilan. Tässä modernissa käsityksessä näyttämötilan plastisuus ja muunneltavuus valon ja joskus myös liikkuvien näyttämöelementtien avulla oli tärkeää.

Keskeistä oli vaikutelma esteettisestä mielikyvystä ja harmoniasta. Craig totesi mm. että ”ei ole kyse siitä miten luoda viihdyttäviä näkymiä, vaan miten luoda paikka, joka on sopusoinnussa runoilijan ajatusten kanssa.”⁶⁴¹ Craigille kuva lähti ’mielen silmästä’. Näyttämötaiteilija vastaa intuitiivisesti näytelmäkirjailijan herättämiin ideoihin ja näin syntyvä visuaalinen kuva on yhtä näytelmäkirjailijan ajatusten kanssa.⁶⁴² Aronson lainaa ranskalaisen lavastustaiteen tutkijan, Denis Babletin tiivistystä:

”[Craigin] näkemyksen mukaan draaman esityksen on paljastettava meille tuon draaman sisäinen elämä, sen todellinen olemus. Esityksen meille tarjoaman täydellisen kuvan on joka hetki vastattava dramaattisen toiminnan eri vaiheita. Lavastus ei ole itsenäinen kehys, objektiivinen paikan esitys, johon toiminta projisoitaisiin ikäänkuin tapahtuman jälkeen ... Olessaan suoraan sopusoinnussa näyttelijöiden liikkeiden, näytelmän vihjeiden ja mahdollisesti musiikin kanssa, se muuttuu integroiduksi osaksi draaman elämää ja osallistuu sen paljastumiseen. Viivan, värin, esineiden ja valoeftien keskinäinen vaihtelu tuottaa yleisössä visuaalisen tunteen, joka on sopusoinnussa auditiivisen tunteen kanssa ja vahvistaa sitä.”⁶⁴³

Tämä yhtä hyvin myös Appian lähestymistapaan soveltuva kuvaus sai Aronsonin mukaan vastakaikua modernin amerikkalaisen lavastustaiteen isänä pidetyn Robert Edmond Jonesin kirjoituksissa. Kuten Craig myös Jones viittaa ’mielen silmään’.⁶⁴⁴

”Näyttämölavastus tulisi osoittaa tällä mielen silmälle ... Lavastus ei ole vain kaunis esine, kokoelma kauniita asioita. Se on läsnäolo, tunnelma, sinfoninen säestys draamalle, suuri tuuli joka puhalttaa draaman liekkeihin. Se toistaa kaikuna, se lumoo, se herättää henkiin. Se on odotusta, ennakkooaivistus, jännite. Se ei sano mitään, mutta antaa kaiken.”⁶⁴⁵

Toistuvat musikaalisuuteen ja henkisyYTEEN viittaavat ilmaukset kuten harmonia ja yhtenäisyys täyttävät näiden taiteilijoiden lavastusta käsittelevät kirjoitukset, ja ovat laajassa mielessä säilyneet myös modernissa lavastuksessa. Modernissa näyttämölepanossa (mise en scène) ihanteena on, että teksti, esitys ja skenografia yhdistyvät saumattomaksi kauniiksi kokonaisuudeksi, Aronson huomauttaa.⁶⁴⁶

Aronson löytää näistä kirjoituksista myös muita modernin lavastuksen peruseräiteita. Ensinnäkin näyttämö ei ollut illusionistinen – se samaistettiin näyttämöön tai paikkaan jossa näytellään, ei johonkin toiseen paikkaan, kuten huoneeseen, metsään jne. Mikäli näyttämötila piti samaistaa johonkin toiseen tilaan, tämän tuli tapahtua dialogin, toiminnan, viittausten tai viiheenomaisten eikä ilmeisen lavastuksen avulla. Lavastus (scenery) muodostui korokkeista, rampeista, askelmista, shermeistä (screens), seinistä ja verhoista. Se saattoi sisältää myös kolmiulotteisia elementtejä, jotka viittasivat paikkoihin, kuten linnoihin, maisemiin tai huoneisiin, mutta jotka olivat itsessään epäspesifejä. Siinä missä naturalistinen näyttämökuvä oli psykologisen tai sosiologisen teorian fyysinen representaatio, moderni lavastus paljasti esineen henkisen olemuksen – lavastus toimi Platonin varjojen tapaan. Kolmiulotteinen tila oli olennainen, sillä esiintyjä on kolmiulotteinen, ja se luotiin tai sitä vahvistettiin valojen avulla.⁶⁴⁷

Toinen modernille lavastukselle luonteenomainen piirre oli Aronsonin mukaan sekä visuaalinen että käsitteellinen yhtenäisyys. Lavastus ruumiillisti esityksen kannalta perustavanlaatuisen käsitteen tai metaforan. Käyttämällä yhtä tai yhtenäistä näyttämökuvaa tai transkendenttaalisia motiiveja lavastus tarjosi ra-

kenteellisen yhtenäisyyden ja eheyden koko esitykselle. Ajatus yhtenäisyydestä oli reaktio 1800-luvun romanttista lavastustaidetta pääosin hallinnutta fragmentaarisuutta vastaan, jossa koordinaatio visuaalisten elementtien kesken oli sattumanvaraista.⁶⁴⁸

Moderni lavastus ei niinkään toiminut maailman representatona vaan metaforana, vertauskuvana jostakin muusta.⁶⁴⁹ Modernin lavastuksen tapa korostaa näyttämöä näyttämönä tai tiettyä visuaalista aihetta johti siihen, että lavastus saattoi muodostua esityksen hallitsevaksi tekijäksi, asettaa esityksen sävyn ja muovata käsikirjoituksen tulkintaa samalla kun se määritteli esiintyjien rytmia ja liikkeitä. Edelläkuvatut periaatteet ovat Aronsonin mukaan hallinneet modernien lavastajien työtä Appiasta ja Craigista Josef Svobodaan ja Ming Cho Lee'hin.⁶⁵⁰

"Jos talviyönä matkamies ..." – kolmiulotteisuus, yhtenäisyys, tekstin ja tilan harmonia

Voidaan kysyä, mitkä näistä Aronsonin mainitsemista modernia lavastusta luonnehtineista piirteistä olivat olennaisia esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* kannalta, joko tavoitteiden ja pyrkimysten tai toteutuneiden käytännön ratkaisujen tasolla, vaikka emme työn aikana käsitelleetkään tavoitteita tämältyyppisin määrin.⁶⁵¹ Tavoiteltiinko tilaratkaisussa esimerkiksi teatterillisuutta, jota luonnehtii yksinkertaisuus, suggestiivisuus, abstraktio ja 'suuruus' (grandeur) ja toteutuivatko ne? Yksinkertaisuutta ja suggestiivisuuttakin kyllä tavoiteltiin, abstraktiota vain osaksi. 'Suuruus' sensijaan astui kuvaan lähinnä konkreettisen tilan koon ja materiaalin laajuuden myötä. Kyseessä oli epäilemättä kolmiulotteinen veistoksellinen lavastus, joka yhdistää esiintyjän ja näyttämötilan. Tavoitteena oli näyttämötilan plastisuus ja muunneltavuus, ja se toteutettiin mm. liikuteltavien paperiverhojen avulla.

Esityksen tavoitteena oli periaatteessa esteettinen mielihyvä ja harmonia. Lavastuksesta haluttiin luoda paikka, joka on sopu-

soinnussa runoilijan ajatusten kanssa. Lavastuksen ei ollut tarkoitus olla itsenäinen kehys tai paikan esitys vaan osa draaman elämää, joka osallistuu sen paljastumiseen. Periaatteessa pyrittiin siihen, että tila aikaansaisi visuaalisen tunteen, joka on sopu-soinnussa auditiivisen tunteen kanssa. Sinänsä ei kuitenkaan ajateltu, että lavastus on sinfoninen säestys draamalle eikä käytetty musikaalisuuteen ja henkisytyteen viittaavat aiheita. Tavoitteena oli kuitenkin ehdottomasti se, että teksti, esitys ja skenografia yhdistyisivät saumattomaksi kauniiksi kokonaisuudeksi.

Labyrintiksi muodostetun tilaratkaisun osalta pitää paikkansa, että näyttämö ei ollut illusionistinen, ei jokin toinen paikka, vaan näyttämö tai paikka, jossa näytellään ja myös se, että näyttämön samaistaminen toiseen tilaan tapahtui dialogin, toiminnan tai vihjeenomaisen lavastuksen avulla. Pienois kertomuksissa pyrittiin kuitenkin myös luomaan illuusio toisista paikoista. Lavastus muodostui korokkeista, shermeistä ja verhoista, ei kuitenkaan rapuista, rampeista tai askelmista. Lisäksi ajateltiin kyllä, että kolmiulotteinen tila on tärkeä, sillä esiintyjä on kolmiulotteinen ja pyrittiin myös muovaamaan tilaa valolla. Sensijaan ei lähdetty siitä, että lavastuksen tulisi paljastaa esineen tai asian henkinen olemus ja toimia platonisina varjoina sen enempää kuin psykologisen tai sosiologisen teorian representaationakaan.

Esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* kohdalla voidaan epäilemättä puhua lavastuksen luomasta visuaalisesta ja käsitteellisestä yhtenäisyydestä. Tavallaan lavastus ruumiillisesti esityksen kannalta perustavan käsitteen tai metaforan muodostaessaan paperilabyrintin, jonka läpi esitys eteni. Voidaan jopa väittää, että yhtenäisen näyttämökuvan avulla luotiin rakenteellinen yhtenäisyys ja eheys koko esitykselle, vaikka kyseessä oli tässä tapauksessa tila eikä kuva. Tässä nimenomaan yhtenäinen tilaratkaisu, eivätkä esim. transkendenttaaliset motiivit, muodosti esityksen perustan. Myös ajatus siitä, että lavastus ei ole maailman representaatio vaan metafora jostakin muusta toteutui tavallaan esityksessä, sillä lavastus ei pyrkinyt olemaan kuvaus todellisuudesta vaan kertomuslabyrintista. Korostamalla joko näyttämöä näyttämönä tai tietyn visuaalisen motiivin hallitsevuut-

ta, tässä esim. valkoista paperia, lavastus toimi käytännössä esityksen hallitsevana tekijänä, joka asetti esityksen sävyn, muova- si käsikirjoituksen tulkintaa, määritteli esiintyjien rytmiä ja liikkeitä. Tämä korostui erityisesti siirtymien kautta ja myös näyttämö-katsomo -suhteiden ja etäisyyksien myötä. Tilaratkaisu määritteli paitsi esiintyjien vaan myös katsojien liikkeitä ja rytmitti siten kokonaisuutta.

Lavastus ei kuitenkaan ollut samassa määrin tekstin tulkin- nan materiaallinen hahmotus kuin esim. joskus klassikkonäytel- miä toteutettaessa. Tilaratkaisu ei ollut siten alisteinen tekstille tai reaktio siihen kuin esityksissä, joihin Craig ja Appia viittaa- vat, sillä tekstiä ja tilaratkaisua muokattiin rinnakkain. Lavastuk- sen kokonaishahmo luotiin yhdessä dramatisoinnin kanssa. Voi- daan ehkä sanoa, että tilaa, tekstiä ja esitystä suunniteltaessa noudatettiin Craigin ja Appian synteesisiperiaatteita jopa pidem- mälle kuin he uskalsivat toivoa.

Postmodernin lavastuksen lähtökohdat

Aronson toteaa artikkelissaan, että moderni lähestymistapa on 1900-luvun jälkipuoliskolla alkanut näyttää riittämättömältä oop- peraa ja klassista teatteria elvytettäessä. Yritys esittää klassikkoja nykynäyttämöllä, tarve ”pelastaa teatteri”, vaatii teatteritaiteilijoi- ta ”tekemään niistä tämänpäiväisiä” (to make them of today).⁶⁵² Ohjaaja Peter Sellars on todennut, että ihmiset voivat puhua vain siitä, mitä he ovat nähneet omana elinaikanaan, joten on sovel- lettava ”nykyreferenssien systeemiä” (system of contemporary references).⁶⁵³ Aronsonin mukaan tuloksena on usein vulgaarilta näyttävä ja vieraannuttava tyylien, aikakausien ja viittausten kollaashi, tietoinen yhtenäisyyden puute esityksen visuaalisten osa- tekijöiden kesken ja tarkoituksellisen radikaali katkos suhteessa miellyttävän esteettisyyden synergiaan.⁶⁵⁴

Eräs postmodernin lavastuksen määritelmä onkin yhteenso- vittamattomilta vaikuttavien elementtien rinnakkainasettelu näyt-

tämökehityksen yhtenäisen rakenteen sisällä. Sen tarkoituksena on luoda laajemmalle kuin näytelmän maailmaan ulottuva viitta- usten verkosto katsojan mielessä. Postmoderni lavastus viittaa usein toisiin esityksiin, toisiin taideteoksiin ja draaman ulkopuo- liseen (extradramatic) tai epädramaattisen (nondramatic) maail- maan. Yhtenäisyyden tarjoaa itse näyttämön ja esiintyjien läsnä- olo, sekä joskus lavastajan visuaalinen tyyli, Aronson lisää.⁶⁵⁵

Keskeistä lähestulkoon kaikelle postmodernille taiteelle on Aronsonin mukaan menneisyyden läsnäolo, eli se mitä Ihab Hassan kutsuu ”tämänhetkistämiseksi” (present-ification)⁶⁵⁶ ja Jameson kutsuu pastishiksi tai jäljitelmäksi (pastiche). Jälkim- mäinen määritellään seuraavasti – ”eriskummallisen tai ainutlaa- tuisen tyylin imitaatio, tyyllillisen naamion käyttö, puhetta kuol- leella kielellä”.⁶⁵⁷ Postmoderni lavastus käytännöllisesti katsoen tihkuu menneisyyden läsnäoloa. Se liittyy usein yhteen kollaashiin tyyllillisiä jäljitelmiä, jotka toimivat ei niinkään tyylinä vaan semi- oottisena koodina. Siitä onko tämä ”kuollutta kieltä” vai ei, voi todellakin kiistellä, Aronson huomauttaa.⁶⁵⁸

”Jos talviyönä matkamies ...”

– rinnastukset, viittaukset, tyylien kollaashi

Voidaan myös kysyä, mitkä näistä Aronsonin mainitsemista post- modernille lavastukselle ja teatterille tunnusomaisista piirteistä ja pyrkimyksistä olivat olennaisia *”Jos talviyönä matkamies ...”* -esityksen kannalta. Tässä tapauksessa klassikkojen tekeminen tämänpäiväisiksi ei ollut ajankohtaista, sillä kyse ei ollut varsi- naisesti klassikosta. Sensijaan pyrittiin kyllä soveltamaan nyky- referenssien systeemiä, ainakin osittain, samaan tapaan kuin ro- maanissakin. Tietyllä tapaa voi ehkä sanoa, että esityksestä muo- dostui vulgaarilta näyttävä ja vieraannuttava tyylien, aikakausien ja viittausten kollaashi (esim. kertomukset I, II, V ja VIII). Pyrkimykseenä oli tietoinen yhtenäisyyden puute, sillä erityisesti pie- noiskertomuksissa variaatioita ja kontrasteja haluttiin korostaa,

vaikka lopputulos kokonaisuutena muodostuikin verraten yhtenäiseksi. Sensijaan tavoitteena ei ollut tarkoituksellinen katkos (disruption) esteettisen miellyttävyyden synergiassa, vaikka toistuvat keskeytykset, leikkaukset, siirtymät ja tyylivaihdokset tietysti voi sellaisiksi mieltää. Tavoitteena oli nimenomaan yhteensovittamattomilta vaikuttavien elementtien rinnakkainasettelu, ei kuitenkaan näyttämökehityksen yhtenäisen rakenteen sisällä vaan yhtenäisen kolmiulotteisen tilan puitteissa. Ja rinnastusten avulla oli nimenomaan tarkoituksena luoda laajemmalle kuin ilmeiseen näytelmän maailmaan ulottuva viittausten verkosto katsojan mielessä.

Esitys pyrki viittaamaan toisiin esityksiin, taideteoksiin ja draaman ulkopuoliseen tai epädramaattiseen maailmaan, erityisesti toisiin esityksiin, kertomuksiin ja teatteritraditioihin, osittain myös maalauksiin ja musiikkiin. Alunperin tärkeät viittaukset maalauksiin jäivät kuitenkin toteutumatta. Esityks kontekstiin ja draaman ulkopuoliseen ympäröivään todellisuuteen esitys ja sen tilaratkaisu viittasivat lähinnä alussa prologin ja kahvilatilan myötä, sekä lopussa ulkotilänäkymän kautta. Esityksen suhteen pitää paikkansa myös, että yhtenäisyyden tarjosi näyttämön, teatterin ja esiintyjien läsnäolo, ehkä myös lavastajan visuaalinen tyyli. Esiintyjien, tässä erityisesti Kertojan ja Lukijan läsnäolo sekä labyrinthi, ei niinkään näyttämö sinänsä, muodostivat esityksen yhtenäisyyden perustan.

Periaatteessa esityksessä oli tavoitteena menneisyyden läsnäolo, erityisesti pienoiskertomusten tasolla, ehkä korostetummin puvustuksessa kuin lavastuksessa. Konkreettisia historiallisia viitteitä käytettiin kuitenkin niukasti. Eräänlainen 'tämänhetkistäminen' oli periaatteessa tavoitteena kehyskertomuksen tasolla, muttei korostunut kovin vahvasti, koska jo teksti liikkui nykyajassa. Sensijaan pastishin tai tyyllillisen naamion käyttö oli keskeisenä pyrkimyksenä pienoiskertomusten kohdalla. Mutta tässä tapauksessa voi tuskin väittää, että lavastus olisi pursunnut menneisyyden läsnäoloa. Esitys edusti kyllä tyyliä, jonka sisältönä on menneisyys nähtynä ironian tai siirtymän kautta, mutta kiinnostuksen kohteena olivat pikemminkin rinnakkaiset ja sa-

manaikaiset traditiot kuin historiallinen menneisyys. Esittämisen eri kontekstit ja traditiot olivat tässä tärkeämpiä kuin menneisyys sinänsä. Esityksen ja alunperin myös lavastuksen tavoitteena oli nimenomaan liittää yhteen kollaashiin tyyllillisiä jäljitelmiä, jotka toimivat ei niinkään tyylinä vaan semioottisena koodina.

Ajatus tyyllillisestä jäljelmästä semioottisena koodina, eli tyylin valinnasta eräänlaisena kielen valintana on kiinnostava, sillä valitsemalla tietyn kielen valitsee samalla paitsi kenelle puhuu myös sen, mitä tuolla kielellä voi sanoa, eli itse asiassa aiheenkin. Ajatus oli ehkä olennaisempi esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* variaatioiden lähtökohtana. *"Jos talviyönä matkamies ..."* -esitykseen eräänlainen tyyllillinen monikielisyys tuli mukaan jo materiaalin, Calvinon romaanin myötä.

Esimerkkejä postmoderneista lavastuksista

Aronsonin mukaan modernin skenografian kehityskulut voidaan ajoittaa maamerkkiesitysten avulla, jotka ovat toimineet uuden lähestymistavan airueina: Esim. Robert Edmond Jones'in *The Man Who Married a Dumb Wife* -esityksen lavastus (1914) tai Ming Cho Lee'n *Elektra* (1964), mutta postmodernismi ei ole tuottanut sellaista teosta, hän korostaa.⁶⁵⁹

Aronson huomauttaa alaviitteessä, että Robert Wilsonin työt luokitellaan jokus postmoderneiksi ja esitykseen *Einstein on the Beach* (1976) viitataan joskus välivaihteytenä (cross-over work). Mutta Wilsonin skenografia, enemmän kuin monien muiden, on todellista kuvien teatteria. Kuvat, vaikkakin joskus oudot tai surrealistiset – aiemmat surrealistit ovat väittäneet hänen olevan tuon tradition perillinen – ovat häikäisevän kauniita ja useimmiten vain itseensä viittaavia. Työt ovat lumoavia pikemminkin kuin vieraannuttavia ja tuottavat katsojissa usein transsinkaltaisen tilan. Wilsonin esitysten kuva on pitkälle strukturoitu ja täydellinen ja viittaa harvemmin suoraan mihinkään toiseen teatte-

ri- tai taideteokseen. Hänen esityksensä voidaan tosiasiaa nähdä Craigin teorioiden huipentumana. Jopa Wilsonin yhteistyöt Heiner Müllerin kanssa voidaan nähdä pikemminkin säiliöinä, joiden sisään postmoderni näytelmä on istutettu, kuin esimerkkeinä postmodernista lavastuksesta, Aronson huomauttaa.⁶⁶⁰

John Conklin on Aronsonin mukaan hengeltään lähinnä niitä arkkitehteja, jotka tavallisesti yhdistetään postmoderniin liikkeeseen. Charles Jencks huomautti, kirjassaan *What is Post-Modernism?*, että eroista nauttiminen on tyypillistä postmodernille herkyydelle. Se johtaa tyyliin, jonka sisältönä on ”menneisyys nähtynä ironian tai siirtymän (displacement) kautta ... Meillä on nyt ylellinen mahdollisuus asustaa toisiaan seuraavissa maailmoissa väsyessämme kunkin niistä ominaisuuksiin.”⁶⁶¹

Edelläsanoitu voisi Aronsonin mukaan kuvata Conklinin lavastusta 1983 Wagnerin *Das Rheingold* -esitykseen San Franciscossa oopperassa. Valhallan julkisivu oli siinä kuvattu neljän 1700- ja 1800-luvun arkkitehtuurilähteen yhteensulautumaksi⁶⁶² ja kokonaisuuden huipulla oli kopio Gottfried Semperin Dresdenin oopperatalosta. Näin syntyvät viitteet olivat hämmästyttäviä, Aronson huomauttaa. Ensinnäkin, arkkitehtuurikokoelma oli eräänlainen saksalaisen 1800-luvun ilmapiiriin antologia – eli sen ympäristön, jossa Wagner työskenteli ja loi oopperansa.⁶⁶³ Viittaukset vankiloihin, visionääriseen arkkitehtuuriin ja klassiseen maailmaan sointuvat yhteen oopperan sisällön kanssa. Arkkitehtoniset elementit oli asetettu päällekkäin siten, että tuloksena oli ooppera, joka seisoo linnoituksen päällä. Oopperassa kuvatut jumalat, joita tietysti oopperalaulajat esittivät, oli sijoitettu oopperatalon toisinnon (replica) sisään, joka vuorostaan muistutti taivaallista palatsia, ja kaikki tämä oli lavastettu todellisen oopperatalon sisälle. Ironista kyllä, viittaukset saattoivat jäädä katsojilta huomaamatta, sillä Conklinin lavastuksen yhtenäisyys ja tyyli saattoi näyttää vain tunnistamattomalta klassiselta julkisivulta. Sitaatit ja viittaukset olivat silti Conklinille tärkeitä ja hän väitti niiden antavan lavastukselle lisää voimaa. Aivan kuten kukaan ei voi tarkastella Wagnerilaista oopperaa tai mitään historiallista teatterillista teosta sosiopoliittisessa tai kulttuurisessa tyhjiössä,

lavastaja ei voi esittää ’puhdasta’ tai neutraalista lavastusta, Aronson huomauttaa.⁶⁶⁴

Esimerkkinä rajummasta kuvien ja viittausten rinnakkainasetelusta Aronson mainitsee Robert Israelin lavastuksen samaan oopperaan kolme vuotta myöhemmin Seattlessa. Israelin mukaan keskeinen teema tämänpäivän teatterissa on jännite illuusion ja todellisuuden välillä, minkä hän näkee vertauskuvana moraalista kamppailusta. Nykymaailmassa on käytännöllisesti katsoen mahdotonta hämätä ketään skenografian avulla, jopa kaikkein taidokkaimmin tehdyt puut nähdään puiden merkkeinä. Silti yleisö voi nauttia illuusiosta tai illuusion naiviudesta. *Siegfried*in metsä oli maalattu litteisiin kulusseihin (flats) ja Fafnerlohikäärmeen liikkua metsän läpi kulissit kaatuivat. Kaatuvi- en kulissien teho muistutti taikuria, joka näyttää miten taikatemppu tehdään, mekanismin paljastaminen vain vahvistaa illuusiota samalla kun se ikäänkuin päästää katsojan manipulaattorin maailmaan. Tässä tapauksessa kaatuvat kulissit toimivat kuitenkin metaforana. Fafnerilla on valtaa ja teatterillisessä nau- tinnossa oli mukana myös todellisen vaaran tuntua, Aronson huomauttaa.⁶⁶⁵

Aronson rinnastaa kuvailemansa esimerkit ja toteaa, että siinä missä Conklinin lavastuksen voi nähdä postmodernina arkkitehtonisten ja näyttämöllisten tyylien ja aikakausien yhteensulauttamisen vuoksi, siinä Israelin lavastus oli postmoderni sekoittaessaan illuusiota ja illuusion tuhoamista.⁶⁶⁶ Erityisesti illuusion luomisen ja sen rikkomisen suhde on kiinnostava, ja palaan siihen tarkemmin tämän referaatin päätteeksi.

Vaihtoehtoisen lähestymistavan Aronson löytää saksalaiselta koreografilta Pina Bauschilta, joka tuo todellisia esineitä näyttämön maailmaan ja pelkistää ne siten merkeiksi.⁶⁶⁷ Esimerkiksi esityksessä *1980* laaja näyttämölattia oli peitetty nurmella, jota kasteltiin esityksen kuluessa. Esityksessä *Arien* koko näyttämön peitti pari senttiä vettä. Nämä elementit vaikuttavat liikkeeseen ja rytmiin yhtä paljon kuin Appian porrasaskelmat. Vesi ja ruoho ovat ’todellisia’, esiintyjät eivät toimi *ikäänkuin* he kävelisivät näiden elementtien läpi – he *kävelevät* niiden läpi. Silti lavastuk-

set eivät esitä nurmikkaa tai jokea. Ne esittävät näyttämöä, joka on peitetty ns. löydetyillä esineillä, jotka voivat herättää lukuisia eri assosiaatioita katsojien mielissä.⁶⁶⁸

Historiallisesti näyttämölavastus on pyytänyt katsojia joko lykkäämään epäuskonsa (suspension of disbelief), kuten renessanssin jälkeisessä illusionistisessa teatterissa, tai hyväksymään näyttämön olemukseltaan neutraaliksi mutta symboliseksi ja erityiseksi paikaksi, Aronson toteaa. Jotkut modernit lavastukset ovat yrittäneet yhdistää nämä molemmat vaatimukset, mutta valtaosa postmodernista lavastuksesta näyttää kieltävän molemmat prosessit, hän lisää. Ns. lödyt eli todelliset esineet asetetaan näyttämölle, mutta näyttämön muodostama kehys ei salli katsojan nähdä esineitä esineinä tai näyttämöä näyttämönä. Normaalit havaitsemismekanismit sivuutetaan ja näin näyttämöltä riistetään sen sanasto, ainakin sen konventionaalinen läntinen sanasto. Konkreettisen, näyttämön ulkopuolisen maailman ymmärtämisen kanssa yhtäpitävä merkkien lukeminen muuttuu vaikeaksi, ellei mahdottomaksi.⁶⁶⁹ Lopputulos muistuttaa Aronsonin mukaan sitä, mitä Jameson kutsuu ”väheneväksi tunteeksi”, kun ”kaikki tunne ja emotiot, kaikki subjektiivisuus on kadonnut.”⁶⁷⁰

”Jos talviyönä matkamies ...” – eroista nauttiminen, illuusion ja todellisuuden jännite

Lähtökohtana esityksen *”Jos talviyönä matkamies ...”* estetiikalle oli nimenomaan eroista nauttiminen, erityisesti eroista eri pie-noisesitysten välillä. Ajatus siitä, että katsojalle tarjotaan mahdollisuus asustaa toisiaan seuraavissa maailmoissa ja siirtyä seuraavaan väsyessään kunkin niistä ominaisuuksiin oli dramatisoinnin, tilaratkaisun ja koko esityksen keskeinen peruslähtökohta.

Esityksessä oli tavoitteena kuvien ja viittausten vastakkainasettelu ja kiinnostuksen kohteena oli eritoten jännite illuusion ja todellisuuden välillä. Sensijaan lavastuksessa tai esityksessä ei ollut kyseessä huolellinen arkkitehtoonisten ja näyttämöllisten tyylien ja aikakausien yhteensulauttaminen. Lavastus ei esim.

sisältänyt viittauksia teoksen tai Calvinon historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiin jne. Sensijaan eri genret olivat mukana viittauksina, esim. elokuvanomainen realismi, kansannäytelmä, Tšehov-traditio, osallistuva vallankumousspektaakkeli, gangsteritarina jne. Esitys ei myöskään ollut korostetusti kuvallinen kuten esim. Wilsonin työt, eikä myöskään pyrkinyt luomaan transsinkaltaista kokemusta katsojalle⁶⁷¹. Sekä tavoitteiden että toteutuneen esityksen kannalta illuusion ja illuusion tuhoamisen sekoittaminen oli epäilemättä olennaisinta. Esitys oli siis tältä osin lähempänä Robert Israelin kuin Conklinin ajatusmaailmaa.

Todellisten esineiden tuominen näyttämön maailmaan ei esityksessä *”Jos talviyönä matkamies ...”* ollut mitenkään silmiinpistävää. Esim. esityksessä käytetyt säkit tai olkipaalit olivat enemmänkin lavastusmateriaaleja. Toisaalta voidaan ajatella, että siirtymien konkretisoiminen tilassa muistutti tämäntyyppistä ajattelua. Samaan tapaan kuin esiintyjät Bauschilla eivät toimi *ikäänkuin* he kävelisivät veden läpi, vaan he todella *kävelevät* veden läpi, samaan tapaan Lukija ja katsojat eivät *ikäänkuin* siirtyneet toiseen paikkaan, vaan he todella *siirtyivät* toiseen paikkaan. Ajatus siitä, että katsojaa ei pyydetä lykkäämään epäuskoansa ja uskomaan illuusioon eikä myöskään hyväksymään näyttämöä neutraaliksi mutta merkitykselliseksi paikaksi, vaan molemmat prosessit kielletään, ei välttämättä päde tämän esityksen kohdalla. Tavallaan katsojalta pyydettiin kumpaakin, mutta vuorotellen ja lakkaamatta. Tähän kysymykseen palaan referaatin päätteeksi.

Esityksen tavoitteena ei ollut riistää näyttämöltä sen konventionaalista läntistä sanastoa niin, että konkreettisen näyttämön ulkopuolisen maailman kanssa yhtäpitävä merkkien lukeminen vaikeutuisi. Päinvastoin tuota konventionaalista sanastoa ja sen eri muotoja pyrittiin käyttämään hyväksi, väliin ironisoiden, väliin vilpittömän naivisti. Pyrkimyksenä myöskään ei ollut aikaansaada kokemus tai kuvata sitä, että tunne ja emotiot, kaikki subjektiivisuus on kadonnut, pikemminkin päinvastoin. Esityksessä haluttiin sekä kuvata tunteita että herättää niitä katsojissa, mahdollistaa ne.

Esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* jännite illuusion ja todellisuuden välillä painottui esityksen tasojen väliseksi. Esitysmaailman illuusion ja esittämistilanteen todellisuuden välinen jännite oli olennaisempi kuin jännite näyttämön maailman ja esityksen ulkopuolisen todellisuuden välillä.⁶⁷²

Postmodernin lavastuksen historialliset juuret

Artikkelissaan Aronson tutkii postmodernin lavastuksen historiallisia juuria ja toteaa, että niitä voidaan seurata taaksepäin ainakin Alfred Jarry'n *Ubu Roi* -esitykseen 1896.⁶⁷³ Kuvien groteskius, esineiden rinnakkainasettelu ja kronologisten aikausien kollaashi näyttäisivät suovan esitykselle ensimmäisen postmodernin lavastuksen aseman. Aronsonin mukaan maalattujen lavasteiden käyttö illusionistisella vaikkakin epäloogisella tavalla, samoin kuin näytelmän juoni, melko suora vaikkakin groteski kertomus, kieltävät kuitenkin esitykseltä tämän statuksen. Sekä juoni että lavastus säilyttivät omalla fantastisella tavallaan 1800-luvun draamalle ja esityksille ominaisen yhtenäisyyden, harmonian ja moraalisen rakenteen. Esimakua postmodernista Aronson näkee myös Dada-liikkeessä, sillä suuri osa dadojen työstä sisältää epäjohdonmukaisuutta ja vastakkainasetteluja.⁶⁷⁴

Teoreettisemman kehityksen Aronson löytää Bertolt Brechtin ajattelusta, jonka maksimi "näytä että näytät" tiivistää hänen skenografisen lähestymistapansa.⁶⁷⁵ Vaikka Brecht tunnusti ja jopa korosti, että näyttämöllä tarvitaan esteettistä kauneutta, hänen vieraannuttamistekniikkansa perustava tavoite oli etäännyttää katsoja tapahtumasta, jotta katsoja voisi päätyä ratkaisuihin suhteessa näytelmässä esiinnostettuihin kysymyksiin. "Näinä päivinä on tärkeämpää että lavastus kertoo katsojalle että hän on teatterissa eikä vaikkapa Auliissa", Brecht kirjoitti.⁶⁷⁶ Skenografian tasolla tuli käyttää keinoja, jotka estäisivät katsojaa uppoutumasta illuusion maailmaan. Valaistuskalusto, näyttämöelementit ja rakenteet tuli näyttää. Yksityiskohtainen realismi puvuissa ja

tarpeistossa yhdistettiin symboliseen lavastukseen.

Moderni tieto pakottaa aikalaiset näkemään historian toisin kuin heidän edeltäjänsä sen näkivät, Brecht korosti. Aronson näkee tässä perustelun erälle postmodernismin keskeiselle piirteelle, historiallisten aikakausien rinnakkainasettelulle, esim. kun nykypäivän yhteiskunnan ikoneja liitetään klassisen esityksen maailmaan.⁶⁷⁷ Venäläissyntyinen lavastaja George Tsy-pin edustaa Aronsonin mukaan tätä näkemystä. Tsy-pinin lavastuksessa JoAnne Akalaitksen esitykseen *Leonce and Lena (and Lenz)* Minneapoliksen Guthrie-teatterissa, Georg Büchnerin teksteistä sovitettu tarina 1800-luvulta oli muovattu kertomukseksi nuoresta rikkaan perheen pojasta matkalla keskilännessä (on the road). Saksalainen romantiikka sekottui kuviin amerikkalaisesta yksinäisyydestä. Hallitseva kuva oli klassinen avoin valtatie, täydellisenä auringonlaskuineen ja Jack Kerouac, Aronson toteaa.⁶⁷⁸

Postmodernin lavastustaiteen kehitykseen ovat Aronsonin mukaan vaikuttaneet myös John Cagen työt. Kun Cagelta kysyttiin 1965 miten hän esittäisi klassista teatteria tänään, hän vastasi ajattelevansa "menneisyyden kirjallisuutta materiaalina enemmän kuin taiteena."⁶⁷⁹ Cagen musiikillisilla kompositioilla, teoreettisilla kirjoituksilla ja hänen työllään koreografi Merce Cunninghamin kanssa oli suuri merkitys mm. modernin ja postmodernin tanssin kehitykselle, Aronson toteaa. Cage loi musiikin ja Robert Rauschenberg lavastuksen Cunninghamin tansseihin yleensä vailla viittauksia koreografiaan. Nuo kolme elementtiä yhdistettiin esityksessä. Siten metodologia ja lopputulos olivat mahdollisimman kaukana Appian ja Craigin mallista. Cagen innoittamat Happeningit, joihin vaikuttivat myös mm. Dada, Bauhaus ja Antonin Artaud, käyttivät usein löydettyjä esineitä skenografiasaan ja toiminnassaan, lopputuloksena kollaashinomainen nykykulttuurin esittely, Aronson lisää. Cagen kollaashitekniikalla oli syvällistä vaikutusta sekä taiteeseen että teatteriin ja se auttoi vapauttamaan teatterilavastuksen yksipuolisesta, metaforasidonnaisesta, kuvallisesta lähestymistavasta.⁶⁸⁰

Aronson mainitsee esimerkkinä lainausten tai sitaattien käytöstä Jonathan Millerin 1989 ohjaaman Brechtin *Mahagonnyn*

konseptin. Lavastaja Robert Israelin ideassa nyrkkeilykehän seinillä oli seinämaalauksia, jotka perustuivat Giotton teokseen ”Massacre of the Innocents”. Samalla kun kuva kuolleista lapsista renessanssin seinämaalauksessa selvästi liittyi kuolemaan nyrkkeilykehässä Brechtin näytelmässä, Israel uskoi että Giotton lainaus merkitsi myös, jollakin tasolla, Giotton vääristämistä tai paljastamista (defacing). Tämä vietiin vielä pidemmälle jäljittämällä komposition diagrammit hahmojen ylitse ja asettamalla uusia diagrammeja niiden päälle.⁶⁸¹ Lavastus ei ollut lainaus siinä mielessä kuin lavastus joka on luotu ’jonkun tyyliin’, vaan kaikuva viittaus taidetyyleihin, historian aikakausiin, inhimillisiin tapahtumiin, joka silti toimi näyttämöllisenä koristuksena. Lisäksi se pakotti yleisön tietoiseksi tekniikasta, presentaatiosta, yhtälailla kuin sisällöstä, Aronson lisää.⁶⁸²

”Jos talviyönä matkamies ...” – näyttäminen, paljastaminen ja taide materiaalina

Esityksessä *”Jos talviyönä matkamies ...”* sovellettiin osin tiedostamatta ja välttämättä, käytännön syistä, Brechtin ohjetta ”näytät että näytät”. Kokonaisuuden tasolla lavastus noudatti periaatetta ”on tärkeämpää että lavastus kertoo katsojalle että hän on teatterissa eikä vaikkapa Auliissa”. Kuten usein löydettyissä tiloissa valaistuskalusto, näyttämöelementit ja rakenteet olivat näkyvillä jo olosuhteiden pakosta. Yksityiskohtaisen realismin (puvut ja tarpeisto) ja pelkistetyn tyyllittelyn (lavastus) yhdistäminen toteutui esityksessä jopa tarkoitettua korostuneemmin. Lavastuksessa yhdistettiin myös yhteismitattomia elementtejä, kuten paperimassa-auto ja reaalin konttorin ikkuna tilassa V. Sensijaan historiallisten aikakausien rinnakkainasettelu toteutui lähinnä pienoiskertomusten välillä, ei niinkään niiden sisällä. Tietoisena anakronistisia tai nykyaikaistettuja yksityiskohtia – tyyppiä renessanssimaalausten raamatun hahmot renessanssin vaatteissa – käytettiin vain hetkittäin, esim. kertomuksissa VIII ja IX. Esityksen

vahvimmat linkit Brechtin ajatteluun syntyivät kuitenkin enemmän tekstin eepin rakenteen ja kertovan puhuttelutavan, samoin kuin esityksessä käytetyn avoimen esittämisen ja jatkuvan illuusion keskeyttämisen, kuin lavastuksen ja puvustuksen kautta.

Esityksen suhde Cagen ajatteluun ei ollut yhtä ilmeinen. Työtapana oli pyrkimys synteeseihin, yhtenäisiin esitysmaailmoihin pienoiskertomuksissa, eikä eri taidemuotojen itsenäisyyteen ja rinnakkaisuuteen kuten Cage-Cunningham-Rauschenberg -yhteistyössä. Työskentelyn julkilausumattomana ja melko itsestäänselvänä lähtökohtana oli kuitenkin nähdä menneisyyden kirjallisuus materiaalina enemmän kuin taiteena, erityisesti kuvien ja äänen alueella. Linausten ja sitaattien käyttö oli kuitenkin keskeisempi ajatuksena kuin toteutuneessa lopputuloksessa. Kollaashiteknikkaa sen enempää kuin sattumaa tai reaalityodellisuuden prosesseja ei käytetty suoraan hyväksi.⁶⁸³

Taiteen paljastamisesta tai vääristämisestä Robert Israelin tar koittamassa mielessä tuskin voi puhua tässä yhteydessä, ellei ajatella jo Calvinon tekstiä kirjallisuusinstituution kerrostumien tai kirjallisuudentutkimuksen lukijapainotteisten teorioiden paljastamisena. Sensijaan illuusion paljastaminen, oikeastaan illuusion luomisen ja rikkomisen vuorottelu, oli eräänlainen peruslähtökohta koko esityksen estetiikalle. Ajatus, että katsoja tehdään tietoiseksi tekniikasta, presentaatiosta yhtälailla kuin sisällöstä on nähdäkseni hallitseva jo Calvinon romaanissa, ja sen siirtäminen dramatisointiin, lavastukseen ja esitykseen oli ehdottomasti yksi työn keskeisiä haasteita.

Moderni tila – postmoderni kuva

Artikkelinsa päätteeksi Aronson nostaa esiin Richard Foremanin, joka hänen mukaansa oli yksi innovatiivisimmista ja vaikutusvaltaisimmista avantgarde teatteritaiteilijoista 1960-luvun jälkipuoliskolla ja 1970-luvulla. Jo tuolloin hän konkretisoi useim-

mat postmodernin lavastuksen ideat originaaliteoksissa, jotka esitettiin hänen studiossaan ja muissa off-off-Broadway tiloissa, Aronson huomauttaa. Foremanin ns. rumat skenografiat, lavastusten kotikutoinen luonne ja synkät värit, olivat tietoinen pyrkimys ohittaa kaupallisten tuotantojen tavanomainen lipevyys, joka Foremanin mielestä tuuditti yleisön tyytyväisyyteen. Brechtiläiseen tapaan lavastuksen tekniikoiden ja materiaalien 'näyttäminen' etäännytti katsojan estäessään eläytymisen kohtaukseen ja kieltäessään perinteisen esteettisen mielihyvän.⁶⁸⁴

Huomattavaa Foremanin skenografiassa oli myös ristiriitaisten elementtien rinnakkainasettelu ja vaihtelevaa skaalaa olevien esineiden sekoittaminen keskenään. Lavastukseen sisältyi usein pienempiä versioita, pienoismalleja ja piirroksia lavastuksista, jotka oli jo nähty tai tulnaisiin näkemään. Katsoja sai nähdä saman kuvan eri näkökulmista ja saattoi tietyllä tapaa liikkuu ajassa, Aronson huomauttaa. Foreman lainasi skenografisia tekniikoita renessanssin ja barokin teatterista, erityisesti ns. sivukatettiin perustuvan lavastuksen (wing-and-groove scenery) ja hyödynsi eri kehystyskeinoja. Näyttämön täyttivät usein sananmukaiset kehykset. Tirkistysluukku -tyyppinen järjestely useimmissa esityksissä salli tilan, syvyyden ja fokusoinnin kontrolloimisen ja manipuloinnin. Foreman pyrki toteuttamaan lähes täydellisen uudistuksen niissä havaitsemistavoissa, jotka useimmat katsojat ovat oppineet länsimaisen teatterin modernin perinteen myötä, Aronson huomauttaa.⁶⁸⁵

Suurin osa merkittävintä ja innovatiivisinta teatteria 1900-luvulla on muodostunut kokeiluista ei-tirkistysluukulla varustetuissa tiloissa – esiintyöntyvä näyttämö, areena, ympäristönomainen tila jne. 1900-luvun ohjaaja/näyttämöllepanija (metteur en scène) on pyrkinyt luomaan kolmiulotteisen ympäristön, joka toisintaisi 'todellista' maailmaa tai vetäisi katsojan fyysisesti mukaan näyttämön kokemukseen. Foremanin aggressiivisen suoraan edestä nähtävä (frontal) näyttämöllepano koettiin siten lähes taantumukselliseksi. Kuitenkin melkein kaikki postmoderni lavastus on ollut suoraan edestä nähtävää ellei kokonaan tirkistysluukkuun perustuvaa. Postmoderni lavastus on ainakin tähän men-

nessä ollut kuvallista lavastusta (pictorial design), Aronson korostaa.⁶⁸⁶

Ei-tirkistysluukkuesitys (nonproscenium production) näyttää vihjaavan yhteyteen näyttämön maailman ja katsomon maailman välillä, ja oletuksen kautta myös yhteyteen tuonpuoleisen maailman kanssa. Tällainen näyttämöllepano olettaa jatkuvuuden ja samuuden kuvan ja katsojan välillä. Postmoderni lavastus sensijaan on epäjatkovaa ja vaatii havaitsemisen keskeyttämistä (perceptual interruption). Jotta kuvalla tai lavastuksella olisi tehoa on ristiriitaisten elementtien yhdistyttävä katsojan mielessä. Siten se tarvitsee kehyksen tarjoaman yhtenäisyyden ja kokoavan voiman ympäröimään sen, Aronson korostaa.⁶⁸⁷

Aronsonin mukaan postmodernit lavastajat viittavaat usein renessanssiin, aikakauteen jolloin tieteellinen halu yhtenäisyyteen yhdistyi vaihtelunhaluun ja epäjatkuvuudesta nauttimiseen. Myöhäisen renessanssin tirkistysluukun yksi kehys sulki sisään sekä uusklassisen tragedian että allegoristen välinäytösten fantastisten kuvien moninaisuuden yhden illan esityksen aikana. Mutta moninaiset aikakaudet, tyylit tai genret toimivat suhteellisen erillisinä. Postmoderni lavastus sensijaan näyttää sekoittavan kaikki aikakaudet, tyylit ja genret yhdeksi hetkelliseksi, yhden kehyksen ympäröimäksi kuvaksi.⁶⁸⁸

Postmoderni lavastus edellyttää tiettyä etäisyyttä, se tarvitsee katselijan (viewer) eikä osallistujaa ja se on myös usein ironista, Aronson huomauttaa. Tämän etäisyyden saavuttaminen voi olla mahdollista ei-tirkistysluukku-ympäristössä, mutta postmodernismi on luonteeltaan teatterillista, ja tirkistysluukun kaltainen tilajärjestely on yhä tärkein semioottinen teatterillisuuden ruumiillistuma läntisessä visuaalisessa sanastossa, hän painottaa. Se tarjoaa myös parhaan foorumin katsomisen ongelmien dialektiselle tutkimiselle.⁶⁸⁹

Artikkelinsa lopuksi Aronson palaa Jamesoniin väitteeseen, että pastishin kohdalla "tyyllillinen innovaatio ei enää ole mahdollista, ainoa jäljellä oleva mahdollisuus on jäljitellä kuolleita tyylejä."⁶⁹⁰ Aronson huomauttaa, että Israelin, Tsypinin, Adrianne Lobelin, Michael Yeaganin ja muiden rohkeat lavastukset

eivät ole vain jäljitelmiä tai pastisheja, ja vaikka on vaikea todeta kategorisesti mikä heidän tyyliinsä on, on se kuitenkin selkeästi erilainen kuin modernissa lavastuksessa.⁶⁹¹

"Jos talviyönä matkamies ..." – tilasarja kehyksenä

Myös esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."*, kuten suurimassa osassa innovatiivista teatteria 1900-luvulla, yritettiin luoda kolmiulotteinen ympäristö, joka fyysisesti vetäisi katsojan mukaan näyttämön kokemukseen. Sensijaan pyrkimyksenä ei niinkään ollut toisintaa 'todellista maailmaa'. Esitys ei kokonaisuutena perustunut kuvalliseen, suoraan edestä nähtävään lavastukseen, vaan pyrki nimenomaan olemaan ympäristö, tila. Useimmissa pienoisesityksissä käytettiin kuitenkin näyttämön ja katsojon vastakkainasettelua – ei kuitenkaan rajattua tirkistysluukua – ja monet niistä ajateltiin alunperin toteutuneita paljon kuvallisemmiksi, jolloin tilasarjan olisi voinut mieltää myös kuvasarjaksi. Kokonaisuus pyrittiin kuitenkin tietoisesti rakentamaan ympäristönomaiseksi, ympäristöksi. Aronsonin mukaan ei-tirkistysluukkuun perustuva esitys viittaa yhteyteen näyttämön maailman ja katsomon maailman välillä ja oletuksena myös yhteyden tuonpuoleisen maailman kanssa, eli jatkuvuuteen ja jopa samuuteen kuvan ja katsojan välillä. Tämä olikin esityksen tavoitteena kokonaisuuden tasolla.

Aronsonin mukaan postmoderni lavastus on jatkuvaa ja vaatii havaitsemisen keskeytymistä. Jotta ristiriitaiset elementit yhdistyisivät katsojan mielessä, se tarvitsee kehyksen tarjoaman yhtenäisyyden ja kokoavan voiman ympäröimään itsensä. Tämä huomio pätee myös esitykseen *"Jos talviyönä matkamies ..."*. Pienois kertomukset tarvitsivat labyrinthin kehyksekseen, eivät kuitenkaan välttämättä tirkistysluukun näyttämökehystä. Samoin Aronsonin rinnastus renessanssiin soveltuu tavallaan esitykseen. Jos renessanssin lavastus yhdisti eri tyylejä ja genrejä saman kehyksen sisään erillisinä ja perättäisinä, kun taas postmoderni lavastus sekoittaa kaikki tyylit ja genret hetkelliseksi kuvaksi yh-

den kehyksen sisään, oli esitys tässä suhteessa lähempänä renessanssin estetiikkaa. Perättäisyys oli vahvempaa kuin samanaikaisuus jo kirjallisen, kertovan otteen vuoksi, ja erityisesti tilasarjan läpi liikkuvan rakenteen myötä.

Edelläsänotun perusteella monet esityksen esteettisistä tavoitteista ja erityisesti sen keskeytyksiin, rinnastuksiin ja vaihteluun perustuva muotoperiaate, ovat yhdistettävissä postmoderniin estetiikkaan. Kuitenkin tilaratkaisua ja lopputulosta kokonaisuutena voi luonnehtia pikemminkin moderniksi. Koska tilaratkaisu oli vahvasti ympäristönomainen – seikka, jonka Aronson ydistää nimenomaan modernismiin – voikin kysyä, olisiko tässä ollut kyseessä Heiner Müllerin ja Robert Wilsonin yhteistyöhön verrattavissa oleva tilanne (vailla muita rinnastuksia) – postmoderni teksti upotettuna moderniin lavastukseen, johon se kuitenkin 'istuu' verraten mukavasti.⁶⁹²

"Jos talviyönä matkamies ..." – moderni vai postmoderni katsojan paikka?

Eräs kiinnostavimmista kysymyksistä, jotka Aronson artikkelissaan nostaa esiin, on kysymys illuusiosta ja katsojasuhteesta. Hänen mukaansa postmodernille lavastukselle kuten lähes kaikelle postmodernille taiteelle on ominaista, että katsoja tehdään tietoiseksi katsomistapahtumasta ja usein samalla kuvan historiasta, asiayhteydestä ja heijastumista nykymaailmassa. *"Jos talviyönä matkamies ..."*-esitys ei tutkinut katsomisen problematiikkaa, vaan käsitteli nimenomaan lukemista. Lukeminen käsitettiin kuitenkin kaikenlaisten merkkien lukemiseksi, yhtälailla kuuntelemalla tai katselemalla vastaanottamiseksi, 'elämän lukemiseksi' eli merkitysten tulkitsemiseksi yleensä. Katsoja tehtiin jatkuvasti tietoiseksi katsomisestaan sikäli, että oli vain lyhyitä hetkiä, jolloin esittäjät eivät olisi avoimesti osoittaneet esitävänsä, kertovansa, ja myös siten, että pienois kertomukset jatkuvasti keskeytyivät. Esitys oli muutenkin suhteellisen vähän il-

luusiota luova, koska rakenne oli korostetun eepinen⁶⁹³, koska samat näyttelijät esittivät lukuisia eri henkilöitä, koska Kertoja ja myös useimmat minä -hahmot puhuttelivat katsojia suoraan, koska jatkuvasti siirryttiin kerronnan tasolta toiselle, koska tilanteissa usein oli samalla kertaa mukana useita kerronnan tasoja eli ikäänkuin eri todellisuuksissa toimivia henkilöitä, ja myös koska katsoja siirtyessään tilasta toiseen oletettavasti palasi omaan reaaliaikatilansa ainakin jossakin määrin, mikäli hän sen oli jättänyt.⁶⁹⁴

Aronsonin mukaan illuusiota luovassa esityksessä katsojia pyydetään lykkäämään epäuskonsa, uskomaan esityksen luomaan kuvitelmaan, esim. lavastuksen luomaan mielikuvaan paikasta. Esittämistilannetta ja kerrontaa korostavissa esityksissä katsojaa pyydetään näkemään näyttämö näyttämönä, neutraalina mutta merkityksellisenä tilana. Joissakin moderneissa lavastuksissa on pyritty yhdistämään nämä molemmat vaatimukset, kun taas useimmat postmodernit lavastukset kieltävät molemmat prosessit. Mikäli ajatellaan esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* tilaratkaisua ja lavastusta, voidaan ajatella, että kyseessä oli nimenomaan pyrkimys näiden prosessien yhdistelmään. Paperilabyrintti oli neutraali mutta merkityksellinen paikka, kun taas pienoiskertomusten tilat muodostivat illuusion perustuvia maailmoja, erilaisia paikkoja.

Pyrkiessään yhdistämään illuusion luomisen ja sen rikkomisen esitys toimi käytännössä kuitenkin melkein päinvastoin kuin lavastuksen perusratkaisujen pohjalta odottaisi. Kehyskertomuksen ja tilaratkaisun kokonaishahmon tasolla illuusio toimi melko vahvasti, katsoja saattoi jopa unohtaa liikkuvansa Merikaapelihallissa ja uskoa olevansa Kertojan johdattelulla vaelluksella Lukijan perässä kummallisen kertomuslabyrintin sokkeloissa. Sensijaan pienoisesityksissä, joissa visuaalisin ja äänellisin keinoin pyrittiin luomaan illuusio toisista ajoista ja paikoista, tämä tapahtui niin teatterillisin keinoin, että se yhdistyessään pääosin kertovaan esittämistapaan ja myös ennenpitkää odotettavissa olevaan kertomuksen keskeytymiseen luultavasti esti katsojaa täysin uppoutumasta illuusion, ehkä jopa eläytymästä esityk-

sen maailmaan, eli piti hänet tietoisena esittämistilanteesta. Jonkinasteisen illuusion rakentaminen pienoisesityksiin oli kuitenkin olennaista, sillä ellei illuusiota luoda ei sitä myöskään voi rikkoa tai keskeyttää. Paradoksaalista kyllä esitys luullakseni juuri rikkoessaan pienoiskertomusten illuusion ja palatessaan kehyskertomuksen esitysmaailmaan ja samalla esittämistilanteeseen saattoi vahvistaa kokonaisilluusiota. Näin siksi, että esitysmaailma kehyskertomuksen tasolla ja esittämistilanne pyrittiin sekoittamaan ja samaistamaankin.

Illuusion luominen jäi pienoiskertomusten kohdalla kuitenkin suhteelliseksi, ja tämä oli itselleni myös ongelma. Muistan kuulleen katkelman kahden katsojan keskustelusta esityksen väliajalla, jossa nuori tyttö valitti toiselle, ettei hänelle riitä, että sanotaan "kaikki on konkreettista", jos se vain sanotaan. Keskustelu viittasi kertomukseen keittiössä, tilassa II, jossa Kertoja hyvin havainnollisesti maalasi esiin hajuja ja makuja. Esityksessä ne kuitenkin todentuivat vain henkilöhahmojen kautta ja puheen tasolla, eivät suoraan aistittavina. Kysymys liittyy myös siihen teatteriperinteeseen, joka lähtee subtekstin käsitteestä. Ajatus "se mitä sanotaan ei ole se mitä tarkoitetaan" muuttuu helposti muotoon "sitä mitä sanotaan ei tule tehdä tai näyttää". Tämänkaltaisen ns. redundanssia välttävän estetiikan voisi nähdä eräänä modernistisen teatterin perussääntönä (vrt. teatterillinen, yleistetty, poeettinen alue – lavastus paljastaa draaman olemuksen, ei esitä mitään paikkaa jne.). Se mieltyy usein niin itsestäänselväksi, että jonkinlainen redundanssi, toisto ja 'ylimäärä' – esim. konkreettisten esineiden tai faktisen paikan käyttö ja asioiden samanaikainen näyttämien ja sanallinen kuvaaminen – eivät suinkaan vahvista illuusiota vaan synnyttävät lähes absurdin tunnelman. Tässä esityksessä tämänkaltaista 'ylimäärää' ei juurikaan käytetty.⁶⁹⁵

Kehyskertomuksen tasolla esityksen luoma illuusio toimi käsitteäkseni vahvemmin. Kuten edellä totesin, kehyskertomuksen esitysmaailma ja esittämistilanteen todellisuus muistuttivat lähtökohdiltaan melko paljon toisiaan, mikä saattoi vahvistaa illuusiota. Kertomuslabyrintti oli sananmukaisesti kertomuslabyrintti,

jonka lävitse katsojat liikkuivat, eikä vain kuva sellaisesta, jota he katselivat ulkopuolelta. Katsoja lähti seuraamaan Kertojaa kertomuslabyrinttiin samoin kuin Lukijakin, epätietoisena siitä mitä on edessä, ja joutui tapahtumien pyöritykseen, samaan tapaan kuin Lukija, eli joutui jatkuvasti siirtymään tilasta toiseen. Lukijaa ajoi eteenpäin paitsi kiinnostus Lukijattareen myös halu päästä selville sekaannuksista ja saada lukea, kuulla, nähdä kertomuksen loppu, samoin kuin oletettavasti useimpia katsojia. Siten esitys loi melko vahvan illuusion yhteisestä tilanteesta ja Lukijasta katsojan edustajana. Tässä mielessä esitys voidaan mieltää hyvinkin vahvasti illuusiota luovaksi ja samalla myös modernia logiikkaa noudattavaksi, katsojan paikkaa ajatellen.

Aronsonin mukaan moderni lavastus ja moderni taide yleensä olettaa yhden katsojan tai lukijan, eli lähtee siitä, että kaikilla katsojilla on samat havaintomekanismit. Sensijaan postmodernille taiteelle ei ole olemassa yhtä edustavaa katsojaa samassa mielessä, erityisintressiryhmien ja yksittäisten katsojien asennoitumistavat oletetaan erilaisiksi. Voidaan ajatella, että valittaessa Lukija katsojien edustajaksi näin nimenomaan oletettiin yhden edustavan katsojan olemassaolo, jonka kokemuksiin kuka tahansa voisi samaistua. Katsojia ei myöskään jätetty valitsemaan asennoitumistapaansa vapaasti, vaan heitä johdateltiin ja 'vedäteltiin' koko kertomusmatkan läpi, vaikka vaihtoehdosta jäädä baariin toki muistutettiin, eli heidät pyrittiin vetämään mukaan esityksen maailmaan.

Kysymys yhdestä lukijasta/katsojasta konkretisoituu tavallaan finaali-kohtauksessa, kirjastossa, jossa Lukija kohtaa useita kansalukijoita. Romaanissa ja myös dramatisoinnissa heillä kaikilla on erilainen tapa ja eri syyt lukea ja myös erilaiset odotukset lukemansa suhteen. Tämän esityksen tarpeita ajatellen tehtiin dramatisoinnissa se ratkaisu, että lukijat olivat Lukijan aiemmin kehyskertomuksen tasolla kohtaamia henkilöitä. Heidän joukossaan oli myös Ludmilla, ja näin saatiin Lukijan päätös "salamanopeasti päätät naida Ludmillan" asetettua tilanteeseen. Muita aiemmin esiintyneitä hahmoja olivat professori Uzzi-Tuzii, Irnerio, maisteri Cavedagna ja Lotaria sekä kustannustalossa esiinty-

neet virkailijat. Eräs kolleega kysyi myöhemmin syytä tähän ratkaisuun ja ihmetteli, miksei Lukija enemminkin kohdannut seitsemää klooniaan tai kaksoisolentoaan, kuten romaanissa. Mielestäni idea oli hauska, mutten koskaan ollut mieltänyt loppukohtauksen lukijoita romaanissa Lukijan kaksoisolennoiksi, kloonista puhumattakaan, vaikka se linkkinä lopun Harun-ar-Rashid -tarinaan tietysti olisi ollut perusteltua. Kieltämättä kehyskertomuksen henkilöiden koollekeräämisestä muodostui eräänlainen resumé ja sulkeuma, joka eheytti kokonaisuutta katsojan kannalta, 'satoi narun paketin ympärille'. Neljä ja puoli tuntia labyrintin läpi vaeltaneelle katsojalle soi mielellään tämän illusorisen mielihyvän, vaikka se ajatuksen tasolla olikin myönnytys modernin draaman konventioille ja eheyden kaipuulle. Tilaratkaisun ja lavastuksen tasolla vastaavanlaisen synteetin ja resuméen muodosti loppukuva, labyrintin avaaminen ja tilan syvyyden näyttäminen koko pituudeltaan. Tosin tilan avaamisen voi halutessaan mieltää myös illuusion paljastamiseksi. Se mikä leikisti oli ollut eksyttävä kertomuslabyrintti olikin 'vain' Merikapelihalli, jonka ikkunoista näkyivät sataman valot.

Aronsonin mukaan objekti on modernissa taiteessa keskeinen, kun sensijaan postmodernin teoksen perusta usein on katsojan ja objektin vuorovaikutuksessa. Tässä mielessä sekä Calvinon romaani että dramatisointi edustavat postmodernia ajattelua, sillä koko kehyskertomuksen tarina on itseasiassa tuon vuorovaikutuksen kuvausta. Tämä korostui entisestään esityksessä sitä kautta, että katsojan oli konkreettisesti nähtävä vaivaa, eli siirryttävä tilasta toiseen ja myös valittava jatkaako hän matkaa vai jääkö baariin. Viimemainittu vaihtoehto oli suhteellisen teoreettinen lopullisessa esityksessä. Koska ajatusta laajenevasta kahviosta ei käytännön tasolla onnistuttu toteuttamaan, eikä elävää orkesteria saatu siirtymiä rytmittämään, siirtyminen tilasta toiseen oli tavallaan osa näytelmää ja kehyskertomuksen maailmaa ja se myös toteutettiin verraten rivakasti. Kolmatta todellisuuden tasoa, alati laajenevaa lämpiötä, ei selvästi etabloitu kertomusten välillä. Voisi ehkä sanoa, että esitys oli etupäässä katsojan ja teoksen, Lukijan ja kertomuksen välisen vuorovaikutuk-

sen kuvaus, ei niinkään sen ilmentymä, sillä mistään varsinaisesta interaktiivisuudesta tai esim. valinnoista useiden eri vaihtoehtojen välillä ei ollut kyse.⁶⁹⁶ Siten voidaan sanoa, että esitykseen rakennettu katsojan paikka sisälsi piirteitä, jotka voidaan yhdistää sekä modernismiin – yksi edustava katsoja – että postmodernismiin – katsojan ja teoksen vuorovaikutus, tietoisuus katsomistapahtumasta/esittämistilanteesta.

Tila vai kuva, yhteys vai etäisyys?

Aronsonin artikkelinsa päätteeksi esittämät huomiot tilaratkaisuista ovat erityisen kiinnostavia tässä yhteydessä. Hän näkee yhteyden yhtäältä modernismin ja ympäristönomaisen tilaratkaisun, toisaalta postmodernismin ja suoraan edestä nähtävän tai tirkistysluukkuun perustuvan, kuvallisen tilaratkaisun välillä. Ajatus siitä, että ympäristönomainen esitys olettaa jatkuvuuden esityksen ja katsojien maailman, esitysmaailman ja esityksen ulkopuolisen maailman välillä vastaa monelta osin mm. omia kokeumuksiani ja pyrkimyksiäni. Juuri tuosta jatkuvuudesta on usein kyse, mikäli haluaa luoda esityksestä maailmassa olemisen metaforan tai muistutuksen, ja mikäli haluaa asettaa katsojan paikan esityksen tilan sisäpuolelle, esitysmaailmaan. Missä määrin tämä samalla välttämättä merkitsee katsojien ja esittäjien välistä jatkuvuutta tai yhteyttä on kuitenkin jo eri kysymys.⁶⁹⁷

Erityisesti kysymys etäisyydestä ja tarjotusta katsomistavasta on olennainen. Postmoderni lavastus ylläpitää Aronsonin mukaan tiettyä etäisyyttä, tarvitsee katselijan eikä osallistujaa ja on lisäksi usein ironista. Hän toteaa kuitenkin, että ”voi olla mahdollista saavuttaa tämä etäisyys ei-tirkistysluukku -ympäristössä, mutta postmodernismi on sisäisesti teatterillista, ja tirkistysluukku on lännessä yhä tärkein semioottinen teatterillisuuden ruumiillistuma, joka tarjoaa parhaan foorumin katsomisen ongelmien dialektiselle tarkastelulle”.⁶⁹⁸

Esityksessä ”*Jos talviyönä matkamies ...*” katsomisen ongel-

mien dialektinen tarkastelu ei ollut keskeistä. Sensijaan kysymys ironisesta etäisyydestä oli tärkeä. Erityisen kiinnostava onkin Aronsonin huomio, että etäisyys, jopa ironinen etäisyys saattaa olla mahdollista myös ympäristönomaisen ratkaisun puitteissa, vaikka se olisikin poikkeus sekä vallitsevasta modernista että postmodernista käytännöstä. Jossakin mielessä tämänkaltainen etäisyys uskoakseni toteutui nimenomaan esityksessä ”*Jos talviyönä matkamies ...*”.

Esityksen tilaratkaisu oli korostetusti ympäristönomainen, esitys ja katsojat liikkuvat Kertojan johdattelemina yhtenäistilaan muokatun totaaliavastuksen tilasarjan läpi. Silti esitys säilytti tietyn etäisyyden paitsi aiheeseensa myös katsojiin jo eeppi-sen rakenteensa ja kertovan puhuttelu- ja esittämistapansa, ehkä myös vaihtelevien tyylilajiensa kautta. Esitys siis sovelsi eräänlaista ironista etäisyyttä kerrottuun tarinaan ja sen sisältämiin pienoiskertomuksiin samalla kun se veti katsojat mukaan esitysmaailmaan, osallistumaan vaellukseen kertomuslabryntin lävitse. Tämän esitys pyrki tekemään yhtäältä pyykkisessä mielessä, fiktion ja esitysmaailman tasolla, houkutellen katsojaa samaistumaan Lukijan tai jopa Lukijattaren asemaan, etsimään keskeytyville kertomuksille jatkoa ja toisaalta fyysisessä mielessä, konkreettisesti, esittämistilanteen tasolla, eli siirtymään tilasta toiseen ja asettumaan yhä uusien pienoisesitysten katsomoihin. Katsojan paikka oli siten asetettu esityksen kehysten sisäpuolelle kehyskertomuksen ja esityksen kokonaisuuden tasolla sekä fyysisessä että psyykkisessä mielessä.⁶⁹⁹ Esittämistilanne korostui kerronnan myötä ja kerronnan synnyttämä etäisyys esitysmaailmasta oli jopa suurempi kuin alunperin oli tarkoitus. Siirtymät tilassa korostivat tätä painotusta entisestään, mikäli katsoja koki palautuvansa niiden aikana yhteiseen reaaliaikatilaa. Juuri siirtymien kautta etäisyys palautettiin yhä uudelleen, vaikka ne samalla myös tukivat illuusiota, vahvistivat katsojien yhteisyyttä ja heidän osallisuuttaan tapahtumiin. Esitys siis yritti omalla tavallaan yhdistää illuusion ja ironian, suggestion ja leikin.

Tähän pyrkimykseen viittaa ymmärtääkseni myös Soila Lehtonen arvostelussaan. Hän näkee esityksen ottaneen tehtäväk-

seen "vietellä katsoja tarinan imuun, sen sisälle, synnyttää ad-diktio, tarinariippuvuus" ja esityksen myös pääosin onnistuneen siinä. Hän mieltää esityksen "metateatteriksi, jonka ytimenä on leikki, ihmisen vapaa tapa lähestyä maailmaa".⁷⁰⁰ Samantapaiseen paradoksiin viittaa myös Annukka Ruuskanen, joka toteaa, että vaikka esitys lakkaamatta "katkoo vastaanottajan eläytymistä ja muistuttaa teatterillisuudestaan, se samalla on yksi eniten illuusiota luovista, intensiivisimmin sisäänsä imevistä esityksistä" joita hän on nähnyt. Kokemus on hänelle "kuin teatterissa näkisi samaa fiktion ja reaali maailman verkostoitunutta ja potenssoitunutta unta yhdessä 99 muun ihmisen kanssa, jotka kaikki lopulta kokevat omalla tavallaan."⁷⁰¹

Esitys onnistui ilmeisesti luomaan ainakin osalle katsojista eräänlaisen ironisen etäisyyden ei-tirkistysluokku-ympäristössä. Mutta perustavana tavoitteena ei ollut ironisen etäisyyden luominen sinänsä, vaan senkaltaisen ironian ja illuusion vuorottelu, että se yhtäältä houkuttelisi myös kyynisen nykykatsojan heittäytymään leikkiin ja toisaalta sallisi yksittäiselle katsojalle jonkinasteisen itsenäisyyden suhteessa kollektiiviseen suggestioon, mahdollisuuden valita asennoitumisensa, eli eräänlaisen, vaikkakin vaatimattoman havaitsemisen vapauden.

Vaikka emme esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* työstäessämme pohtineet valintojamme suhteessa moderniin tai post-moderniin lähestymistapaan voidaan ehkä sanoa, että katsomistapa jonka esitys tarjosi oli karkeasti ilmaistuna eräänlainen sekoitus sekä modernia yhtenäisyyttä ja yhteisyyttä että postmodernia katkonaisuutta ja etäisyyttä.

Yhteenveto

Tilan, tekstin ja esityksen suhdetta ajatellen *"Jos talviyönä matkamies ..."* -esityksen ehkä keskeisin suuri kysymys omasta näkökulmastani ajatellen oli tasapainon löytäminen tekstin kuvaaman ja esiinmanaaman mielikuvatilaa ja fyysisesti aistittavan ja konkretisoidun tilan välillä. Kyse ei ollut yksinomaan siitä, missä määrin tekstin kuvaamat maailmat pyrittiin ns. kuvittamaan, vaan siitä, minkälaista perusestetiikkaa haettiin ja minkälaista katsomistapaa, minkä tyyppistä katsojalle tarjottua elämystä tavoiteltiin. Ja tässä pyrkimyksemme Siltasen kanssa – osin myös Hirvikosken, mutta eri merkityksessä – ehkä osaksi menivät ristiin. Ongelman voi tiivistää kysymykseen "onko maailma sanottavissa?", johon viittasin romaania ja dramatisointia käsittelevässä luvussa.

Tärkeimmät keskustelumme Siltasen kanssa työn aikana liittyivätkin lukemisen metaforaan. Vasta myöhemmin tajusin selvemmin, mikä mielestäni oli hämäävää, sekä käytännön toteutuksen että ajattelun tasolla. Lukeminen on merkkien tulkitsemista, mutta aistiminen ja elämyksellinen kokeminen sisältävät myös tason, jolla merkit ja merkitykset eivät ole hallitsevia. Ja siinä missä kerrontaan perustuva esittämistapa korostaa sanojen katsojan mielessä herättämiä merkityksiä, mielikuvia ja tulkintoja, siinä teatteriesitys periaatteessa voisi toimia myös välittömämmin, näyttämällä ja osoittamalla asioita, luomalla aistittavia pienoisympäristöjä, eikä ainoastaan viittamalla niihin, kertomalla niistä. Tässä tapauksessa jo resurssit määräsivät kerronnan hallitsevaksi esittämistavaksi, joka myös aihepiiriin ja tematiikan vuoksi – kirjallisuusinstituutio, lukeminen, Tuhannen ja yhden yön tarinat -perinne – tietysti oli luonteva valinta.

Käytännössä lopputuloksessa painottui vahvasti kertova, esittävä ja myös teatterillinen estetiikka, vaikka katsojien konkreettinen liike tilassa sitä oletettavasti jonkin verran lihallisti. Esityksestä tuli kirjallisempi, 'calvinomaisempi' ja 'siltasmaisempi' kuin alunperin kuvittelin. Tämä tuskin oli sinänsä mitenkään onnetonta, ainakaan katsojan kannalta.

Hiukan toisella tapaa rakennetussa esityksessä painopiste olisi voinut olla Lukijassa vastaanottajana siinä mielessä, että pääpaino olisi voinut olla hänen reaktioissaan. Hän olisi voinut toimia eräänlaisena esikokijana suhteessa katsojiin, mikäli olisi ollut riittävästi koettavaa ja aistittavaa suhteessa verbaaliin materiaaliin, eli painopiste ei olisi ollut kertomis- vaan kokemistapahtumas-

sa.⁷⁰² Tämänäyttöinen painotus olisi luultavasti vienyt esitystä kohti hienoviritteisempää ja hidastempoisempaa vaellusesitystä vielä pienemmälle katsojamäärälle ja pidemmälle työstetyn tilasarjan läpi ja samalla konkretisoinut Calvinon romaanin idean Lukijasta tekijää tärkeämpänä.



Vierailulla esittäjän tilassa

Edellä kuvailin Helsingin Juhlaviikoille 1996 ohjaamani esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."* työvaiheita. Seuraavaksi esittelen lyhyesti kokemuksiani näyttelijänä esityksessä *Sisar Marianan rakkauskirjeet*. Nämä kaksi toisistaan täysin poikkeavaa työtä liittyvät yhteen lähinnä ajankohtansa perusteella. Kumpakaan työstin rinnakkain, vaikka jälkimmäinen esitettiin vasta maaliskuussa 1997. Kuvailen lyhyesti työprosessia omalta kannaltani, käsittelen suhdettani tekstiin, työryhmään, tilaan ja esityksiin, ja erityisesti kokemuksiani harjoitustilan merkityksestä. Lopuksi suhteutan kokemukseni myös ohjatessa käyttämiini, johdantoluvussa esiteltyihin peruskäsitteisiin.

Sisar Marianan rakkauskirjeet

Ohjaajalle on kiinnostava, jännittävä ja jäsinyttäväkin kokemus asettua yhtäkkiä näyttelijän rooliin. Mariana Alcoforadon, portugalilaisen nunnan 1600-luvulla ranskalaiselle upseerille kirjoittamat rakkauskirjeet⁷⁰³, ja Annika Hanssonin niistä lopputyönään ohjaama monologiesitys *Sisar Marianan rakkauskirjeet* Kellari-teatterin tilaan Helsingissä, ei ehkä ollut erityisen tyypillinen esimerkki näyttelijän tehtävistä. Jo pelkästään monologimuoto loi työtilanteesta ja myös esitystilanteesta osin poikkeuksellisen tavanomaiseen näyttelijäntyöhön verrattuna. Silti oli enemmän kuin hyödyllistä vierailla välillä rampin toisella puolella. Sana joka toistuu useimmin niukassa mutta verraten säntillisessä harjoituspäiväkirjassani työstäessämme esitystä onkin "spännande".⁷⁰⁴

Esityksen harjoitusprosessi oli sirpaleinen, mutta onneksi melko pitkä. Ensimmäisen lukukokemuksen (19.5.-96) ja ensi-illan (21.3.-97) välillä ehti vierähtää melkein vuosi. Harjoitukset jaksottuivat lyhyiksi periodeiksi keväällä, kesällä ja syksyllä 1996. Helmi-maaliskuussa 1997 seurasi sitten tiiviimpi harjoitusperiodi lopullisessa esitystilassa, joka huipentui esityksiin pääsiäistä edeltävällä viikolla (21.-26.3.-97).⁷⁰⁵ Tosiasiassa harjoituksia ei ollut kovinkaan paljon, ja aivan loppuvaihetta lukuunottamatta ohja-

sin itse samalla muita töitä, alkuvaiheessa esityksen *"Jos talviyönä matkamies ..."*, myöhemmin myös esityksen *Poikia*, ja valmistelin tekstiä kuunnelmaan *Via Marco Polo*.⁷⁰⁶ Vaikkei Calvinon kertomuslabyrintin tai Venetsiatarinoiden ja portugalilaisen nunnan rakkauskirjeiden välillä juurikaan löydy yhteisiä teemoja, ellei sitten se ikuinen ja kaikenkattava – rakkaus – työt jolla-kin tasolla silti myös ruokkivat toisiaan.

Perusasetelma oli hupaisa ja kiinnostava, ihminen joka tietää tai ainakin luulee tietävänsä esityksen tekemisestä yhtä ja toista, joutuu yhtäkkiä tehtävään josta hän ei tiedä juuri mitään. Ammatillainen joutuu amatöörin asemaan, tilanteeseen, jossa toisaalta ei osaa mitään ja on toisaalta innoissaan jokaisesta oivaluksesta. Koska en kuitenkaan kokonaan voinut unohtaa kokemuksiani toiselta puolelta, ohjaajan roolista, katselin itseäni ainakin osaksi myös ulkoapäin. Ja myös käänteisesti, sillä näyttelijän asemasta käsin katselin myös ohjaajaa 'itsenäni', omana kuvanani. Ajattelin miten itse aiemmin olin toiminut suhteessa siihen, miten koin ohjaajan tekemiset ja sanomiset ja roolinmukaiset käyttäytymiskuviot nyt toteuttajan näkökulmasta. Huvittavia hetkiä oli siis useita.

Jälkikäteen ymmärrän myös, että aiemmat esiintymiskokemukseni, jotka perustuvat lähinnä performancetyyppiseen työskentelyyn tai liittyvät nuoruuteni tanssiharrastukseen, muodostivat turvarakenteen, johon nojauduin joutuessani outoon tilanteeseen. Mielsin ennenkaikkea ruumiini välineeksi, johon luotin ja jota saatoinkin käyttää. Suhde tekstiin ja puhumiseen muodosti keskeisen haasteen, suhde katsojiin ja esiintymiseen tuntui yllättäin toisarvoiselta, kun taas suhde ruumiiseen ja tilaan oli perusta.

Suhde tekstiin

Jo perustasolla tekstin kohtaaminen, sen oppiminen, omaksi ottaminen ja lopulta ulos antaminen oli haasteellinen ja ohjaajan vastaavasta prosessista täysin eroava kokemus, jonka uskon ymmärtäväni nyt hiukan paremmin. Esimerkiksi ne monet vastustuksen hetket kun huolimatta kaikesta pyrkimyksestään tiukkaan työmoraaliin yhtäkkiä vain koki miten raskasta ja vastenmielistä on 'vehdata' ikävien ja synkkien asioiden ja tunteiden kimpussa. Ja joutui huijaamaan itseään tekemällä kevyesti, mekaanisesti tai jotenkin muodon kautta jaksakseen taas rypeä sitten kun kerran pääsi vauhtiin. Samalla muistin aiemmista prosesseista sen saman vastuksen toisessa muodossa, ja ehkä myös ymmärsin sen toisella tapaa. Miten paljon helpompaa esimerkiksi on, jos teksti on valoisa – ei välttämättä iloinen tai hauska mutta valoisa, edes lopuksi. Ja miten hyvältä tuntuu jos saa näyttelijänä tehdä matkan, muuttua jotenkin.

Tekstin merkitys keskeisenä haasteena tuli ainakin selväksi. Tietysti se tällaisessa täysin tekstilähtöisessä monologijutussa korostui entisestään, mutta maailma, ajatukset, materiaali, kaiken voi löytää tekstistä, jos se on rikas. Ja sen kautta myös kommunikaatio ohjaajan kanssa on jotenkin objektiivisempaa eikä puhtaasti peilaamista tai mielivaltaa tai oikkuja.

Erityisen kiinnostavia olivat ne hetket, jolloin ohjaaja onnistui saamaan minut näkemään jonkun tekstin kohdan toisessa merkityksessä kuin miten olin sen itse intuitiivisesti lukenut. Ja kun lopulta tajusin, että niinkin voi ajatella ja tehdä ja viimein jopa, että niin oli parempi ja että oli kummallista, etten sitä itse ollut siten heti tajunnut.

Toisaalta oli jännittävää huomata, miten ajan myötä tekstin "merkitykset" ikäänkuin katosivat. Kun ensi kertaa tekstin äänen lukiessani totesin sen läpi kahlattuani silmät kyynelissä ja ääni väristen "en minä kehtaa", olin loppuvaiheessa kiinnostunut lähinnä siitä pitikö minun tekstin mukaan jossakin kohdassa sanoa "itseasiassa" vaiko "kertakaikkiaan". Toisaalta tarve ns. fiksaata lopulliset valinnat ajatuspainotuksissa ja jonkinlaiset keskei-

set käännekohdat kirjeissä tai niiden tavoitteet, tärkeimmät väitteet, tuli vasta hyvin myöhään. Ja lopulta tajusin sen, miten mielipuolet asioita sitten todella kehtasin päästellä suustani julkisesti vasta ensimmäisten katsojien myötä.

Esitystä harjoiteltiin pitkään suoraan kirjasta, eikä muuta käsikirjoitusta ollut. Kirjoitin itselleni "plarini" vasta suhteellisen myöhäisessä vaiheessa. Tarja Härkösen suomennos on tunnevoimaisuudessaan ja rytmisyydellään onnistunut, teksti imi mukaansa. Julkaistu teksti sisältää paitsi viisi kirjettä, myös Härkösen kirjoittaman esipuheen⁷⁰⁷, jossa kuvataan kirjeiden kiisteltyä alkuperää, mm. kysymystä siitä, ovatko kirjeet ns. autenttisia, Bejassa asuneen nunnan Chamillyn kavaljeerille, Noël Bouton de Chamillylle kirjoittamia ja vain ranskalaisen kustantajan taakse piiloutuvan Guilleragues -nimisen kääntäjän muokkaamia. Vai onko ehkä kyseessä tämän itse kirjoittama, käännökseksi naamioitu kirjeromaani, sillä Portugalinkielistä alkutekstiä ei ole koskaan löytynyt. Vasta 1800-luvulla kävi ilmi, että 22.4. 1640 syntynyt klarissalaisnunna Mariana Alcoforado oli noihin aikoihin elänyt Bejassa.

Suomenkielinen laitos sisältää myös Rainer Maria Rilken kauniin essén, jota esityksessä kuitenkin ei hyödynnetty, mutta josta valittiin lainaus käsiohjelmaan. Vaihtoehtoja oli alunperin useita, kuten: "Näiden 1600-luvulla kirjoitettujen kirjeiden myötä meille on säilynyt rakkaus, jonka vaativuudelle ei löydy vertaa. Kuten vanhassa pitsissä, tuskan ja yksinäisyyden säikeet solmiutuvat niissä selittämättömällä tavalla yhteen ja punoutuvat kukiksi, kukikkaaksi koristekehyykseksi."⁷⁰⁸ Rilken ihannoiva tapa suhtautua kirjeisiin käy ilmi mm. seuraavasta otteesta, jonka loppua lainattiin enakkoesitteessä: "Hänen hymynsä on kuin ääni, joka kantautuu joskus luoksemme kevyen koitteessa ja päästää valloilleen kaiken sen, mikä ei pysy sisällä enää hetkeäkään kauempaa. Niin kuin satakielen konsertin myötä ilmoille kiirii paitsi huuto myös hiljaisuus, johon sisältyy koko päättymätön yö, niin samalla tavalla tämän nunnan sanoissa on kaikki tunne, kaikki sanottavissa oleva ja kaikki se, mitä ei voi sanoa."⁷⁰⁹ Lopullinen käsiohjelmaan valittu lause oli lähes yhtä runollinen:

”Tiedämme ja luulemme tunteistamme kaikenlaista. Mutta me näemme ne vain niinä silmänräpäyksinä, kun ne yhtäkkiä kuohtaavat kohtalon virran yläpuolelle tai kun ne – nyt jo melkoisesti tyyntyneinä – kuolleina, kariutuneina lipuvat sen pinnalla.”⁷¹⁰ Parhaiten Sisar Marianan henkilöahmoo, sellaisena kuin se itselleni kirjeiden kautta näyttäytyi, kuvaa ehkä silti proosallimpi kiteytys samasta esseestä: ”Hänen elämänsä oli niin ahdasta ja niin arkisen korutonta, ettei edes hänen rakkautensa katkeruus anna tilaa kohtalolle. Hän ikävöi sitä, kaipaa kiihkeästi kaikkea sitä tunnekuohua, kiihtymystä ja tuhoavaa voimaa jota kutsutaan kohtaloksi, samalla kun elättelee toivoa että saisi olla vielä joskus intohimoisesti rakastettu nainen. Mutta sen sijaan hänestä tulee yhä selvemmin intohimoisesti rakastava nainen, jota emme voi kuin ihailla.”⁷¹¹

Ranskankieliseen alkuteokseen en koskaan tutustunut. Sen sijaan löysin joulun alla kirjastosta vanhemman ruotsinkielisen käännöksen tekstistä. Siinä kirjeiden järjestys oli toinen kuin suomenkielisessä laitoksessa.⁷¹² Kokeiltuamme harjoitusten viime vaiheessa, helmikuussa tätä uutta järjestystä päädyimme muuttamaan sen, eli vaihtamaan toisen ja neljännen kirjeen paikkaa. Yksi koko prosessin jännittävimmistä kokemuksista olikin tuo ’lennossa’ tehty kokeilu vaihtaa kirjeiden järjestystä, mutta ei asemointia ja liikkeitä tilassa, ei perustunnetilaa vaan ainoastaan teksti ja ajatukset. ’Sanojen’ muuttaminen lennossa sujui yllättävän vaivattomasti, osaksi kirjeiden jaksotuksen vuoksi. Fyysiseltä muodoltaan käänteet muuttuivat, mutta käänteiden kohdat tekstissä pysyivät ennallaan.⁷¹³ Osansa helppoudessa oli varmaan järjettömän haasteen synnyttämällä lisäenergialla, osansa sillä kokonaiskaaren sujuvuudella, joka uuden järjestyksen myötä syntyi. Mm. koska kirjeet olivat eri mittaisia – vanha neljäs kirje oli huomattavasti pitempi kuin vanha toinen kirje – ei uuden neljännen kirjeen kanssa syntynyt hankaluuksia. Tekstien järjestyksen vaihtaminen ei kuitenkaan helpottanut toisen kirjeen kanssa syntyneitä ongelmia. Perushankaluus ei siis ollut suoraan tekstissä tai sen tulkinnessa, vaan toisen kohtauksen perusmuodossa, sen fyysisessä ilmaisussa, josta lisää tuonnempana.⁷¹⁴ Vaikka

vaihtaminen aluksi tuntui vaivattomalta, jouduin myöhemmin taistelemaan vanhoja refleksejäni vastaan, ja tajusin konkreettisesti, miten teksti kiinnittyy liikkeeseen, ruumiin muistiin.

Kokonaisuuden kannalta olennainen oli myös alkuun lisätty prologi.⁷¹⁵ Alkuperäisessä ja sittemmin myös esityksessä käytyssä tilallisessa hahmotuksessa siirryin takaa eteenpäin, yhä lähemmäs katsojia kirje kirjeeltä. Hansson oivalsi kuitenkin loppuvaiheessa harjoituksia, että esityksen sittenkin pitäisi alkaa katsojien läheltä.⁷¹⁶ Pohdimme jopa koko jutun kääntämistä tilallisesti ’nurinpäin’, alkamaan läheltä ja päättymään taakse. Lopulta päädyimme lisäämään alkuun lyhyen prologin, johon valittiin osia Härkösen esittelystä.⁷¹⁷ Luin prologin paperista esityksen aluksi, tavallaan informaatioksi ja taustaksi ennen varsinaisen esityksen alkua, ja kohdistin sen suoraan katsojille.⁷¹⁸

Vaikka teksti periaatteessa esitettiin sellaisenaan eikä sen yksityiskohtia tai kieliasua muutettu, oli lopullisessa esityksessä siis kaksi rakenteellisesti merkittävää ratkaisua, jotka poikkesivat suomenkielisestä tekstistä: Yhtäältä alkuun lisätty esittelevä prologi, toisaalta kirjeiden järjestyksen muutos. Valtaosa dramatisoinnin ratkaisuista oli kuitenkin verraten pieniä. Ne syntyivät lähinnä tekstin jaksottamisen ja rytmittämisen kautta.

Harjoitusvaiheen työtavoista tekstin suhteen muistankin kiinnostavina mm. tekstin jaksottamisen hengityskaarien pikemmin kuin ajatuskaarien kautta ja tekstin opetteluun ohjaajan ’syöttämisen’ avulla, kun ohjaaja kuiskaajana toimiessaan samalla ’näytti eteen’, ellei ilmaisua niin ainakin ajatuksia. Erityisesti muistan myös harjoitukset, joissa liioittelemalla, karrikoidmalla ja ’vyöryttämällä’, eli periaatteessa vauhdin avulla löysin tekstin pitkiin lauserakenteisiin ajatuksen ja logiikan. Niistä oli enemmän apua kuin omasta päivittäisestä pänttämisestä tai itsensä kuulustelemisesta kirjoittamalla – vaikka kyse olikin nimenomaan kirjeistä – ja tarkistamalla muistivirheet jälkikäteen. Ja muistan myös miten vaikeinta oli samantapaisten jaksojen ja ilmaisujen toistuminen tekstissä, mikä johti siihen, että oli helppo vahingossa hypätä jopa kirjeestä toiseen.

Harjoitusvaiheen aikana suurin työni ja tuskani olikin tekstin

opettelu.⁷¹⁹ Siinä fyysiset liikkeet ja selkeät rytmitykset olivat avuksi.⁷²⁰ Myös tekstin oppiminen oli harjoitusvaiheessa helpompaa mitä suuremmin, rohkeammin ja liioitellummin sen teki.⁷²¹ Tekstin opettelemisessa käytin apuna tekstin kirjoittamista ulkomuistista paperille tai tietokoneelle ja sen korjaamista virheiden tarkistamiseksi.⁷²² Luin myös tekstin kotona äänikasetille, ja kuuntelin sen sitten tekstin kanssa korjaten virheet. Tämä oli tarpeen myös pitkien harjoitustaukojen vuoksi, jotta en aina olisi joutunut aloittamaan nollasta.⁷²³ Sensijaan videoinnista, jonka tein lähinnä muistiinpanoiksi, ei juurikaan ollut apua. En edes katsonut sitä ennenkuin koko työ oli ohi.⁷²⁴

Ulkopuolisten kommentit sensijaan olivat suureksi avuksi. Esim. Hanssonin ohjaava opettaja Kimmo Kahra antoi monia hyödyllisiä vinkkejä nähtyään loppuvaiheen läpimenon.⁷²⁵ Hupaisin ja ehkä hyödyllisin oli neuvo vetää koko juttu läpi ilmastointiteippiä otsalla, jotta tulisin tietoiseksi siitä, miten kurtistan otsaani turhaan. Puheopettaja Marita Naavan neuvot olivat myös erinomaisen hyödyllisiä.⁷²⁶ Koska olen puheilmaisuuden suhteen täysin 'viaton', jo hänen ehdottamansa yksinkertaiset äänenavausharjoitukset ja artikulaatioharjoitukset olivat avuksi. Lisäksi neuvo ottaa vaarin jokaisesta hetkestä, jolloin saatoin olla "auki" tai onnellinen auttoi suuresti eteenpäin. Koska harjoitusprosessi oli niin 'suljettu' – pitkään työskentelimme ohjaajan kanssa kahdestaan – oli myös jokaisen uuden työryhmän jäsenen ilmaantuminen minulle aina kynnys. Loppuvaiheessa todella kaipasin ulkopuolisia koekatsojia, jotta tottuaisin siihen, että minua katsottiin ja kuunneltiin.⁷²⁷

Suuri haaste prosessin aikana oli tekstin kääntäminen 'itseilmaisesta' kohdistetuksi puheeksi, tavoite, jonka itse tajusin vasta myöhään, ja josta emme oikeastaan yhdessä keskustelleet. Jännittävä vaihe harjoituksissa olikin painopisteen muutos siitä, että sai tekstin ulos itsestään, eli tuotti sitä ikäänkuin ajatellen itsekseen ääneen siihen, että mielsi sen kohdistetuksi toiselle, rakastetulle (ja samalla vastaanottajalle), joka tosin loppuun asti jäi hyvinkin epämääräiseksi ja hahmottomaksi mielikuvarykelmäksi. Tässä fyysinen tila ja sen tarjoama vastus tai konkreettiset

kiintopisteet olivat suureksi avuksi. Kieltämättä alkuvaiheen kokemus omassa sisätilassa toimimisesta, silmät kiinni, oli pääosin jännittävämpää ja haastavampaakin kuin esitystilanteen simuloiminen, johon yhdistyi enemmän toisaalta narsistista toisaalta suorittamiseen liittyvää mielihyvää, eikä niinkään outojen asioiden löytämistä tai jonkin itselle tuntemattoman kohtaamista.

Harjoitusten loppuvaiheesta muistan kuitenkin yllätyksen ns. heittäytymisen tuomasta nautinnosta, kun tulin näyttämöltä riemuissani vain siksi, että pääsin sieltä ulos hengissä, kuin jonkin käsittämättömän laskettelukuvion jälkeen, tajuaamatta mitä oikeastaan olin tehnyt. Sen koin vahvimmin oikeastaan vain kerran, varhaisessa läpimenossa, jossa oli ensikertaa mukana valoja niin etten aina tajunnut missä kulloinkin olin ja jossa hädin tuskin tiesin mitä tapahtuisi, mitä sanoisin seuraavaksi eli 'kaahasin' jossakin déjà-vu-ilmiöiden ja fyysisen uupumuksen sekamelskassa. Silloin tajusin miten paljas ihminen on nimenomaan puheensa kautta, siis oikeastaan psykoanalyttisen tilanteen perustan. Heittäytyessään puhumaan niin, ettei ole oikeastaan varma siitä mitä sanoo, mitä seuraavaksi on edessä, on samalla tunne kuin toimisi kokonaan alitajuntansa varassa ja havahtuu välillä: Mitä minä oikeastaan sanoin? Hetken kauhu, tunne siitä että on menettänyt kontrollin, kuin "olenko pissannut housuuni?" mutta paljon intiimimmällä tavalla. Yritin selittää tätä kokemusta eräälle tuttavalle, joka on nähnyt minut esiintymässä rinnat paljaana ja piti sitä jotenkin rohkeana tekona. Ruumiin paljastaminen tai käyttäminen ei minulle ole kontrollin luovuttamista tai sen rajoille astumista. Se näytänkö rintani tai olenko näyttämättä ei kosketa sisintäni mitenkään, enkä paljasta siinä mitään kovin olennaista itsestäni enkä etenkään tahtomattani, sillä tilanne on täysin omassa hallinnassani. Mutta puhuessani tunneryöppyä, kun en kokenut hallitsevani sitä, vaan tunsin että 'selkäydin vie', että saatan vanhingossa puhua mitä sylki suuhun tuo, olin aivan toisella tapaa suojaton.

Yllättävää oli se, että kokemus oli myös huumaan nautinnollinen kun siitä oli selvinnyt, sillä tunsin todella tehneensä, uskaltaneensa ja kokeneensa jotakin. Ja siten ymmärrän, että joku

voi kokea näyttölemisen huumeenakin. Mutta itse koin sen vain kerran, yhdessä harjoituksessa ja täydellisen fyysisen uupumuksen siivittämänä. Enkä ole lainkaan vakuuttunut siitä, että se oli erityisen koskettavaa katseltavaa. Kiinnostavaa se varmaan oli, koska ihminen ääritilassa on aina yllätyksellinen ja kauhuissaan ollessaan intensiivinen. Mutta monesti juuri ne hetket jolloin olin kylmän rauhallinen, asiallinen ja koin 'teeskenteleväni' siististi ja hallitusti olivat katsojien mielestä erityisen liikuttavia tai vaikuttavia.⁷²⁸

Suhde ohjaajaan ja työryhmään

Kokeneen näyttelijän mielestä ehkä naiveja oivalluksia ohjaajan ja näyttelijän suhteesta muistan useitakin sirpaleisen mutta onneksi riittävän pitkän työprosessin ajalta. Jollakin tapaa luulen ainakin oivaltaneeni jotakin siitä, miten paljon enemmän näyttelijältä voi pyytää ja vaatia kuin olin kuvitellut, ja myös siitä, millä tavoin ohjaaja voi auttaa näyttelijää pelkästään sallivan ja positiivisen perusasennoitumisen avulla. Ja tietysti myös miten turhalta ja koomiselta monikin ohjaajan yritys auttaa usein tuntuu näyttelijästä silloin, kun se tapahtuu väärässä vaiheessa hänen kannaltaan. Ja että vaikka ohjaaja näyttelijän kannalta onkin pohjimmiltaan (vain) hänen auttajansa, näyttelijä voi ymmärtää ohjaajaa tajutessaan, että hän itseasiassa usein toimii ohjaajan edustajana, sijaisena, sijaiskärsijänä fiktiossa ja näyttämöllä. Yllättävää oli myös tajuta se paradoksi, että eläytyminen tai samaistuminen, fiktion maailmaan uppoutuminen, tapahtuu jopa voimakkaammin ja tavallaan tuskallisemmin ohjaajan asemassa ollessa. Näyttämöllä olo on niin konkreettista ja ruumiissa kiinni olevaa toimintaa, ettei siinä ehdi kokonaan seota omiin kuvitelmiinsä, näkyihinsä tai merkityselämyksiinsä. Voin tietysti puhua vain omista kokemuksistani, ja paitsi ihmiset myös prosessit ovat yksilöitä, joten yritän varoa liiallisia yleistyksiä.

Harjoitusvaiheen alussa kokemani elämys oli huvittava, kun

nyt vasta tajusin miksi näyttelijän näkökulmasta ohjaaja tavallaan on niin 'merkityksetön': Näyttelijänä kokee joutuvansa tekemään koko ajan noin kaksisataa valintaa ja ohjaajalla on ehkä mielipide parista kolmesta niistä. Mutta käänteisesti myös ohjaajan äärettömän merkityksellisyyden" ja vallan, sillä vaikka tuntee että puurtaa ja ponnistelee lähes itsekseen melkein unohtaen että ohjaaja on paikalla, niin se hetki kun ohjaaja yhtäkkiä yskäisee aiheuttaa välittömästi kysymyksen: "Mitä minä nyt tein, mitä tässä nyt oli, menikö jokin metsään vai mitä nyt tapahtui?" Ymmärsin miten olennainen ohjaajan läsnäolon tapa on, ja miten pikkuasiat muuttuvat suhteettoman merkityksellisiksi tienviitoiksi. Palautetta ei kuitenkaan koskaan ole tarpeeksi. Tilanne on tietysti toinen esityksessä, jossa on ihmisten välisiä tilanteita eikä teksti ole niin hallitseva, mutta jossakin määrin kai sama mekanismi silloinkin toimii.

Perustava shokki oli tajuta, että se minkä kyllä tiesi ohjauskokemuksista oli totta myös, kun itse oli lavalla, eli että se miltä asiat tuntuvat ja miltä ne vaikuttavat katsomoon ovat kaksi eri asiaa. Ja että se lavalla ollessa on vielä kahta karneampaa, kun ei voi viimekädessä luottaa edes itseensä. Vaikka itse kaipasin rajoja ja rakenteita ja muotoa, jopa enemmän kuin ohjaaja – mikä ilmeisesti liittyy henkilökohtaisiin mieltymyksiin enemmän kuin työnkuvaan – ja pyrin myös luomaan niitä itselleni, oli kiinnostavaa toimia myös käänteisesti. Erityisen tärkeä olikin kokemus siitä, että voi olla todella vapauttavaa luopua järjen vallasta ja heittäytyä lapselliseksi ja hulluksi, luottaen siihen että ohjaaja panee rajan ja valitsee. Ja samalla huomata, että usein 'nerokkaat' oivallukset syntyvät vahingossa hulluttelun ja regression kautta. Että ohjaajan perustehtävä on olla se viimeinen raja tai rajoitus, joka siten mahdollistaa näyttelijälle hetkellisen lähes rajattoman vapauden. Että luottamus ohjaajaan on pohjimmiltaan luottamista tämän arvostelukykyyn, jopa makuun.

Yhtäältä oli kiinnostavaa huomata, että esiintyjänä saa tyydytystä ja onnistumisen iloa siitä, että keksii ratkaisun johonkin, minkä ohjaaja näkee epämääräisenä ajatuksellisena ongelmana ulkopuolelta, mutta joka itselle 'keskellä liikenneuhkaa', näyt-

tämön suuntien, esineiden ja liikeratojen joukossa on välittömästi konkreettisella tasolla oleva käytännön kysymys ja joskus jopa helppo ratkoa. Toisaalta olennaisia olivat myös ne kiusalliset hetket jolloin tiesin, että ohjaaja epäili jotakin ratkaisua, vaikka syy oli siinä, että olin itse tehnyt sen juuri sillä kertaa huonosti, epätasaisesti tai tunaroinut jossakin käytännön solmussa. Tai toisella tapaa myös ne hetket jolloin tajusin toimineeni juuri niinkuin tiedän näyttelijöiden joskus minulle tehneen, kun 'tekemällä huonosti' sain ohjaajan uskomaan, ettei joku idea ollut hyvä.

Hupaisa oli myös kokemus siitä, että näyttelijänä toimiminen vaikuttaa persoonallisuuteen, että välttämättä tulee jotenkin 'lyhytpinnaiseksi' hyvässä ja pahassa, ainakin tilapäisesti. Ja samalla tajusin ns. diivailun ja kiukuttelun ymmärrettävyyden, sen suojamekanismitilanteen ja tarpeellisuudenkin, niin typerältä kuin se kuulostaakin. Olin tietysti etukäteen päättänyt, että yrittäisin olla aivan erityisen mallikelpoinen ja yhteistyökykyinen ja aloitteellinen näyttelijä, joka ei istu ja odota ohjeita jotakin tuottaakseen, ja joka toteuttaa ja suurentaa ohjaajan pienimmänkin vinokin, siis oikea ohjaajan unelma. Ja tietysti yritin sillä tavoin myös kompensoida niitä tekniikan ja karisman puutteita joille en mitään mahtanut. Mutta käytännössä käyttäydyin usein päinvastoin ja välillä kuin kiukutteleva diiva: Olin huono vastaanottamaan kritiikkiä, turhamainen, omapäinen, vaativa, kärsimätön, vaikeita paikkoja välttelevä ja kaksisataaprosenttisen itsekeskeinen. Ja havahduin vasta kun rauhoituin ja 'palasin itseeni' harjoitustilanteen ulkopuolella. Se ei ollut niinkään opittua roolikäyttäytymistä, vaikka se pahimmillaan siltä kuulosti omiinkin korviini, vaan jonkinlainen outo suoja- tai vastareaktio sille täydellisen alistaisuuden ja täydellisen vallan, kokonaan 'toisten armoilla olemisen' ja kokonaan 'itse vastuussa olemisen' yhdistelmälle, joka jollakin tavalla näyttelemistilanteeseen liittyy.

Aivan erityisesti haluan prosessista muistaa 'identiteettikriisini', harjoituksen, jonka jälkeen vasta todella omaksuin näyttelijänroolini. Siihen asti olin toiminut näyttelemisen ohessa jonkin-

laisena apulaisohjaajana tai 'jokapaikanjooseppina', jos ei muuten niin omasta mielestäni, huolehtien kokonaisuudesta ja kaikesta mahdollisesta, rakentaen esitystä, kokonaisuutta, kuten olin tehnyt koko elämäni. Olin kyllä yrittänyt olla hienotunteinen sillä saatan olla ns. tilaa vievä ihminen, ja todistellut itselleni ja työryhmälle "en minä tiedä, minähän vaan näyttelen". Useammin taisin kuitenkin sanoa "asiahan ei minulle kuulu, mutta ...". Tilanteessa, jossa oli vähällä syntyä tappelu tajusin lopulta, että kokonaisuutta koskevat tila-, valo-, ääni- ym. ratkaisut eivät olleet minun päätettävissäni ja että minun oli hyväksyttävä paitsi toisten valinnat myös se, etten voinut itse nähdä niiden hyvyttä tai huonoutta.⁷²⁹ Kriisinpoikanen ratkesi rakentaviin kompromisseihin ja omalta kohdaltani päätin keskittyä näyttelemiseen.⁷³⁰ Minun oli luotettava siihen, että kaikki muut tekivät oman osansa yhtä lailla sieluineen ruumiineen tosissaan ja keskittyttävä omaan tehtävääni.

Järjen tasolla ymmärsin ongelman jo aika alkuvaiheessa. Ohjaajan kanssa kaksistaan työskennellessämme ongelmaa ei ollut, sillä olin oppinut luottamaan yhteistyöhömme sataprosenttisesti ja monologiesitystä tehdessä on helppo tuntea tekevänsä kokonaisuutta. Mutta työryhmän laajetessa jouduin aktiivisesti hillitsemään reflekseni toimia vetäjänä. Yritin aluksi toimia ikäänkuin välittäjänä sekaantumatta tilanteisiin itse, mikä tietysti oli mahdotonta. Kun itselleni ohjaajana näyttelijäntyö on vain pieni osa esityksen kokonaisuudesta, olin hetken raivoissani kun tunsin, että joudun antautumaan osaksi kokonaisuutta, jota en ehkä voisi allekirjoittaa, jota en yksinkertaisesti voisi edes nähdä. Ja erityisesti siitä tunteesta – joka tietysti oli nimenomaan vain tunne – ettei esitys ollut kaikille muille samalla melkein lapsellisella tavalla elämän ja kuoleman kysymys kuin mitä se minulle oli, ja esitykset yleensäkin usein ovat. Ratkaisu olla kokonaan puuttumatta ja huolehtimatta muista kuin täysin konkreettisista omaan tekemiseen liittyvistä kysymyksistä oli minulle tiukka paikka, mutta ehdottoman välttämätön. Minun oli yksinkertaisesti luotettava siitä latentista 'kontrollihulluudesta', joka helposti on ohjaajan ammattitauti. Ja se oli melkein yhtä vaikea, vaikkakin

lyhyt kriisin hetki kuin koko prosessin mittainen pitkä hidas aherrus siihen että kehtaa, uskaltaa ja jaksaa.

Ja tämän kokemuksen kautta ymmärsin myös, miten näyttelijä voi kokea turvalliseksi sen, että ohjaaja osoittaa olevansa tosissaan. ”Jos hän todella tietää, että hän haluaa sen noin, jos se on hänelle todella tärkeää, niin mielelläni sen niin teen tai olen sen osa”. Ja oivalsin myös, että on aivan ihmeellisellä ja oudolla tavalla tyydyttävää yrittää tehdä juuri niin kuin toinen haluaa, todella ikäänkuin täyttää hänen toiveensa.

Suhde ruumiiseen

Harjoitusprosessin kannalta erityisen tärkeä oli eräänlaisena aamuvoimisteluna jo vuosia tekemiäni ns. viiden tiibetiläisen riitin⁷³¹ käyttö lämmittelyharjoituksena. ”Tiibetiläisten” tekeminen todella auttoi ja antoi minulle voimaa, mikä innosti minua kokeilemaan niitä myös toimiessani ohjaajana. Periaatteessa olen arastellut erityisten lämmittelyharjoitusten vetämistä muutoin kuin poikkeustapauksissa tai työryhmän yhteispelivirityksen vuoksi, ja pitänyt virittäytymistä näyttelijän yksityisasiana. Näitä yksinkertaisia harjoituksia – eräänlaista jokamiehen joogaa – sovelsin kuitenkin omista kokemuksistani rohkaistuneena myös esityksen ”*Jos talviyönä matkamies ...*” työryhmän kanssa Merikaapelihalliin siirryttäessä. Harjoitusten loppuvaiheessa en tosin enää osallistunut niihin itse, vaan jättäydyin tietoisesti ulkopuoliseksi. Yhdessä tehdyt harjoitukset olivat käynnistäviä ja inspiroivia myös ohjaajalle, mutta ennen kaikkea ne toimivat yhteistä energiaa puhdistavasti ja auttoivat koko ryhmää ottamaan tilan omaksi.

Esitystä *Sisar Marianan rakkauskirjeet* työstettäessä ’tiibetiläiset’ olivat erityisen tärkeitä siksi, että tiesin niiden olevan nimenomaan minun ruumiilleni sopiva voimanlähde. Ne olivat tosiasiaa ainoa jäänne siitä rankastakin fyysisestä treenauksesta, jota aikoinaan harrastin.⁷³² Kiinnostavaa oli, että näistä läm-

mittelyharjoituksista tuli myös koko esityksen kattava muotoperiaate fyysisen ilmaisun tasolla.⁷³³ Osansa on tietysti numeromagialla – riittejä on viisi kuten kirjeitäkin – ja omalla ’formulakai-puullani’, jonka monet näyttelijät aiemmissa töissään ovat kokeneet ahdistavaksi, kun ilmennän sitä ohjaajan ominaisuudessa. Nyt tajusin sen olevan paitsi henkilökohtainen mieltymys ja inspiraation lähde, myös se ainoa apukeino, jonka itse tunnen toimivan. Se mitä myös esiintyjänä kaipasin ja tarvitsin sekä haasteeksi että tueksi oli nimenomaan ’formula’, sääntö tai rakenne, jota soveltaa ja varioida, muoto jolla leikkiä. Tällaisen muodon kirjeiden työstämiseen minulle tarjosivat juuri ’tiibetiläiset’.

Työprosessin kannalta ohjaaja Hanssonin tavoite lähteä tunnetilamielikuvista tai visuaalisista mielikuvista oli keskeinen. Käytännössä ne itselleni muotoutuivat nimenomaan fyysisiksi tunnetilamielikuviksi ja ruumiin tiloiksi.⁷³⁴ Periaatteessa kutakin kirjettä varten etsittiin yksi tilanne, tunnetila tai asento eli ruumiintila. Lähtökohtana ja apuvälineenä käytin nimenomaan ’tiibetiläisiä’, vaikka pyrin myös etsimään mielikuvia ja muistikuvia Hanssonin toiveiden mukaan. Ensimmäisiksi mielikuviksi tai kirjeiden otsikoiksi kirjasin I ’riemu’ (toivo), II ’mielettömyys’ (uhma) III ’hyvästi’ (loukattu ylpeys), IV ’syytös’, V ’irtautuminen’.⁷³⁵ Kohtausjärjestyksen muutoksen jälkeen kokonaisuus alun mielikuvien mukaan kirjattuna muodostui hieman toiseksi: Riemu, syytös, hyvästi, mielettömyys, irtautuminen. Harjoitusten alkuvaiheessa jaksotimme kirjeet ja rakensimme perusasemoinnin ja käänteet näiden jaksojen mukaan kuhunkin kirjeeseen. Peruskoreografia luotiin Don Juan -saliin Paahtimolla. Siihen tehtiin suurempia muutoksia vasta loppuvaiheessa, varsinaiseen esitystilaan siirryttäessä.

Ensimmäinen kirje oli minulle aluksi helpoin, sillä sen perustunne löytyi yllättäin melkein heti.⁷³⁶ Myös ensimmäinen ’tiibetiläinen’, pyörimisliike, oli helppo soveltaa siihen. Jatkossa ensimmäinen kirje oli yksi hankalimmista ja se muutettiin vielä loppuvaiheessa lähes täysin, sillä ensimmäinen ’viaton’ tulkinta ja käänteistä piittaamaton kestotunnetila poikkesi muista kirjeistä ja oli liiaksi tekstiä vastaan, joten se ei istunut rakennettuun

kokonaisuuteen. Ensimmäisen kirjeen muutokseen vaikutti loppuvaiheessa myös hylly Kellariteatterin näyttämön takaseinällä, jota käytettiin hyväksi ensimmäisen kirjeen aikana. Ensimmäisen kirjeen tunnetila käännettiin lopulta lähes täysin, autuudesta valitukseksi.⁷³⁷

Toiselle kirjeelle löysin ruumiillisen mielikuvan melko helposti, mutta toinen 'tiibetiläinen' ei siihen mitenkään soveltunut. Koska kyseessä on vatsalihasliike, joka tehdään selällään maaten, sen soveltaminen kokonaisuuteen oli vaikeaa, enkä myöskään väkisin ryhtynyt etsimään liikkeeseen sopivaa mielikuvaa.⁷³⁸ Periaatteessa myös toisen kirjeen peruslähtökohta muutettiin loppuvaiheessa lähes täysin. Myös koreografialtaan toinen kohta, jonka tekstinä sittemmin käytettiin neljättä kirjettä, muutettiin moneen otteeseen. Toisen kirjeen monet vaiheet liittyivät paitsi tekstin vaihtumiseen, myös siihen, ettei toisella kirjeellä alunalkaenkaan ollut selkeää liikkeellistä perustaa.⁷³⁹ Niinpä juuri toinen kirje rakennettiin moni-ilmeisemmäksi käyttäen esitystilan rakenteita vastavoimana. Esitystilan takimmaisena pylväskaaren ja sen oikeanpuoleisen pylvään sisältämän kolon (jonne rakastetun kuvan saattoi piilottaa) käytön kautta se muotoutui melko vaihtelevaksi, eikä lähtenyt samalla tapaa yhden ruumiin-tilan ja tilanteen pohjalta kuin muut kirjeet.

Kolmannen kirjeen muoto syntyi helposti ja sen perusta pyysi periaatteessa samana loppuun saakka. Siinä lähtökohtana oli nimenomaan asento enemmän kuin mielikuva tai muisto. Koska kolmas 'tiibetiläinen' on taaksetaivutus polviseisonnassa, asento joka oli helppo muuttaa nunnan itsekidutukseksi ja jonka avulla saattoi ilmaista anomista, ei perusratkaisu tuottanut ongelmia.⁷⁴⁰ Myöhemmin toisen kirjeen loppuun alkuvaiheessa rakennettu pyörtyminen siirrettiin tähän.

Alkuperäinen neljäs kirje oli tekstinä pitkä ja polveileva, eikä sen istuttaminen yhteen tunnetilaan ollut yhtä helppoa kuin edeltävien. Minulla ei myöskään ollut siihen kovin selvää mielikuvaa tai muistoa. Neljäs 'tiibetiläinen', istuma-asennosta tehtävä silta, oli sensijaan verraten helposti sovellettavissa ilmaisevaksi, vaikka se olikin näyttämöllisesti melko groteski, jopa rivo.⁷⁴¹

Viides kirje oli monessa mielessä helpoin, vaikka se olikin pitkä, sillä se sisälsi jo tekstissä selvän tavoitteen ja ristiriidan. Vaikkei minulla ollut kovin vahvaa tai yksityiskohtaista mielikuvaa, perusenergia oli helposti tunnistettava. Myös viides 'tiibetiläinen' oli verraten helppo soveltaa näyttämötilanteeseen, vaikka käytinkin sitä melko vapaasti, ja perushahmoksi tuli konttasento enemmänkin kuin 'linkkutaivutus' vatsallaan.⁷⁴²

Perusmuoto kaikille kirjeille toista kirjettä lukuunottamatta löytyi siis 'tiibetiläisten' avulla. Ensimmäisessä kirjeessä käytin ensimmäistä liikettä, kolmannessa kolmatta jne. Toista liikettä, selällään tehtävää vatsalihasliikettä en kuitenkaan käyttänyt. Ensimmäisessä kirjeessä perusideana oli pyöriminen kädet sivuilla, kolmannessa taaksetaivutus polviseisonnassa, neljännessä istuma-asennosta tehty silta taakse ja viidennessä nelinkontin tehty venytys ylös käsien ja jalkojen varaan, jota esityksessä jatkettiin ylös seisaalleen asti. Asennot muodostivat siten myös kehityskulun "ylhäältä maahan ja takaisin pystyyn".⁷⁴³

Lisäulottuvuus syntyi suunnista ja sijainnista tilassa. Don Juan-tilaan tehdyssä perushahmotuksessa seisoin ensimmäisen kirjeen aikana takavasemmalla katsomosta käsin, vartalon suunta diagonaalissa etuoikealle. Toisen kirjeen ajan olin hiukan edempänä oikealla puolella ja profiilissa katse vasemmalle. Kolmannen kirjeen paikka oli hiukan edempänä, keskellä tilaa, ja siinä olin polvillani myöskin profiilissa, mutta katse oikealle. Neljännessä kirjeessä olin vielä edempänä, katsomon oikealla laidalla, istuen lattialla profiilissa, katse vasemmalle. Vasta viimeinen kirje, etunäyttämöllä, oli jälleen diagonaalissa, nyt hiukan vasemmalla näyttämön sivulla ja katse etuvasemmalle, ulos tilasta. Tämä tilallinen perushahmotus säilytettiin periaatteessa myös esityksessä, vaikka ensimmäinen kirje tehtiinkin takaseinän hyllyllä istuen, katse suoraan eteen, ja toisen kirjeen aikana liikuin edempänä mm. suhteessa pylväskaareen, mutta periaatteessa kuitenkin profiilissa.

Kun perushahmotus kaikille kirjeille oli tehty heinäkuun harjoitusperiodin aikana, palasin myös kirjeiden otsikoihin uudelleen, ja havaitsin niiden muuttuneen: I 'bliss' suurinpiirtein au-

tuus, II tyhjiyshuimaus, III vetoomus-taistelu? IV uhmataistelu? ja V häpeätaistelu?⁷⁴⁴ Mikäli otsikoita ajatellaan lopullisen kohtausjärjestyksen mukaan, sarjaksi muodostuisi: Autuus, uhmataistelu, vetoomustaistelu, tyhjiyshuimaus ja häpeätaistelu. Nämä otsikot olivat kuitenkin jo tiukemmin sidoksissa fyysiseen ilmaisuun kuin tekstiin. Erityisesti 'tyhjiyshuimaus' kuvaa huonosti lopullista neljättä kirjettä ja sen lähtökohtana toiminut mielikuva toteutui oikeastaan vain osana kolmannen kirjeen loppua.

Seuraava vaihe oli liittää kirjeet yhteen rakentamalla niiden väliin liikkuvammat jaksot, eräänlaiset aikasiirtymät. Siirtymät kirjeiden välissä rakennettiin alunperin Don Juan -salin pylviäit hyväksi käyttäen. Myöhemmin esitystilassa ne muutettiin liikkuvammiksi siten, että pylviäit hyödynnettiin vain osaksi ja ne saivat selvästi oman luonteen, joita prosessin aikana käytetyt työnimet kuvaavat: Pyörimispyörtyminen (I/II), kuollut koira ja Ofe-liakävely (II/III), Teresan hurmio ja kaalikäärle (III/IV) sekä tiikerikonttaus (IV/V).

Varsinaiseen roolityöhön liittyvää pohdintaa harjoituspäiväkirjaani sisältyy hyvin vähän, emmekä me alkuvaiheen jälkeen juurikaan keskustelleet siitä minkälainen henkilö sisar Mariana oli tai minkälaisena hänet tulisi esittää. Ensimmäisen läpimenon jälkeen heinäkuun harjoitusperiodin päätteeksi mietin kuitenkin mitä eri puolia hänestä voisi saada esiin, mutta totesin samalla, etten oikeastaan ollut luomassa kuvitteellista henkilöahmoa, vaan rakentamassa esitystä, jossa esittäisin tietyn tekstin.⁷⁴⁵

Tarve hahmottaa kirjeiden perusteemoja, tavoitteita tai tahdonsuuntia tarkemmin, konkreettisemmin, syntyi vasta hyvin myöhään.⁷⁴⁶ Harjoitusvaiheen lopulla maaliskuun puolivälissä, kun kohtausjärjestys jo oli vaihdettu, kirjasin muistin virkistämiseksi kirjeiden keskeiset "päätepiisteet" ja valitsin tekstistä lauseenpätkät niitä kuvaamaan: "1) Rakastakaa minua aina, ja antakaa minun kärsiä entistä enemmän tähtenne; 2) Ennenkuin heittäydte uuden intohimon valtaan. ... ajatelkaa luottamustani, epätoivoani, toiveitani, mustasukkaisuuttani ...; 3) Kohdelkaa minua armotta, käskekää minun kuolla rakkaudesta teihin!; 4) Tehkää niinkuin itse haluatte, rakkauteni ei ole enää riippu-

vainen tavasta jolla te kohtelette minua; 5) En halua teiltä enää yhtään mitään, ... Minun täytyy unohtaa teidät, sillä en halua enää ajatella teitä."⁷⁴⁷

Kokonaistulkinnan kannalta keskeinen kysymys, josta puhuimme useaan otteeseen työprosessin eri vaiheissa, oli esityksen 'volyymi'.⁷⁴⁸ Hansson halusi pientä ilmaisua, ja periaatteessa olin itse samaa mieltä⁷⁴⁹. Voimakkaan tunteen ja pienen ilmaisun yhdistäminen oli aluksi hankalaa, kun tuntui että ilmaisu tuottaa tunteen, puhumattakaan vahvoista fyysisistä liikkeistä, jotka eivät mitenkään houkutelleet pidättyväisyyteen. Toisaalta pidättyväisyys – että ajatteli ensin ja puhui/toimi vasta sen jälkeen – johti helposti myös siihen, että etäisyys tapahtumiin korostui, ja loi vaikutelman niiden muistelemisesta ja niistä kertomisesta.⁷⁵⁰ Osaksi oli tietysti myös kysymys temperamenttieroista ja maakuasioista. Loukatun ylpeyden raivo tai uhmakas maailmaasyleilevä riemu olivat itselleni läheisempiä sävyjä kuin esim. nöyrä rukous.⁷⁵¹ Jonkinlainen 'kauhun tasapaino' voimakkaiden tunteiden teatraalisuuden, naurettavuudenkin ja hylätyksi, torjutuksi tulleen ihmisen haavoitetun avuttomuuden välillä useimmiten kuitenkin löytyi.⁷⁵²

Suhde tilaan

Itseäni kiinnosti työhön lähtiessä nimenomaan esiintyjän tilakokemus, ja sen suhteen sainkin kokea monia yllätyksiä prosessin eri vaiheissa. Huomasin mm. että harjoitustila oli erityisesti alkuvaiheessa tärkeämpi ohjaajalle, kun itse olin vielä 'sisätilassa', silmät kiinni.⁷⁵³ Vaihtelevien harjoitustilojen merkitys oli jälkikäteen ajatellen suurempi kuin miltä prosessin aikana tuntui. Tilan tunnelma tuki tiettyjä puolia tekstissä, auttoi löytämään ne; melkein jokaisesta tilasta jäi esitykseen jotakin.⁷⁵⁴ Jo alkuvaiheessa myös odotukset tulevan esitystilan suhteen tietysti askarruttivat.⁷⁵⁵ Jossakin vaiheessa syksyä Hansson suunnitteli, että esitys tehtäisiin harjoitussaliin, Don Juan -tilaan Paahtimolle, mikä minusta

tuntui turhan vaatimattomalta ratkaisulta.⁷⁵⁶ Tutustuessamme vaihtoehtoihin tajusin, että olin alunperin kuvitellut esitystilaksi jotakin suurta, melko raakaa mutta sakraalia tilaa.⁷⁵⁷ Paitsi Don Juanissa harjoittelimme myös muissa Paahtimon tiloissa, kuten Brecht-salissa⁷⁵⁸ ja pienen pienessä Lorca -tilassa.⁷⁵⁹ Käytännössä Don Juan oli kuitenkin se tila, jonka mukaan esityskomposition perusta rakennettiin.

Syksyn harjoitusperiodin päätteeksi, kun esitys budjettiteknisistä syistä oli päätetty siirtää keväaseen, kirjasin muistiin harjoitustilat, joita silloin oli ollut kaiken kaikkiaan seitsemän.⁷⁶⁰ Totesin että ulkoinen tila oli alkuvaiheessa suhteellisen merkityksellön, kun olin itse keskittynyt etsimään sisäisiä tunteita ja ajatuksia, ja että mahdollisuus suhtautua ympäristöön ja saada siitä tukea, tuli mukaan asteittain. Huomioin myös tiedostamattoman sopeutumiseni tilaan, erityisesti sen kokoon, jonka havaitsin aina vasta jälkikäteen. Vasta myöhemmässä vaiheessa mahdollisuus käyttää tilaa vastuksena ja 'vastanäyttelijänä' oli kiinnostavaa, lähtien pylväiden käytöstä Don Juanissa, aina pylväskaaren ja sen kolon hyödyntämiseen Kellariteatterin tilassa (esim. toinen kirje).

Kellariteatterin valinta esitystilaksi oli ohjaajan, lavastajan ja tuottajan päätös, josta sain kuulla vasta tapahtuneena tosiasiana, enkä ensin ollut erityisen innostunut.⁷⁶¹ Ensivaikutelmani uudesta tilasta kirjasin tuotantokokouksen päätteeksi, yllättäin suomeksi: "Aamulla tapaaminen Klitsussa /-/ Kellari ok. Matalat kaaret (2 kpl.) ok, sivupylväät, ok, sivuovet, ok, tiiltä, raakaa. Lattia mustaa linoleumia. Hm. Mutta hyvä! Back to the roots, Rampen aloitus!" Mukana on luonnos tilasta ja siinä merkinnät: "ovet, takaseinä + porras, kalteri-ikkunat kadulle!, katsomo – Matala!"⁷⁶²

Tuotantokokouksessa Kellariteatterin tila oli ollut tyhjillään, ja sen tiiliholvit ja kalteri-ikkunat kadulle saattoi mieltää luostaritai vankila-assosiaatioita herättäviksi. Ensimmäinen harjoitus sen sijaan tapahtui edellisen esityksen turkoosinvärisissä satukulis-seissa ja oli melkoinen shokki.⁷⁶³ Myös kokemus palata harjoittelemaan Don Juan -salissa, "vanhassa tilassa", kun uudessa esi-

tystilassa oli jo työskennelty oli kiinnostava. Oli helpompi muistaa teksti kun palattiin tilaan jossa oli ennen harjoiteltu, vaikka se muuten tuntui takaiskulta, paluulta vanhaan.⁷⁶⁴

Don Juanissa Paahtimolla tehtyyn esityspohjaan tehtiin ratkaisevat muutokset Kellariteatterin tilassa vasta kun sieltä oli poistettu edellisen esityksen lavastus.⁷⁶⁵ Tilaa käytettiin periaatteessa paljaana. Lattialle levitetyt ohuet valkoiset paperit, joita käytettiin huivin, pienen kuvan ja rannerenkaan ohella rekvisiit-tana, olivat ainoa silmiinpistävä visuaalinen tehokeino, ja sellaisena varsin onnistunut.⁷⁶⁶ Niitä esityksen päätteeksi oviaukon taakse piilotetun tuulikoneen eteen syöttäessäni, niin että ne jäivät pyörimään musiikin 'tahdissa' tyhjässä tilassa, koin itse nautinnollisimmat 'katharsis-hetkeni'.

Keskeinen lavastusratkaisu oli lattiamateriaalin valinta. Lattialle levitettiin ensin ohutta verkkoa, joka maalattiin tiilenpunaiseksi, mutta se näytti räikeältä ja keinotekoiselta. Yhdistyneenä ensimmäisiin valokokeiluihin, kirkkaisiin spotteihin, jotka eristivät minut esiintyjänä ympäristöstä ja loivat estraditunnelman, se oli melkoinen pettymys. Itse kuvittelin, että tilaa voisi hyödyntää enemmän löydetyn tilan omaisesti ja esim. valaista koko tila ikkunoiden läpi kadulta. Lavastaja Milja Salovaara päätyi kuitenkin käsittelemään lattian uudelleen rappausta muistuttavalla aineella, joka sulautui tilaan saumattomammin ja oli huomattavasti tyylikkäämpi. Vaikka ensin ajattelin, että raapisin kyllä jalkani verille (mitä en tietenkään kehdannut mainita, sillä olin muutos-päätöksestä onnellinen) karhea lattiapinta tosiasiaassa helpotti liik-kumista, sillä se tarjosi tukea eikä liukastumisen vaaraa ollut.⁷⁶⁷

Kokemukseni tilan merkityksestä harjoitusprosessin aikana voi tiivistää muutamaaan havaintoon. Ensinnäkin intuitiivinen sopeutuminen tilaan, silloinkin kun siitä ei piitannut, oli yllättävää. Tilan vaikutuksen tajusin aina vasta läpimenojen jälkeen, kun huomasin, miten vaistomaisesti sopeuduin tietyn tilan tunnelmaan ja sen edellyttämään sävyyn tai volyymiin. Huvittavia olivat myös pientenkin tilan muutosten tuottamat yllätykset. Selkein esimerkki oli Kellariteatterin tilan reunassa maannut laatikoläjä, jolla "ei ollut mitään merkitystä", mutta jonka äkillinen

puuttuminen loi yllättävän ja melkein pelottavan aavan tyhjyyden kokemuksen tietyssä kohdassa kesken läpimenon.⁷⁶⁸

Toiseksikin valon kokemuksellisen merkityksen tajuaminen, sekä hyvässä että pahassa, oli tärkeää. Sain kokea miten avuttomalta tuntuu, kun valon takia suuntavaisto katoaa täysin, eikä hetkeen tiedä miten orientoitua tilassa. Toisaalta sain myös kokea nautinnon siitä, että voi puhua valoon, valolle ja saa siitä voimaa ja tukea. Jännittävin oli ehkä kuitenkin kokemus siitä, kuinka valon avulla ympäristö tietyssä kohden katosi ja kuinka sokaistuneena tunsin vellovani tyhjyydessä, valoavaruudessa, joka muuttui eräänlaiseksi tunnetilaksi.⁷⁶⁹

Käytännössä koin harjoitustilan ja myös esitystilan merkityksen voimakkaimmin yhtäältä liikkeen ja ruumiin suuntien ja toisaalta puheen volyymin kautta. Tilan käyttö ja sen haltuunotto liittyivät vahvimmin nimenomaan suuntiin, ja suuntien myötä suhde tilaan ja suhde ruumiiseen samaistuivat. Esityksessä ajallinen prosessi hahmottui nimenomaan siirtymisenä tilassa, matkana tai 'laskettelukuviona' viiden pisteen tai välietapin läpi. Tilan 'täyttäminen' äänen ja liikkeen avulla ei näissä pienissä tiloissa ollut ongelma. Aiemmista kokemuksistani poiketen tilaa olikin mielestäni koko ajan liian vähän. Kyse ei ollut niinkään siitä, että pieni tila edellytti pientä ilmaisua, tai että on helpompaa olla 'uskottava' ellei joudu voimistamaan ääntään kovin paljoa (eikä puhetekniikkani ehkä olisi riittänyt isompaan tilaan) tai että on helpompaa olla 'yksin' elleivät katsojat istu puolen metrin päässä (kuten esityksen lopussa, kun konttasin melkein heidän jaloissaan) vaan siitä, että ristiriitaa pienen ihmisen ja suuren tilan välillä ei voitu käyttää hyväksi. Alunperin en halunnut olla esityksen ainoa 'voimavara' ja toivoin, osaksi rajallisista esiintyjänsävyistäni tietoisena, että esitys voisi tarjota katsojalle myös tilaelämyksen, aistittavan ja esteettisesti nautittavan maailman.

Suhde esityksiin

Esityksiä oli vain muutama, joten mitään kovin varteenotettavaa esiintymiskokemusta en ehtinyt saada. Joitakin kommentteja kuitenkin kirjasin. Pääharjoitus oli eräänlainen yleisöennakko, ja siinä ymmärsin miten yleisön edessä jännittäminen on tahdosta riippumatonta, lähes fyysinen refleksi. Vaikka en tajunnut jännittäväni kovinkaan paljoa – toistin itselleni ennen esitystä ettei ollut mitään hätää, sillä esitys ei alkaisi ennenkuin aloittaisin – huomasin että käteni vapisivat alussa.⁷⁷⁰ Ensi-iltajännitys muutti käyttäytymiseni sensijaan 'yltiöasiallisuudeksi', jopa eräänlaiseksi sieluttomaksi suorittamiseksi.⁷⁷¹ Toisen esityksen mielsin itse melko onnistuneeksi.⁷⁷² Kolmas, sunnuntain esitys oli sensijaan omasta mielestäni 'pohjanoteeraus', sillä se oli korostetun kertainen ja eppinen, eikä siis varsinaisesti tuntunut miltään. Lisäksi tein virheitä tekstissä. Siinä missä ensi-ilta oli mekaaninen rituaali kolmas esitys oli 'silkkä teatteria'.⁷⁷³ Neljäs esitys oli omasta mielestäni suhteellisen toimiva.⁷⁷⁴ Viidettä eli toiseksi viimeistä esitystä pidin siihenastisista parhaana, ja se onneksi myös videoitiin.⁷⁷⁵ Viimeisestä esityksestä muodostui outo elämys, koominen ja traaginen yhdellä kertaa, kun vanhat ystävät ja kollegat reagoivat omista lähtökohdistaan, osa nauraen, osa vaivautuneen vaikuttuneina ja osanottavaisina.⁷⁷⁶ Sinänsä nämä kokemukseni esityksistä eivät tietenkään vastaa katsojan kokemusta, ja kuten jo harjoitusvaiheessa huomasin se miltä asiat tuntuvat ja miltä ne näyttävät voivat poiketa toisistaan suurestikin.

Muutama päivä viimeisen esityksen jälkeen, olen kirjannut omat loppukommenttini, mitä prosessista haluan muistaa. Niistä useimmat olen maininnut edellä. Esityksiin liittyen totesin, että halusin muistaa niiden vaihtelevuuden; miten jännittäminen sai suorittamaan 'kuviokävelyä'; miten hitaus ja selkeys muutti koko esityksen eeppiseksi kerronnaksi; miten yhdessä esityksessä neljänneksen kirjeen aikana löysin itsestäni myös spontaanin yleisönkosiskelijan, korostaessani katsojien reaktioista innostuessaani jotakin lausetta vain hivenen liiaksi; miten viimeistä edellisessä esityksessä tietoisesti 'näyttelin' mutta onnistuin yhdistämään

rauhalliset tauot ja nopeat leikkaukset ja miten viimeisessä esityksessä yleisön läsnäolo ja katsojien reaktiot yllättäin tuntuivat niin vahvasti.⁷⁷⁷

Ohjaaja Hanssonin kanssa järjestimme vielä perusteellisen yhteisen purkusession, jonka myös äänitimme, mutta jonka nauhoja en ole kuullut.⁷⁷⁸ Ohjaajan toivomuksesta en myöskään ole ennen tämän kirjoittamista tutustunut hänen laatimaansa kirjalliseen lopputyöhön esityksestä. Kokemusten arvottaminen jälkikäteen tuntuu hiukan tyhmältä, sillä kokemukset ovat kokemuksia. Jos esim. niiden määrää ja vaihtelevuutta pitää arvona, on kuitenkin selvää että tämä prosessi kaikkineen oli itselleni erittäin arvokas.

Suhde peruskäsitteisiin

Esityksen peruskompositioon rakennettu yleisösuhte on olennainen myös esiintyjän tilakokemuksen kannalta. Oletettu ja tavoiteltu yleisösuhte voidaan ajatella koostuvaksi tekstin puhuteltavasta, tilan näyttämö-katsomo -suhteesta ja valitusta esittäjä-katsoja -suhteesta eli esittämistavasta. Näitä aiemmin esittelemiäni⁷⁷⁹ ja ohjauksiin soveltamiani peruskäsitteitä voi jälkikäteen käyttää myös tämän esityksen perusratkaisujen kuvaukseen.

Tekstin puhuttelutapa oli tässä kirjemuodon myötä suora puhuttelu. Esittämistapa ei kuitenkaan perustunut katsojien suoraan puhutteluun, eikä avoimeen katsojan läsnäolon tunnustamiseen vaan oli periaatteessa esiintyvä. Poikkeuksen tästä muodosti alun prologi. Mahdollisuus kohdata katsojat aluksi suoraan ja myös puhutella heitä suoraan 'tuntui hyvältä', mm. koska se loi eräänlaisen vaatimattoman (opretentiös) perusvirityksen ja myös mahdollisuuden nähdä ketä oli paikalla. Periaatteessa esiintyvä esittämistapa oli minulle kuitenkin helpotus. Oli helpompaa olla 'avoin ja viaton' vailla estradikontaktia, joka olisi houkutellut korostamaan esim. tekstin itseironisia tasoja. Näyttämö-katsomo -suhte oli yksinkertainen, suoraan edestä nähtävä, kat-

somo oli tilan toisessa päädyssä. Tiilikaaret loivat jopa eräänlaisen näyttämöaukon mielikuvan, joten alun prologissa puhutelin katsojia nimenomaan etunäyttämöltä, 'kuvan edestä'. Varsinainen esitys lähti näyttämön takaseinästä ja eteni kirje kirjeeltä kohti katsojia, joihin olin lopulta lähes kosketusetäisyydellä.

Suhteessa Eversmanin nelikenttään⁷⁸⁰ esitys oli rakenneulottuvuudeltaan suoraan edestä nähtävä ja käyttöulottuvuudeltaan ehkä enemmän reaaliaikatilaa korostava kuin illuusiota luova. Koska avointa esittämistä ei käytetty kuin prologissa, sen rinnastaminen estradiesityksiin ei kuitenkaan toimi. Tässä tilan käyttöulottuvuuden jakaminen kahdeksi skaalaksi, yhtäältä fiktion tilan ja faktisen tilan ja toisaalta esityksmaailman ja esittämistilanteen välillä on avuksi.

Esityksessä korostettiin faktista tilaa, mutta siinä luotiin silti illuusio fiktion tilasta. Esitys ei kuitenkaan pyrkinyt kovin vahvasti synnyttämään vaikutelmaa esim. luostarista Portugalissa 1600-luvulla. Vaikka Kellariteatterin tila on nimenomaan teatteritila, sitä käytettiin lähes paljaana ja korostettiin sen ominaislaatua kellariholvina, esim. lattian moni katsojista mielsi tilan alkuperäiseksi lattiaksi. Tilaa käytettiin lähes löydetyn tilan tapaan, jopa eräänlaisena 'valmiina (ready made) lavastuksena'.⁷⁸¹

Esityksen pyrkimyksenä, ainakin oman käsitykseni mukaan, oli korostaa esityksmaailmaa enemmän kuin esittämistilannetta, ennen muuta esiintyvän esittämistavan avulla; ei suoraa estradikontaktia katsojiin, ei monologipuhetta suoraan katsojille. Tähän päädyttiin mm. koska esityksessä oli kyse negatiivisistakin tunteista, joiden suora kohdistaminen katsojalle olisi helposti voinut aiheuttaa torjuntaa tai syyllisyyttä. Katsojan kannalta esityksmaailma saattoi korostua juuri koska suoraa puhuttelua ei käytetty, siitä huolimatta että esittämistilanne monologiesityksessä, jossa dialogipartnereita ei ole, usein välttämättä korostuu silloinkin kun katsojia ei puhutella suoraan.

Kokemuksen tasolla esittämistilanne korostui itselleni vahvasti koska lähtökohta oli lopulta selvästi kommunikoiva; en puhunut itsekseni vaan kirjeiden vastaanottajalle, poissaolevalle, rekvisiitan avulla konkretisoidulle rakastetulle. Esitin tekstiä

ja koreografiaa enkä varsinaisesti pyrkinyt luomaan illuusiota toisesta ihmisestä tai toisesta todellisuudesta, johon katsojat olisivat osallisia, tai jossa heille olisi tarjottu jonkinlainen 'rooli' tai syy olla paikalla. Mikäli katsoja halusi kokea olevansa se henkilö, jolle kirjeet oli osoitettu, sensijaan että esim. samaistuisi puhujan/kirjoittajan tilanteeseen, oli se hänen oma valintansa.

Esityksessä reaaliaikaila siis korostui faktisen tilan, paikan merkitysten tasolla. Mutta tilallisten suhteiden, mm. esiintyvän esittäjä-katsoja -suhteen avulla korostettiin illuusiota 'toisesta todellisuudesta', esitysmailmaa. Periaatteessa oli kiinnostavaa huomata, miten pienistä nyansseista näiden peruskäsitteiden kohdalla kaikesta huolimatta on kyse.

Valinta avoimen esittämisen ja esiintyvän esittämisen, tai va-

linta katsojien suoran puhuttelun ja toiselle (tai itselle) kohdistetun puheen välillä on lähtökohtana karkea, mutta silti usein käytökelpoinen nimenomaan lähtökohtana.

Oli myös kiinnostavaa saada omakohtaista kokemusta esiintyjän ja ympäristön suhteesta, vaikkei tässä työssä tavoiteltukaan senkaltaista esitysmailman ja ympäristön esikokijana toimimista, joka itseäni aiemmin on kiinnostanut.⁷⁸² Oli terveellistä havaita, että pyrkimys elävään suhteeseen esiintyjän ja ympäristön välillä, saumattomasta suhteesta puhumattakaan, on käytännössä usein hankalaa ja haastellista, joskus lähes mahdotonta. Totumus nähdä esiintyjä erillisenä ympäristöstään, pyrkimys nimenomaan irrottaa ja nostaa hänet siitä esiin, on vahva niin esitysten tekijöillä kuin katsojillakin.

Paikasta Tekstiksi

Useimmiten esityksen lähtökohtana on tietty teksti, joka sitten asetetaan tilaan, muokataan tilaksi. Mutta prosessi voi toimia myös käänteisesti, tila voi toimia esityksen ja myös tekstin lähtökohtana ja perusideana. Ajatus kiinnosti minua jo esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I-X* suunnitellessa, vaikkei se siinä toteutunutkaan kuin hyvin suhteellisesti. Ajatus oli taustalla myös esitystä *"Jos talviyönä matkamies ..."* valmistettaessa, mutta siinä teksti oli hallitseva lähtökohta, samoin esityksessä *Sisar Marian rakkauskirjeet*, jonka syntyvaiheita kuvailin edellä. Vasta Radioteatterille toteutetussa kuunnelmassa *Via Marco Polo*, jossa itse vastasin myös tekstikoosteesta, tunnen onnistuneeni kääntämään prosessin niin, että sitä voi kuvata matkana tilasta tai paikasta tekstiksi.

Ajatus tilasta tai paikasta esityksen lähtökohtana toteutui myös kahdessa sinänsä täysin toisistaan poikkeavassa työssä, jotka eivät kuuluneet osana jatko-opintoihini, mutta jotka ohjasin samoihin aikoihin. Ensimmäinen oli Kokeellisen esitystaiteen keskus X:n ja Nykyaiteen Museon tuottama esitys *Poikia* Ateneum-salissa, toinen oli harrastajien kanssa 1997 tehty kesäteatteriesitys *Systrarna på Kökar* Kökarin saarella. Näistä ensimmäinen muistutti työprosessina ja toteutuksena ns. tavanomaista teatteri-ohjausta. Vaikka tila tai paikka ei siinä missään mielessä toiminut esityksen aiheena, eikä esitys ollut vähimmässäkään määrin paikkasidonnainen (enempää kuin mitä tiettyyn tilaan tehty elävä esitys välttämättä on), on jälkikäteen hauska huomata, että juuri apukeinona ja työvälineenä toimiessaan tila sekä mielikuvien että konkreettisten mittasuhteiden ja suuntien kautta oli tärkeä ja jopa keskeinen tekijä esitystä valmistettaessa. Jälkimmäisessä esityksessä sensijaan tietty fyysinen paikka toimi selvästi

lähtökohtana sekä tekstille että toteutukselle – kökarilaiset esittivät kökarilaisista kertovan esityksen kökarilaisille Kökarissa – ja se olikin ehkä tähänastisista töistäni selvimmin paikkasidonnainen. Kiinnostavaa omalta kannaltani oli, etten näissä pienimuotoisissa ohjaustöissäni mitenkään tietoisesti pyrkinyt tutkimaan tilan ja paikan mahdollisuuksia, vaan lähdin hyvinkin selvästi käytännön tarpeista, esteettisistä ja subjektiivisista lähtökohdista. En edes tajunnut miten selvästi ja suoraan niissä aiempia kokemuksiani hyödynsin. Enkä myöskään sitä, miten ne yksinkertaisuudessaan ja suhteellisessa vaatimattomuudessaan jopa varsinaisia opinnäytteitäni paremmin osoittavat tilan ja paikan huomioimisen moninaiset mahdollisuudet.⁷⁸³

Alkuperäiseen työsuunnitelmaani kuului myös kuunnelmasovituksen tekeminen Ialo Calvinon romaanista *Näkymättömät kaupungit*.⁷⁸⁴ Käytännön syistä – Radioteatteri ei saanut esitysoikeuksia romaaniin – hylkäsin suunnitelman jossakin vaiheessa jo kokonaan. Lopulta päädyin laatimaan itse tekstikoosteen, jossa Calvinon romaani toimi lähinnä inspiraationa ja rakenteellisena esikuvana ja jonka lähtökohtana ja aiheena oli nimenomaan tietty paikka, Venetsia. Näin syntynyttä kolmiosaista kuunnelmaa *Via Marco Polo*, joka on samalla kolmas tohtorintutkintooni liittyvä opinnäytetyö, käsittelem luvussa **Via Marco Polo**.⁷⁸⁵ Esitelen ensin kuunnelman rakenteellisena lähtökohtana toimineen Calvinon romaanin jaksossa **Näkymättömät kaupungit**, ja kuvailen sitten, jaksossa **Kuunnelma Venetsiasta**, tekstin perusratkaisut ja toteutuksen lähtökohdat. Jaksossa **"Jos talviyönä matkamies ..."** ja **Via Marco Polo** suhteutan kuunnelman sekä Siltasen dramatisointiin että Calvinon molempiin tässä käsiteltyihin romaaneihin.

Kuunnelman *Via Marco Polo* lähtökohtana toimi tietty paikka tähänastisista töistäni ehkä kaikkein ilmeisimmin, koska siinä vastasin itse myös tekstin koostamisesta. Se onkin paikkasidon-nainen aivan toisella tapaa kuin edellä mainittu saaristolaisesitys jo välineestä johtuen, sillä kuunnelmassa ei itse esitystapahtu-man tila, lähetyksen vastaanottajan tilanne ole määrättävissä. Tässä tapauksessa tila ja tietty paikka, Venetsia, toimi tekstikollaashin lähtökohtana, tavallaan sekä työn apuvälineenä että sen aihee-na.

Tekstin valmistumisprosessi oli poikkeuksellisen pitkällinen ja monivaiheinen. Lähtökohtana oli talvella 1995 tehty radiososo-vitus Italo Calvinon romaanista *Näkymättömät kaupungit*⁷⁸⁶, jo-hon ei kuitenkaan saatu esitysoikeuksia.⁷⁸⁷ Olen työstänyt ja käyt-tänyt romaania materiaalina eri yhteyksissä jo vuodesta 1986, viimeksi opetusmateriaalina kurssilla Tila-valo-ihminen syksyllä 1996⁷⁸⁸, mutta syystä tai toisesta kaikki laajemmat toteuttamis-suunnitelmat ovat jossakin vaiheessa kariutuneet. Ajatus mate-rialisoida romaani kuunnelman muotoon oli aluksi eräänlainen kompromissi, sillä alunperin suunnittelin elävää esitystä⁷⁸⁹, mut-ta innostuin myöhemmin kuunnelma-ajatuksesta myös perusta-vammin. 'Näkymättömyys' olisi kuunnelmassa saanut aivan uu-den lisämerkityksen ja tekstien moniulotteisuus ja runollisuus olisi ollut helppo säilyttää nimenomaan kuunnelmam muodossa.

Calvinon romaanin kehyskertomuksen päähenkilöt ovat Marco Polo ja Kublai kaani. Eräässä kohtaa romaania käy ilmi, että

kaikki kaupungit, joita Marco Kublaille kuvailee, ovat vain eri näkökulmia Marcon kotikaupunkiin, Venetsiaan.⁷⁹⁰ Niinpä siinä vaiheessa, kun sovitus vielä odotti esitysoikeuksiaan, suunnitte-lin lähteväni Venetsiaan äänittämään sieltä taustamateriaalia kuun-nelmaa varten. Kun oikeuksia kuitenkaan ei saatu, päätin ajatel-la toisin, ja ottaa lähtökohdakseni alkuperäisen Marco Polon maailmankuvauksen, teoksen *Marco Polon matkat*, Aulis Joen suomennoksena 1950 -luvulta, jonka oikeuksista ei oletettavasti syntyisi kiistaa. Jo matkalle lähtiessäni mielessäni oli ajatus yh-distää paloja siitä muihin mahdollisesti Venetsiaan liittyviin teks-teihin, ja kuvittelin myös kirjoittavani jotakin itse.⁷⁹¹ En ollut ai-emmin käynyt Venetsiassa ja halusin hyödyntää myös omat en-sivaikutelmani tuosta melkein pä liiankin legendaarisesta paikas-ta.

Ennenkuin tarkastelen lopullisen kuunnelmatekstin perusrat-kaisuja, esittelen sen lähtökohtana ja rakenteellisenä perustana toimineen Calvinon romaanin ja yritän myös suhteuttaa sen edel-täjänsä ja esikuvaansa, historiallisen Marco Polon matkakuva-uksiin.

Näkymättömät kaupungit⁷⁹²

Le città invisibili, Italo Calvinon ehkä kaikkein kaunein romaanini, ilmestyi Jorma Kaparin suomennoksena 1976.⁷⁹³ ”Kirja, jossa uskon kysyneeni ilmaisemaan eniten on edelleen *Näkymättömät kaupungit*,” Calvino toteaa kirjallisessa testamentissaan *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhatvuhannelle*.⁷⁹⁴ Calvinon mukaan kaupunki on monisäikeinen symboli, joka tarjosi hänelle mahdollisuuden ilmaista geometrisen rationaalisuuden ja inhimillisen elämän sekasorron välistä jännitettä.

”Saatoinkin keskittää yhteen ainoaan vertauskuvaan kaikki pohdintani, kokemuksen, olettamuksen ja kuvitteluni. Loin viisteisen rakenteen, jossa jokainen lyhyt teksti on lähellä muita: niiden järjestys ei edellytä johdonmukaisuutta tai arvojärjestystä – se perustuu verkostoon, jonka sisällä voidaan johtaa moninaisia reittejä ja päätyä monenkertaisiin ja haarautuviin johtopäätöksiin.”⁷⁹⁵

Haastattelussa 1985 New Yorkissa Calvinolta kysyttiin, oliko hänellä suosikkia kirjojensa joukossa. Calvino totesi, että *Kosmomiikka* ja *T zero* ”saavat yhä enemmän tunnustusta”, mutta ”luultavasti viimeistellyin ja täydellisin kirjani on *Näkymättömät kaupungit*”.⁷⁹⁶ Alkuteoksen esittelyssä Calvino määrittelee sen kirjaksi, joka tarjoaa enemmän kysymyksiä kuin ratkaisuja, ”joka etenee keskustellen ja kyseenalaistaen itsensä, jonka lävitse voi liikkua eri suuntiin ja eri tasoilla, joka hahmottuu pitkälle työstyksi muodoksi, mutta jonka jokainen lukija voi purkaa ja koota uudelleen omien pyrkimystensä ja oikkujensa mukaan.”⁷⁹⁷

Jo 1969 esseessään ”Kirjallisuus halun projektiona”⁷⁹⁸ Calvino puhuu kiinnostuksestaan kaupunkiin, ”kaupunkiin symbolina teollisesta vallankumouksesta lähtien, kaupunkiin projektiona nykyihmisen kauhuista ja haluista”. Hän viittaa Northrope Fryen käsitykseen, että kaupunki on inhimillinen vastine kivikunnalle, sen apokalyptisessa tai paratiisillisessa muodossa (Jumalan kaupunki, Jerusalem, kohoava arkkitehtuuri, kuninkaan ja hovin tyyssija) tai sen demonisessa ja infernaalisessa muodossa (Saatanan kaupunki, Kainin kaupunki, labyrinthi, moderni metropo-

lis). Mutta hän toteaa, että ihmiskunnan, kasvi- ja eläinkunnan ja kivikunnan suhteissa on tapahtunut viimeisen kahdensadan vuoden aikana lukuisia muutoksia, joita olisi tarkasteltava sekä kuvitteellis-kirjallisella että sosiaalisella tasolla.⁷⁹⁹

Calvinon kiinnostuksesta syntyneen romaanin voi lukea tutkielmana kaupunkien ja kaupunkikäsitteiden muutoksista tai sitten historiallisena romaanina, muistin ja muistamisen analyysinä, kertomuksena kommunikaatiotapojen kehityksestä jne. Lisäksi sen voi nähdä keskeisen esikuvansa, 1200-luvun perua olevan *Marco Polon matkat* -teoksen tapaan yksinkertaisesti tunnetun maailman kuvauksena, maailmankuvana.

Venetsialainen Marco Polo (1254–1324) matkusti kauppiasisänsä mukana Aasian halki Kiinaan (1271) ja vietti vuosia Mongolivaltakunnan keisarin, Kublai kaanin, Zingis kaanin pojanpojan hovissa, josta palasi Eurooppaan meritse (1292). Kertomukset näistä matkoista hän kirjasi Rustichello tai Rustigliano nimisen ammattikirjailijan avustuksella ollessaan sotavankina Genovassa (1298–99). Kirjasta tuli nopeasti hyvin suosittu, 1550-luvulla se painettiin G.B. Ramusion toimesta. Vanhin lukuisista säilyneistä käsikirjoitusvarianteista (143 kappaletta) 1300-luvulta on ranskankielinen, mutta yksikään niistä ei ole täydellinen. Teos pyrki nimenomaan olemaan maailman kuvaus, vaikka se pääosin etenee Marcon matkojen mukaisesti. Vaikka joukossa on myös fantasiaa ja keventäviä välikertomuksia, teksti koostuu pääosin havainnoista ja asiatiedoista eikä sisällä aikansa muodin mukaisia uskonnollis-filosofisia spekulatioita. Verrattuna edeltäjänsä tutkijamunkki Rubrukin matkakuvaukseen *Itinerarium*, Marco Polon kertomuksia on pidetty koruttomina, jopa kuivina. Ja suhteessa aikalaisensa Danten maailmankuvaukseen *Divina Commedia* Marco Polon maailmankuvaus on fantastiseksi tulkittunakin korostetun tämänpuoleinen. Kertomukset miellettiin kuitenkin lännessä pitkään mielikuvitukselliseksi merimiesjutuiksi, mutta myöhemmin on havaittu myös monien tietojen todennäköinen paikkansapitävyys.⁸⁰⁰ Toisaalta on myös esitetty käsityksiä, että kirja on pääosin seipitteellinen ja etupäässä toisen käden tietoihin perustuva.⁸⁰¹

Calvinon romaanista on sanottu, että se ”esittäytyy Polon idän kosmografian uudelleenkirjoituksena”⁸⁰². Beno Weiss, joka käsittelee Näkymättömiä kaupunkeja otsikolla ”Kerronnallisten mahdollisuuksien yhdistelmäleikki”⁸⁰³ toteaa suoraan, että romaani perustuu Marco Polon kuuluisaan kirjaan ”Il Milione” (Marco Polon matkat). Teoksen sisältö oli niin poikkeuksellinen, että aikaisten oli vaikea uskoa sitä ja myös Calvinon romaanin alku vihjaa, että fiktiivinen päähenkilö/kertoja Marco Polo on epäluotettava.⁸⁰⁴ Nimi *Näkymättömät kaupungit* saattaa liittyä Marco Polon prologiin, jossa tämä selittää, että hänen kertomuksensa on kirjoitettu raportti kaikesta siitä mitä hän on nähty ja luotettavista lähteistä kuullut, jotta muut jotka eivät ole nähneet eivätkä tiedä voisivat oppia siitä.⁸⁰⁵ Historiallisen Marco Polon matkat ulottuivat napamereltä Jaavalle, Cathaysta Sansibariin ja Japaniin. Niitä kuvatessaan hän paljasti ja teki näkyväksi maailman, joka siihen asti oli ollut suhteellisen tuntematon, näkymättömän, läntiselle kristikunnalle. Calvinon pyrkimys kirjailijana on avata tekstinsä lukijalle, kuten Marco Polo avasi Aasian maanosan eurooppalaisille.⁸⁰⁶

Calvinon romaanissa maailmanmatkaaja ja kauppias Marco Polo kertoo tataarien keisarille Kublai kaanille tämän valtakunnan monista kaupungeista. Kaupunki on tietysti myös kuva valtakunnasta pienoiskoossa.⁸⁰⁷ Foucault’n mukaan on olemassa lukuisia alueiden hallitsemista koskevia utopioita, jotka kehittyivät siltä pohjalta, että valtio on ikäänkuin suuri kaupunki, pääkaupunki sen keskusaukio, maantiet sen katuja. Hyvin organisoitussa valtiossa kaupunkien tiukka ja tehokas hallinto laajennetaan koko valtakunnan alueelle.⁸⁰⁸

Albert Howard Carter, joka käsittelee romaania otsikolla ”Fantasia mielen maastona”⁸⁰⁹ toteaa, että Calvinon kaupungit näyttävät kattavan koko inhimillisen kokemuksen ensyklopediseen tapaan samalla kun ovat siihen dialektisessa vuorovaikutuksessa, ihmiset muovaavat kaupunkeja ja kaupungit muovaavat ihmisiä.⁸¹⁰ Hän korostaa kuitenkin, että kaupunkien tila on vain vertauskuvallisesti ulkoista, fenomenologisesti se on kokonaan sisäistä sekä Kublain ja Polon toteuttamissa Calvinon projekti-

oissa, että lukijan uudelleenluodessa ne.⁸¹¹

Kaikki kaupungit ovat erilaisia ja selkeästi toisistaan erottuvia, jatkuvuus niiden välillä syntyy siitä, että ne ovat pelkkiä kuvia tai varjoja yhdestä mainitsemattomasta kaupungista, Venetsiasta.⁸¹² Romaanin perusasetelman voikin tiivistää myös seuraavaan tapaan:

”Joka kerta kun hän palaa matkoiltaan Marco Polo kutsutaan Kublai kaanin luo kuvaamaan kaupunkeja joissa on käynyt. Valloittaja ja tutkimusmatkailija vaihtavat visioita: Kublai kaanille maailma laajenee jatkuvasti. Marco Pololle, joka on nähnyt siitä niin paljon, se on alati pienenevä paikka. Vaikka Calvino antaa Marco Polon manata esiin lukuisia kaupunkeja ruokkimaan Kublai kaanin mielikuvitusta, kuvaa hän tässä kirjassa vain yhtä kaupunkia. Venetsia, tuo vertaansa vailla olevan loiston tuhoutuva läjä, on yhä aineellinen todiste ihmisen kyvystä luoda kaaoksesta jotakin täydellistä. Silti se on paikka jossa rotat viihtyvät, missä kuolleet voivat näyttää lukuisammilta kuin elävät.”⁸¹³

Paitsi kotikaupunkiaan Venetsiaa Marco Polo kuvailee Kublai kaanille myös kaupunkeja, joita ei enää ole tai joita ei vielä ole tai joita ei ehkä koskaan tule olemaan – unia, muistoja ja unelmia.⁸¹⁴ Kuvaukset ovat usein lyhyitä ja runon kaltaisia, eräänlaisia maalauskuvia, muodonmuutoksia tai pienoistarinoita. Jokainen kaupunki on samalla pelkistys, kärjistys tai fantasia, joka sisältää oivalluksen tai paradoksin. Teos on siten myös proosarunojen kudelma tai mosaiikki, ja samalla itämainen satu. Ennen kaikkea se on sarja mielen maisemia, näkymiä.⁸¹⁵

Rakenteeltaan Calvinon romaani ei muistuta edeltäjiään, sillä *Marco Polon matkat* ei perustu kehyskertomuksen ja kuvausten vuorottelulle. Sensijaan yksittäisten kaupunkikuvausten kohdalla yhtäläisyydet kerrontatavassa ovat ilmeisiä. Esimerkiksi ensimmäisen kaupunkikuvauksen alku: ”Kun lähtee täältä ja kulkee kolme päivämatkaa itään, matkaaja tulee Diomiraan ...”⁸¹⁶ muistuttaa historiallisen Marco Polon kuvauksia, samoin neljäs: ”Kun kulkee kolmen päivämatkan verran etelään saapuu Anastasiaan ...”⁸¹⁷. Esimerkkinä vaikkapa Marco Polon kuvaus Tanpigiun kaupungista: ”Kun lähdetään Quinsaista ja kuljetaan

päivämatkan verran kaakkoon päin ...”⁸¹⁸

Siinä missä historiallinen Marco Polo kuvasi vankilassa koti-kaupunkinsa asukkaille idän ihmeitä ja elämää suurkaanin valtakunnassa, siinä Calvinon Marco Polo kuvaa Kublai kaanille matkoillaan näkemäänsä kaupunkeja tämän palatsin terassilla. Ironia on siinä, että kaanille hänen oma valtakuntansa on lähes yhtä outo. Romaanin moniulotteisuutta kuvaa, että sen voi lukea yhtä hyvin kuin valtion tai valtakunnan kuvista käsin, myös henkilökohtaisten ja ruumiillisten kuvien kautta.

Lähes jokaisella kaupungilla on naisen nimeä muistuttava nimi⁸¹⁹, ja kaupungit on siten henkilöity jossakin mielessä naisiksi, alati liikkeessä olevan tutkimusmatkailijan vastaanottaviksi syleiksi tai satamiksi, tilallisiksi säiliöiksi, joista muodostuu kaanin omistama valtakunta, hänen ääretön ja hänelle itselleen tuntematon haareminsa.⁸²⁰ Kaupungin ja naisen analogia ei sinänsä ole romaanissa mitenkään ilmeinen, kaupunki on pikemminkin yhteisön tai elämisen tavan kuva. Silti kaupunki ja nainen yhdistyvät assosiativisesti jo alussa: ”Mies, joka ratsastaa pitkään halki villien seutujen, saa halun kaupunkiin.”⁸²¹ Toisella tapaa nainen ja kaupunki yhdistyvät esim. Zobeiden kaupungin syntytarinassa.⁸²² Ja tietysti Marco Polo voidaan jokaisen matkaajan tavoin tulkita ei kovin oikeaoppista psykoanalyttikkoa Norman O. Brownia mukaillen myös falliseksi sankariksi joka risteilee äidin luota äidin luo, äidissä.⁸²³

Romaanin varsinaiset henkilöt ovat kehyskertomuksen Marco Polo ja Kublai kaani, kertoja ja kuulija. Kublai on kuitenkin aktiivinen, hän esittää kysymyksiä ja vaatimuksia, jopa erään unessa näkemänsä kaupungin kuvauksen (Lalage)⁸²⁴, ja toimii siten epäuskoisen lukijan edustajana.⁸²⁵ Kehyskertomus on dialogi, ajassa etenevä, muotoaan muuttava kommunikaatiotapahuma. Periaatteessa Polo kuvaa kaikki kaupungit, mutta esiintyy itse mukana vain muutamissa. Useimmat kuvaukset ovat itsenäisiä, joissakin on läsnä matkaaja ja matkateema onkin myyttisten kertomusten perusmateriaalia.

Romaanin ajallinen jatkumo etenee menneisyydestä, oletetusta historiallisen Marco Polon ja Kublai kaanin ajasta (1200-

luku) kohti nykyaikaa, vaikka konkreettisiin historiallisiin tapahtumiin ei viitatakaan, vaan kerronta liikkuu eräänlaisesta myyttisestä ’tuolloin’ ajasta kohti jossakin mielessä yhtä myyttistä tulevaa. Myöskään paikan tasolla kaupungit eivät Venetsiaa lukuunottamatta ole konkreettisia tai historiallisia. Kaanin pääkaupunki jää osin epämääräiseksi ja Quinsaihin viitataan vain kerran.⁸²⁶ Tulevien kaupunkien kartastossa romaanin loppupuolella esiintyy nykyisten todellisten kaupunkien nimiä (Pariisi, Los Angeles jne), mutta Polon varsinaiset kaupunkikuvaukset ovat kuvitteellisia, eräänlaisia kaupungin olemuspuolia jos niin halutaan, tapoja ajatella tai tarkastella kaupunkia.⁸²⁷ Tila tematisoituu korostetusti kaupunkikuvausten kautta. Myös kehyskertomuksessa paikka korostuu sekä kadotetun Venetsian että kaanin palatsin terassin kautta, ajan toimiessa liukuen. Myös tältä osin romaani muistuttaa myyttisiä kertomuksia, jotka usein ovat paikallisesti määritettyjä mutta sijoittuvat epämääräiseen muinaisuuteen. Lisäksi siinä konkretisoituu hyvin kirjaimellisesti ajatus menneisyydestä vieraana maana.⁸²⁸

Carter viittaa Joseph Frankiin⁸²⁹, jonka mukaan temporaaliuus on kadonnut modernista, tilallisesti hamotetusta kirjallisuudesta. Esteettinen muoto modernissa runoudessa perustuu tilalliseen logiikkaan, ja edellyttää lukijalta täydellistä uudelleenorientoitumista suhteessaan kieleen. Vasta kun sanaryhmät, joilla perättäisesti ajassa luettuina ei ole mitään käsitettävää suhdetta, havaitaan simultaanisesti tilassa merkityssuhde täydellistyy.⁸³⁰ Historiasta katoaa syvyyssulottuvuus kun mennyt ja nykyhetki nähdään tilallisina, lukittuina ajattomaan ykseyteen, joka saattaa korostaa pinnallisia eroja mutta poistaa tunteen historiallisesta jatkumosta juuri rinnakkainasettelun kautta.⁸³¹ Carter arvostelee kuitenkin Frank’ia siitä, että tämä käyttää ilmaisua tilallinen (spatial) tarkoittamaan jotakin abstraktia, ajatonta ja epälineaarista, eikä ota huomioon tilan fyysisempiä ulottuvuuksia todellisuudessa tai kirjallisissa kuvauksissa, eikä tuskin lainkaan sitä tilaa, joka muodostuu esim. kirjan jaksoista kuten Calvinon romaanissa.⁸³² Vaikka Kublai ja Polo ovat irti tavanomaisesta historiallisesta ajasta, viestittää *Näkymättömät kaupungit* Carterin mukaan

lähes aggressiivisesti omaa sisäistä aikaansa muodollisen asettelunsa kautta. Kaupunkien sarjallisesta sommittelusta syntyy eräänlainen ”kirjallinen aika”.⁸³³

Rakenne

Romaani *Näkymättömät kaupungit* on jaettu yhdeksään osaan. Jokainen osa alkaa ja loppuu Marco Polon ja Kublai kaanin dialogiin. Dialogeja on kahdeksantoista ja ne luovat kehyksen viidellekymmenelle viidelle kaupunkikuvaukselle. Ensimmäisessä ja viimeisessä osassa kuvataan kymmenen kaupunkia, muissa viisi. Kaupungit on koottu yhdentoista otsikon tai teeman alle ja myös numeroitu. (Kaupungit ja muisto 1, kaupungit ja muisto 2 jne.) Ensimmäistä ja viimeistä lukuunottamatta osat noudattavat samaa 5–4–3–2–1- rakennetta siten, että viimeinen kaupunkityypin edustaja aloittaa osan ja uusi tyyppi esitellään viimeisenä.

Kaupungit esitellään lähtölaskennan tapaan (1; 2–1; 3–2–1; 4–3–2–1; 5–4–3–2–1 jne.)⁸³⁴ Niiden numerointi muodostaa laskeuden kohti oletettua nollaa, jota ei koskaan mainita. Sisällysluettelossa kehyskertomuksen luvut on merkitty viidellä pisteellä (...), mikä Carterin mukaan viittaa ellipsien äärettömään olemukseen, viidestä kaupungista muodostuvaan kuvioon ja kehyskertomuksen luonteeseen ei numeroitavissa olevana.⁸³⁵ Teos on kuin ”sarja mentaalisia sommitelmia joille aina muodostuu esteitä niin että ne päättyvät nolla-asteeseen,” se on ”rakennettu mielen seikkailuksi, matemaattiseksi konstruktioksi joka lopulta päättyy ei-mihinkään.”⁸³⁶ Calvinon ”kaupungit on taitavasti ryhmitelty matemaattisella kompleksisuudella ja modulaation hienovaraisuudella, joka on Marco Polon aikalaisen, Danten, vervoista.”⁸³⁷ Carterin mukaan Calvinon ankaran rakenteen tarkoitus on luoda abstrakti tilallinen organisaatio fantasian suurelle käsitteelliselle vapaudelle.⁸³⁸ Hän esittää rakenteen seuraavasti, kirjaimien vastatessa kutakin kaupunkityyppiä:⁸³⁹

a	
a b	
a b c	
a b c d	osa 1
a b c d e	osa 2
b c d e f	osa 3
c d e f g	osa 4
d e f g h	osa 5
e f g h i	osa 6
f g h i j	osa 7
g h i j k	osa 8
h i j k	
i j k	
j k	osa 9
k	

Osa 9 on eräänlainen peilikuva osalle 1. Muutamat osista näyttävät sisältävän toistuvia teemoja, mutta ne eivät ole hallitsevia. ”Kuvio on ensisijainen (paramount), ei teema.”⁸⁴⁰

Aurore Frasson-Marin, joka käsittelee Calvinon romaania otsikolla ”Labyrinttikirjallisuus eli skizomorfisten rakenteiden paluu”⁸⁴¹ esittää useampiakin kaavioita, joissa hän hahmottaa romaanin rakenteen kolmiulotteiseksi spiraaliksi. Havainnollisin niistä on numeerisesti esitetty⁸⁴²:

1
 2 1
 3 2 1
 4 3 2 1
 5 4 3 2 1
 5 4 3 2 1
 5 4 3 2 1
 5 4 3 2 1
 5 4 3 2 1
 5 4 3 2 1
 5 4 3 2
 5 4 3
 5 4
 5

Kehyskertomus muodostaa kiintopisteen tai akselin, jonka ympärillä kaupungit liikkuvat. Kublai kaanin palatsi on dialogien muuttumaton tila, kun tila kuvitteellisesta kaupungista toiseen jatkuvan matkan myötä lakkaamatta vaihtuu ja muuttuu. Ja tuosta kiintopisteestä muodostuu keskus, joka yhdistää romaanin keskeiset teemat, matkan (seikkailun, totuuden etsinnän jollakin tasolla) ja pelin (kamppailun esim. luonnonvoimia, viholista, kuolemaa vastaan). Liikkumattomuus ja liike asettuvat rinnakkain.⁸⁴³ Kaupunkien mosaiikkimainen asettelu luo vaikutelman lähes sattumanvaraisesti toistuvista teemoista, asteittain vaihtuvasta väriskaalasta.

Kaupungit

Marco Polon kuvaamat viisikymmentäviisi kaupunkia on koottu yhdentoista eri teeman alle: Kaupungit ja muisto, kaupungit ja halu, kaupungit ja merkit, hauraat kaupungit, kaupungit ja vaihdot, kaupungit ja silmät, kaupungit ja nimi, kaupungit ja kuolleet, kaupungit ja taivas, jatkuvat kaupungit ja kätketyt kaupungit. Näin muodostuu mahdollisten näkökulmien tai kysymyksenasettelujen valikoima.⁸⁴⁴

Yhteyttä kaupunkien ja muistojen välillä käsittelee ensimmäinen kaupunkityyppi ”Kaupungit ja muisto” – kaupunkia suhteessa henkilökohtaisiin muistoihin (Diomira, Isidora), kaupunkitilan ja tapahtumien suhteita (Zaira), kaupunkia muistettavana (Zora) ja muistettuna (Maurilia). Muistot ja muistaminen ovat myös eräs keskeinen kehyskertomuksen teema, johon Polo ja kaani palaavat keskusteluissaan yhä uudelleen, onhan se mitä Polo kaanille esittelee nimenomaan matkamuistojaan.

Kaupunki voi olla myös eräänlainen ’hyvän elämän’ kuva, kuten sarjassa ”Kaupungit ja halu” – kaupunki halujen valikoimana ja organisaationa (Dorothea), halujen tuotteena ja tuottajana (Anastasia), ei-halutun vastakohtana (Despina), tai kuvitelmien konkretisaationa, korvikkeena (Fedora, Zobeide). Kaksi jälkimmäistä voi nähdä myös eräänlaisina kaupunkisuunnittelun tai sen ’piilotajunnan’ kuvina.

Kaupunkia voi tarkastella myös suhteessa kieleen, merkkeihin, kuten otsikon ”Kaupungit ja merkit” alla – kaupunki tulkittavana tekstinä suhteessa taustaansa, ympäristöönsä (Tamara), merkien toistona (Zirma), merkittömänä, eriytymättömänä olemassaolona (Zoe), koodikieleltään outona (Hypatia) tai käänteisenä suhteessa sanalliseen kuvaukseen itsestään (Olivia). Merkit viestintävälineinä ovat myös keskeinen kehyskertomuksen teema, sillä Kublai kaanin ja Marco Polon tapa kommunikoida käy läpi lukuisia muutoksia kehyskertomuksen edetessä.

”Hauraat kaupungit” ovat edellisiä selvemmin kuvitteellisia konstruktioita. Ne ovat hauraita koska ne ovat rakenteellisia äärimmäisyyksiä, pelkistyyksiä – nosturirakenteita maanalaisen kai-

von yllä (Isaura), terasseja puujaloilla (Zenobia), pelkkiä vesijohtoja (Armilla) tai verkon varassa roikkuva hämähäkkikaupunki (Ottavia). Yksi on jaukautunut kahtia paikallaan pysyväksi huvipuistoksi ja liikuteltavaksi liikekeskukseksi (Sofronia) ja yhdistyy myös teemaan kaupungit ja vaihdot. Selkeimmin konstruktioita ovat ensimmäinen ja viimeinen, syvyyksistä nouseva tai kuilun yllä riippuva kaupunki. Ne ovat kaikki visuaalisuudessaan kiehtovia ja outoudessaankin tunnistettavia elämäntavan, elämänasenteen tai mielen tilan kuvauksina.

Kaupunkia voi tarkastella myös vuorovaikutuksen, vaihdon paikkana, kuten sarjassa "kaupungit ja vaihdot" – näyttämönä sekä tavaroiden että tarinoiden vaihdolle (Eufemia) tai kuviteluille kohtaamisille (Chloe). Vaihdon voi nähdä myös vaihtoehtoina, vaihteluna, kaupunki voidaan organisoida elämäntavan ja asuinpaikan vaihdon (Eutropia) ja erilaisten liike- tai tunnesuhteiden mukaan (Ersilia) tai erilaisten reittien verkostoksi (Esmeraldina). Näistä Chloe liittyy myös teemaan kaupungit ja silmät tai kaupungit ja halu. Esmeraldina sensijaan on kaikista kaupungeista mielestäni se, joka luo selvimmän assosiaation Venetsiaan.

Kaupunki on myös näkemisen ja nähdyksi tulemisen paikka, kuten sarjassa "kaupungit ja silmät". Se voi olla kahtiajaukautunut kaupungiksi ja veden heijastamaksi peilikuvaksi (Valdrada), katsojan mielialan ja katseen suunnan myötä muuttuva (Zemrude), asukkaiden näkymättömistä ihastelema (Baukis), katseelle yllätyksiä tarjoava ja vain yllättämällä havaittava (Phyllis), tai julkisivuksi ja nurjaksi puoleksi jakautunut kuin paperi (Morianä).

Kaupungin voi nähdä suhteessa sen maineeseen ja menneisyyteen. Sarja "kaupungit ja nimi" käsittelee kaupunkia puhkipuhutun ja olemassaolevan kaupungin ristiriitana (Aglaura), kahdenlaisten perinteenvaalijoiden, talojen tai sukujen jumalten suojelemana (Leandra), kuviteltuna ja nimettyinä suhteessa koettuun (Pyrrha), menneiden rappion ja loiston kausien jäänteiden sekasotkuna (Clarice), tai eri nimisenä kun sen näkee etäältä ja läheltä (Irene).

Kaupungilla on suhde myös vainajiinsa, kuten sarjassa "kaupungit ja kuolleet". Kaupunki voi olla paikka, jossa sama keskustelu jatkuu kun uudet ihmiset ottavat kuolleiden roolit (Melania), jossa näkee vain jo kuolleiden läheistensä kasvoja (Adelma), joka on maanalaisen nekropoliinsa kopio, yhdyssiteenä vain huppupäisten veljeskunta (Eusapia), tai kokonaan maanalainen, multaa ilman paikalla (Argia), tai sitten paikka, jossa jatkuvuutta etsitään sekä hautausmaalta että syntymättömien talosta (Laudomia).

Kaupunki on samalla mikrokosmos suhteessa makrokosmokseen, maailmankaikkeuteen, kuten sarjassa "kaupungit ja taivas". Kaupunki voi olla sekasorto, jonka todellisen muodon paljastaa malli, matto (Eudoksia), sekä taivaallisen että helvetillisen projektion omaava (Bersabea), jatkuvasti taivaan mallin mukaan rakenteilla oleva (Thekla), taivaan mallin mukaan tehty, mutta silti hirviöiden kansoittama (Perinthia), tai sekä taivaan mallin mukaan rakentuva että samalla taivasta, maailmankaikkeutta muuttava (Andria).

Nykykaupunkien 'paikattomuutta' ja rajattomuutta Calvino kuvaa sarjassa "jatkuvat kaupungit". Ne ovat jatkuvasti uudistuvia, laajenevia ja jätteittensä saartamia (Leonia), keskenään samankaltaisia (Trude), lisääntyvän ihmismäärän ahtauttamia (Protopia) ja toisiinsa vailla välialueita sulautuneita (Cecilia) loputtomia esikaupunkeja vailla keskustaa (Penthesilea).

Kehkeytymässä olevia tulevaisuuden kaupunkeja hän kuvaa otsikolla "kätkeytynyt kaupungit". Tulevan kaupungin siemen kätkeytyy vanhan keskelle sen laajetessa vuosirenkaina (Olinda) tai piilee onnettoman kaupungin onnellisissa hetkissä (Raissa). Vaikka Rotan ja pääskysen kaudet vuorottelevat, vapautuvat toisistaan (Marozia), voi rottien hävittämisen jälkeen fantasiafauna ottaa vallan (Theodora), mutta oikeamielisten ja väärämielisten vuoroin hallitessa tuleva on aina jo läsnä olemassaolevassa (Berenice).

Toistuvia teemoja

Kaupunkien välillä voi löytää yhteisiä piirteitä ja toistuvia teemoja myös näistä ryhmittelyistä riippumatta. Carter huomioi erityisesti kahtiajakautuneet tai kaksinkertaiset kaupungit ja korostaa, että teksti on täynnä ”paradokseja, vastaliikkeitä, manikealaisia dualismeja hyödyntäviä polariteetteja, teesejä ja antiteesejä sekä ironisia oppositioita.”⁸⁴⁵ Calvino saavuttaa erityisen tiiviyden ja tehon juuri kaksinkertaisissa kaupungeissa, kuten Eusapian (kaupungit ja kuolleet), Valdradan (kaupungit ja silmät) ja Sofronian (hauraat kaupungit) kuvauksissa.⁸⁴⁶

Carter tutkii myös kaupunkeja jotka jatkuvasti uudistuvat, kuten Clarice (kaupungit ja nimi) joka uudistuu samalla paikalla, Ersilia (kaupungit ja vaihdot) joka jatkuvasti vaihtaa paikkaa ja Leonia (jatkuvat kaupungit) joka laajenee työntäen jätteensä ympäristöönsä. Selvimmin uudistumisen idea konkretisoituu viimeisessä kaupungissa Berenicessä (kätkeytyt kaupungit), jossa käänteisen tulevaisuuden siemen on aina jo läsnä olemassaolevassa.⁸⁴⁷ Mutta hänelle voimakkain jatkuvan uudistumisen kuva on kuitenkin Eutropia (kaupungit ja vaihdot), vaikka se pysyykin aina samanlaisena.⁸⁴⁸

Weiss korostaa, että kaupungit kuvataan ensin positiiviseen sävyyn, mutta asteittain ne muuttuvat paheiden, rappion ja ihmisen itsetuhon paikoiksi.⁸⁴⁹ Jotta voisi ymmärtää Calvinon kiinnostuksen kaupunkien kehitystä tai taantumista kohtaan kaupungit on nähtävä inhimillistä käyttäytymistä edustavina symboleina. Kaupunkeihin on aina liittynyt uskonnollista symboliikkaa. Jopa Platonin Valtiossa ihannekaupungilla on taivallinen alkumallinsa. Marco Polon aikaan maanpäällinen kaupunki nähtiin erotettuna taivaallisesta mallistaan, kaupunkeja pidettiin viettelysten ja pahennuksen paikkoina ja jopa helvetillisten olioiden asuttamina. Sensijaan renessanssin aikaan ihannekaupunki ja aineellinen kaupunki pyrittiin yhdistämään ja esim. Venetsialle ja Firenzelle annettiin utooppisia hyveitä. Weiss viittaa myös amerikkalaiseen nykykäsitykseen kaupungista, jossa urbaani arvottomuus ja luonnossa piilevä todellinen hyve asetetaan vas-

takkain, vaikka kaupungeissa ei eletä vain taloudellisista syistä, vaan kaupunkielämän edut koetaan suuremmiksi kuin sen haitat.⁸⁵⁰

Weissin mukaan kuvitteelliset kaupungit viittaavat kaikki ihannekaupunkiin, esimerkkinä Eudoksian kaupunki, jossa säilytetään kaupungin mallia kuvaavaa mattoa. *Näkymättömien kaupunkien* ja Eudoksian maton tekstuurin välillä on metaforinen yhteys, asukkaiden suhde kaupunkiin/mattoon on rinnastettavissa lukijan ja tekstin suhteeseen. Weissin mukaan Calvino tosiasiassa pyrkii osoittamaan, että kirjallinen teksti (tai kieli) toimii kudotun materiaalin tavoin. Myös lukeminen on rakennetta hahmottavaa toimintaa. Jokainen teksti on oma mallinsa ja kudottu niistä koodeista, joista sen merkitykset ovat peräisin. Tekstillä kuten jokaisella kaupungillakin on monia merkityksiä, sillä se ”ottaa lukijan mukaan merkityksenantoprosessiin”.⁸⁵¹

Kaupunkien kohdalla on Weissin mukaan huomionarvoista myös se, että niiden asukkaat jäävät lähes näkymättömiksi, mikä luo tunteen ahdistuksesta, pahaenteisyydestä ja autiudesta.⁸⁵² Tätä vieraantumisen tunnetta on luonnehdittu Calvinon Nietzscheäiseksi etäisyyden paatokseksi: Teosten ydin ”elää jännitteessä yksinäisyyden etäisyyden ja epäluotettavan läheisen perusyhteyden välillä. Kummassakin ääritilanteessa ihminen on vammautunut ja hänet on koottava uudestaan, minkä voi tehdä vain tarinoissa.”⁸⁵³ *Näkymättömät kaupungit* on täynnä esimerkkejä etäisyydestä,⁸⁵⁴ mutta etäisyyden paatos ilmenee myös Calvinon tavassa etäännyttää itsensä kuvaamistaan hahmoista voidakseen paremmin tarkkailla heitä, ja se määrittää myös Marco Polon tapaa tarkastella kaupunkeja niiden vähä vähältä muuttuessa hedelmättömiksi.⁸⁵⁵

Weiss näkee selviä yhtäläisyyksiä Calvinon *Näkymättömien kaupunkien* ja T.S. Eliotin runoelman *The Waste Land* (1922) välillä, sillä kummatkin ilmaisevat oman sukupolvensa pettymystä. Calvino ei kuitenkaan kadota näköpiiristään ihmisen tukahduttamatonta inhimillisyyttä. Kaupungit ovat näkymättömiä vain niille, jotka eivät halua tai osaa nähdä asioiden pinnan alle. Pohjimiltaan Calvino usuttaa lukijaa haastamaan labyrinthin kos-

kaan antautumatta sille.⁸⁵⁶

Carter korostaa, että kaikkien kaupunkifantasioiden summa on oudon epämääräinen, aivan kuin niin laaja tunteiden skaala johtaisi siihen, että ne syövät toisensa, neutralisoivat äärimmäisyydet. Ja koska proosarunot ovat niin lyhyitä jää kokemukseksi sarja 'iskuja', kuin kauniit mutta lyhyet ilotulitukset, jotka hokuttelevat lukemaan heti uudelleen ja jähmettymään hetkeksi kaupunkien outoon, sattumanvaraiseen ja katkonaiseen maisemaan.⁸⁵⁷

Kehyskertomus

Marco Polon ja Kublai kaanin keskusteluista muodostuvan kehyskertomuksen 18 jaksoa esittelevät ja kommentoivat kaupunkikuvauksia aivan kuten *Decameronen*, *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* tai Ovidiuksen *Metamorfoosien* kehyskertomukset. *Näkymättömät kaupungit* on kuitenkin kirja lähestulkoon vailla henkilöhahmoja.⁸⁵⁸ Marco Polo ja Kublai on kuvattu lähinnä ruumiittomiksi oraakkeleiksi, kirjailijan muusiksi, jotka keskustelevat siitä mistä kirjassa on kyse. Lisäksi kehyskertomuksen jaksot on painettu kursivilla, mikä etäännyttää ne entisestään kaupunkikuvauksista ja ehkä myös lukijasta. Kehyskertomus ei myöskään selvennä kaupunkikuvausten sisältämiä paradokseja ja ongelmia vaan pikemminkin voimistaa niitä.⁸⁵⁹

Carter löytää kehyskertomuksen alkujaksoista teoksen keskeiset teemat – ensimmäisessä hengen ja aineen dualismin, toisessa kommunikaatiokyvyn kehityksen. Ensimmäisen jakson lopparvoitusta Carter pitää eräänlaisena avaimena koko teokseen.⁸⁶⁰ Tulkittessamme kaupunkia me projisoimme itsemme niin vahvasti merkkien (emblem) joukkoon, että muutimme yhdeksi niistä, emmekä enää ole ulkopuolisia jotka voisivat niitä tulkita. Merkit ovat vain merkkejä todellisuudesta, mutta elävät silti omaa elämäänsä todellisuuden kustannuksella.⁸⁶¹

Kehyskertomuksen kaksi keskeistä kuvaa, jotka toimivat sa-

malla yhteenvedona ovat shakkipeli ja kartasto. Shakkipeli on keskeinen vertauskuva kahdeksannen osan alku- ja loppujaksoissa.⁸⁶² Viimeisen osan alussa ja lopussa keskeinen kuva on kaikkien mahdollisten kaupunkien kartasto, joka sisältää paitsi tulevaisuuden kaupunkia myös utopioita ja anti-utopioita, arketyyppejä unien tilan kaupunkia.⁸⁶³

Koska teoksessa ei ole henkilöhahmoja, ei juonta, ei tapahtumia, vaan ainoastaan ajattomia kuvioita metafiktiivisissä kertomuksissa, maailma Kublai kaanin hovin ulkopuolella voi tulla näkyväksi vain niiden keskustelujen tai mietiskelyjen välityksellä, jotka muodostavat tekstin.⁸⁶⁴ Kublailla tai Marco Pololla ei ole mitään luonnollisia ominaisuuksia, heidät on pelkistetty myyttiseksi nimikseen ja kaiuiksi, joita nuo nimet herättävät. Teksti ei ole todellista kerrontaa (narration), vaan enemmänkin Polon "kertova tietoisuus" (narrating consciousness), joka "luodessaan kuvia äärettömistä mielen kaupungeista on puhtaasti funktionaalinen persoona, kirjoituksen subjekti." Kertova persoona on "muuttunut puhtaaksi diskurssin ääneksi, joka on täysin erityislaatuinen (rarefied), lyrinen, unenomainen, epäkertomuksen kynnyksen tuolla puolen."⁸⁶⁵

Kautta keskustelujen Marco Polo yrittää auttaa Kublai kaania ymmärtämään 'näkyvätöntä järjestystä' joka säätelee inhimillistä olemassaoloa. Polo osoittaa kaanille, että perustava suunnitelma on olemassa, mutta sitä ei voi ymmärtää pelkän logiikan avulla. Näkyvätön järjestys, joka hallitsee kaupunkia, on unen logiikan tai epälogiikan kaltainen.⁸⁶⁶

Weiss näkee selvän yhtymäkohdan Borgesin *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertiuksen* ja näkyvätöntien kaupunkien välillä keskeisen skeeman ja jatkuvien epätodellisuuden tasojen peilileikin suhteen. Borgesin teos kertoo vain nimellisesti kuvitteellisesta kirjasta. Myös Calvinon romaani kertoo vain nimellisesti yhdestä kaupungista, Venetsiasta, ja kaupunkikuvaukset edustavat erilaisia epätodellisuuden tasoja samankaltaisessa peilileikissä.⁸⁶⁷ Ihanteellisen Venetsian ainutlaatuisuudelle on olemassa esikuva Borgesin väitteessä, että kaikki kirjat ovat yhden ainoan kirjailijan teoksia, joka on ajaton ja anonyymi. Polon ja *Näkymättömi-*

en kaupunkien perustava oletus on, että ”jokaisella ihmisellä on mielessään kuva kaupungista, joka koostuu pelkistä eroista.”⁸⁶⁸

Syy siihen, että Marco Polon fiktiiviset kaupungit ovat näkymättömiä voi Weissin mukaan piillä Platonin idean käsitteessä. Platonia kiinnosti etupäässä näkymätön maailma ja hän erotteli filosofiassaan ontologisesti todellisen ja aktuaalisesti olemassa-olevan. Kokemusmaailma, ilmiöiden maailma, on epätäydellinen varjo todellisesta ja pysyvästä ideamaailmasta, tosiolevaisesta. Toisin kuin ilmiömaailma, joka havaitaan aistien avulla idea-
maailma ei ole kosketeltavissa, vaan syntyy mielen kautta ja on pysyväinen, täydellinen ja muuttumaton.⁸⁶⁹ Polon ja kaanin mie-
lissä hahmottuvat kaupungit ovat näkymättömiä eli ontologisia, tosiolevaisia. Venetsia, ennalta olemassaoleva kaupunki on ihannekaupunki. Kun Polo puhuu muista kaupungeista hän esittää vain varjoja, kuvia tai toisintoja siitä. Venetsialainen ja kaani ovat todellisia filosofejä Platonin merkityksessä, sillä he asettavat mielen materiaan edelle, eivätkä sekoita ideaa ja erityistä. He kykenevät erottamaan kopion ja todellisen, aistein havaittavan materiaalisen maailman ja aistien tavoittamattomissa olevan järjen ja tunteiden hahmottaman maailman. Heille materiaaliset kaupungit ovat epätäydellisiä ja tuomittuja tuhoutumaan, kun sensijaan ihannekaupungin käsite on ikuinen ja muuttumaton malli, jonka mukaan kaikki muut kaupungit on luotu ja järjestetty.⁸⁷⁰

Weiss löytää vastakaikua Calvinon platoniselle keskustelulle Barthesin esseestä ”Teoksesta tekstiin”, jossa tämä erottaa kirjallisen ”teoksen” ja ”tekstin”. Edellinen on konkreettinen, kiinteä ja sillä on tarkka merkitys, kun taas jälkimmäiseen sisältyy merkitysten moninaisuus. Kirjallisen tekstin tavoin Polon kaupungit jäävät tuotantoasteelle. Niillä ei ole kiinteää viittauskohdetta ja ne ovat olemassa ”diskurssin liikkeessä”, ne kohdataan ”lukemisen ja tulkitsemisen tapahtumassa”. Kaupungit ovat mielekkäitä vain suhteessa toisiinsa, kuten kieli, jossa on olemassa vain eroja.⁸⁷¹ Weiss mainitsee yhtenä esimerkkinä Polon ja Kublain keskustelun sillan kuvaamisesta⁸⁷², jossa Polon mainitsevat kivet edustavat kaupunkia ja kaaren linja taas kirjan yhtenäisyyttä.⁸⁷³

Frasson-Marin korostaa, että labyrinttikirjallisuus, josta *Näky-*

mättömät kaupungit on esimerkki, edustaa reaktiota sivilisaation kriisiin, jota se pyrkii käsittelemään sekä yksilön että sosio-kulttuurisen kontekstin tasolla.⁸⁷⁴ Carterin mukaan Polon ja Kublain viimeinen keskustelu, kirjan päätössanat⁸⁷⁵, toimii paitsi moraalina myös lähtökohtana koko teokselle. Calvino ”tarjoaa meille kuvioita joissa asustaa, samalla kun asetamme itsellemme joitakin klassisia kysymyksiä olemassaolosta ja ajattelusta: Mitä on todellisuus?, mitä on havaitseminen?, mitä on halu?, mitä on tyhjiys (nothingness), mitä on täyteys (plenitude), mitä on järjestys?”⁸⁷⁶

Weissin näkemys on, että Calvino ei tarjoa kirjassaan ratkaisuja, sillä nykymaailmassa juuri ratkaisut ovat muuttuneet ongelmiksi. Weiss näkee *Näkymättömien kaupunkien* kehottavan meitä oppimaan elämään ilman ratkaisuja, ilman että välttämättä löydämme tien ulos labyrintista, vaalimalla sitä mikä ei ole helvettiä, vartioimalla muutamia jäljelle jääneitä positiivisia arvojamme. Mutta me pystymme tuskin tunnistamaan mikä on positiivista ja mikä ei, emme ole varmoja siitä mitä vartioida tai suojella, hän lisää.⁸⁷⁷

Mikäli hyväksymme kutsun vieraillla näkymättömissä kaupungeissa voimme Carterin mukaan käydä Bachelardin kokonaan sisäisissä ”halun tai toivon tai ylpeyden taivaissa”. Tästä uudelleenluodusta yhteydestä sisäiseen minään voi löytää uudistumista, uutta voimaa. Carter toteaa itse löytäneensä teoksesta ihmetyksen ja kunnioituksen ihmismielen voimia kohtaan, sekä fantasian säkenöivässä leikissä että selkiyttävissä (sobering) oivalluksissa sen rajallisuudesta.⁸⁷⁸

Yhteenveto

Marco Polon matkat ja *Näkymättömät kaupungit* muistuttavat toisiaan sikäli, että kumpikin on eräänlainen maailman kuvaus ja maailmankuva tai sellaisen konkretisoituma. Kumpikin pyrkii myyttisen tarinan tavoin kokonaisvaltaiseen maailman selittämiseen. Ensimmäinen kokemuseräiseksi tositarinaksi julistautuen, mutta mielikuvitukselliseksi kertomukseksi tulkittuna ja yhä selaisena luettuna, toinen fiktiivisenä konstruktiona, mahdollisen maailman tai maailmojen mallina, ajatusten kartastona. Ja samoin kuin *Marco Polon matkat*⁸⁷⁹, myös *Näkymättömät kaupungit* päättyy eräänlaiseen credoon, ei kuitenkaan uskon ylistykseen vaan kehotukseen uskoa, uskoa etsimiseen. Calvinon sanoin; ”on etsittävä ja tunnistettava kuka ja mikä helvetissä ei ole helvettä, on sallittava sen säilyä ja annettava sille tilaa.”⁸⁸⁰

Kuunnelma Venetsiasta

Lopullisessa tekstissä kuunnellaan *Via Marco Polo*⁸⁸¹ käytiin Calvinon romaania vain rakenteellisena lähtökohtana.⁸⁸² Kuunnelma muodostuu kolmesta todellisuudentasosta tai kerrontatasosta ja kolmentyyppisestä tekstimateriaalista, toisin kuin Calvinon romaani, jossa tasoja on periaatteessa kaksi. Nämä tasot ovat: 1) kehyskertomus eli turistidialogit, 2) Marco Polon matkakuvaukset Quinsaista ja 3) Venetsiaan sijoittuvat tarinafragmentit.

Kehyskertomuksessa nais- ja miesturisti harhailevat Venetsiassa, toinen jotakin odottaen ja veden kantamia ääniä kuunnellen, toinen Marco Polon jälkiä etsien. Naisturistin veden äänien kuunteluun yhdistyy tarinoiden taso, tarinafragmentit, jätteet joita laskuvesi jättää jälkeensä. Miesturistin Marco Polo -päähänpintymään yhdistyvät Quinsain kaupungin kuvaukset, jotka Marco Polo sanelee vankilassa haamukirjoittaja Rusticellolle. Turistien tarina, eräänlainen rakkauskertomus tavallaan, on kui-

tenkin vain kehys tai tekosyy, voisi sanoa jopa keinotekoinen liisteri tai leikkauspiste, jonka avulla Venetsiafiktio ja Quinsai-kuvaukset yhdistyvät.

Kehyskertomuksen turistidialogeista pääosa on peräisin matkapäiväkirjamerkinnoistäni, mutta dialogiksi muutettuina fragmentteina, joihin olen yhdistellyt erilaisia sitaatteja mm. Brodskylta ja erityyppisistä matkaoppaista mieleenjääneistä ilmauksista⁸⁸³. *Marco Polon matkat* -teoksesta valitut tekstijaksot rajasin lopulta vain yhteen lukuun, Quinsain kaupunkia käsittelevään kuvaukseen toisesta kirjasta⁸⁸⁴, sillä yhtymäkohdat tuon kanavien halkoman kaupungin ja Venetsian välillä ovat ilmeisiä. Kuvaukset on jaettu yhdeksään osaan tekstin kappalejakoa noudattaen. Kolmas ja määrällisesti hallitseva taso koostuu yhdestätoista romaanista tai muusta kaunokirjallisesta tekstistä Calvinon romaanin yhdentoista kaupunkityypin tapaan. Niistä valitsin jaksoja, jotka tavalla tai toisella liittyvät Venetsiaan.

Eräs keskeisistä lähdeteksteistä, jonka luin jo ennen matkalle lähtöä, on Joseph Brodskyn viehättävä pieni teos *Veden peili*⁸⁸⁵. Se saikin luonteensa vuoksi erityisaseman muihin teksteihin verrattuna, ja toimi lähinnä temaattisena inspiraationa. Vaikka sitä kyllä turistidialogeissa useaan otteeseen lainataankin⁸⁸⁶ en käyttänyt sitä suoraan materiaalina kuten yhtätoista muuta tekstiä. Yksi syy tähän oli, että tarinakokonaisuus painottui yhä selvemmin viihteellisiin teksteihin, joko rakkauskertomuksiin tai salapolisitarinoihin.

Venetsia ja vesi

Alunperin kiinnostuin nimenomaan tiettyyn paikkaan kerääntyneestä myyttisestä, romanttisesta ja tietoisestikin mytologisoidusta fantasiakuvastosta, josta Venetsia ja siihen mm. vuosisadan vaihteessa projisoitu nostalgia tietysti on oiva kuva. Mutta selvemmin kuin tarinakerrostumien määrä, itseäni kiinnosti kaupungissa paljon aineellisempi, konkreettisempi ja myös äänellisempi

lähtökohta, vesi. Eikä tietenkään pelkästään materiaalina, sillä veden käsittäminen metaforanomaiseksi liuottimeksi, johon menneet ja nykyiset tarinat, todelliset ja kuvitteelliset kohtalot sulautuvat ja sekoittuvat ja josta ne vääristyneinä heijastuvat, oli kiinnostava lähtökohta kuunnelmalle. Ja tähän voi tietysti halutessaan liittää mielle yhtymiä radiosta välineenä, tai miksei mediavirrasta laajemminkin – homogeenisesta, valuvasta, muodottomasta, kaikkialle tihkuvasta ja kaiken yhteen ja yhdenlaiseksi sulattavasta. Mutta tietysti veden äänet jo sellaisenaankin, ilman merkitysten ja assosiaatioiden painolastia, houkuttelevat luomaan vaihtelevia äänikuvia.⁸⁸⁷

Ajatus että veden loiskeet rantaan toimisivat kuunnelman rakenteellisena sidosaineena ja että vesi toimisi myös liuottimena, sitoen tarinat yhteen ja muuttaen ne yhdeksi virraksi, oli lähtökohta alusta pitäen. Se syntyi eräänlaisena kommenttina Brodskyn ajatuksiin Venetsiasta, veden olemuksesta, ajasta ja kauneudesta.⁸⁸⁸ Niinpä pyrin etsimään tarinoista fragmentteja, joissa vesi tavalla tai toisella esiintyisi keskeisessä asemassa, ja luovuin etsimästä vastaavuuksia Calvinon kaupunkityypeille. Silti vesi ei suinkaan ole mukana kaikissa lopullisen version fragmenteissa, sillä kunkin tarinan sisäinen logiikka asetti tekstivalinnoille omat vaatimuksensa. Jälkikäteen huomaa, että myös veden ja tunteiden yhteys oli keskeinen motiivi tekstejä valitessa. Niinpä fragmentteja yhdistäväksi teemaksi muodostui lähes 'vääjäämättä' rakkaus, erilaiset tavat rakastaa tai olla rakastamatta. Ja rakastamisen monet muodot ovatkin ehkä kuunnelman ilmeisin aihe ja teema, vaikka omalta kannaltani lähtökohtana ja aiheena toimi nimenomaan tietty paikka, Venetsia.

Tarinat

Valtaosa tarinoiksi valitsemistani teksteistä on sellaisia, joita tuttavat olivat minulle suositelleet, kysyessäni mitä tekstejä Venetsia toi heille mieleen.⁸⁸⁹ Goethen *Italiankirjeitä*⁸⁹⁰ lukuunotta-

matta ne ovat kaikki fiktiivisiä kertomuksia tai romaaneja, joista osaan tutustuin vasta Venetsiasta palattuani, ja joista yhtäkään en ollut ennen matkaani lukenut, vaikka muutamat ovatkin klassikkoja. Osa on myös sellaisia, jotka verraten vanha saksalainen matkaopaskirja mainitsi.⁸⁹¹ Niinpä painopiste on vahvasti toisaalta saksalaisessa kirjallisuudessa, toisaalta anglosaksisessa viihdekirjallisuudessa. John Ruskin, Henry James jne. eivät ole mukana. Sensijaan Patricia Highsmithilta on mukana kaksikin eri kirjaa. Ainoa runoutta sivuava teos on Rainer Maria Rilken *Malte Laurids Briggen muistiinpanot*⁸⁹², joka sisältää lyhyen Venetsiaan sijoittuvan jakson. Kaikissa muissa teksteissä Venetsia toimii joko koko teoksen tai sen keskeisten osien tapahtumapaikkana. Tekstit ajoittuvat Goethen kirjeitä lukuunottamatta 1900-luvulle, Thomas Mannin *Kuolema Venetsiassa* -kertomuksesta⁸⁹³ ja Rilken romaanista aina Michael Dibdinin 1990-luvulla julkaistuun salapoliisiromaanin *Kuollut laguuni*⁸⁹⁴. Mukana on kuitenkin myös historiallisia romaaneja, kuten Wintersonin *Uskallus ja Intobimo*⁸⁹⁵ sekä Jersildin *Viideskymmenes vapahtaja*,⁸⁹⁶ joiden tapahtumat sijoittuvat 1800-luvulle. Salapoliisitarinat sensijaan kuvaavat myöhempää aikaa 1960-luvun alusta lähtien, kuten Helen MacInnesin *Tehtävä Venetsiassa*⁸⁹⁷ tai Patricia Highsmithin *Jälkeäkään jättämättä*⁸⁹⁸ ja *Lahjakas herra Ripley*⁸⁹⁹. Hemingwayn romaanin *Joen yli puiden siimekseen*⁹⁰⁰ ja Ian McEwanin *Vieraan turva*⁹⁰¹ sijoittuvat sekä genrensä että kirjoittamisajan kohtansa perusteella näiden välimaastoon.

Tekstien valintaan vaikutti myös se, mitä teoksia oli suomennettu. Esimerkiksi Daphne du Maurier'n herkullista novellia *Don't Look Now*⁹⁰², josta ymmärtääkseni on tehty myös elokuva, ei ole julkaistu suomeksi. Myös Donna Leonin salapoliisiromaanit, joissa komissaari Brunettin silmin on kuvattu Venetsiaa varsin monipuolisesti, jätin pois, sillä niistä oli tuolloin suomennettu vain yksi, *Kuolema oopperassa*⁹⁰³, ja senkin sain käsiini liian myöhäisessä vaiheessa. Sittenmin olen tietysti törmännyt moniin muihinkin teksteihin, jotka olisivat olleet kokonaisuuden kannalta hyvinkin kiinnostavia, kuten Sartren Venetsiakuvaukseen *Venise de ma fenêtre*⁹⁰⁴, jota tuskin myöskään on suomennettu.

Tarinafragmentteihin käyttämiäni tekstejä on yhteensä yksitoista siitä syystä, että lähtökohtanani olivat alunperin Calvinon romaanissa esiintyvät kaupunkityypit, joita myös on yksitoista (kaupungit ja muisto, kaupungit ja halu, kaupungit ja merkit jne.) Tekstit on myös jaettu viiteen fragmenttiin ja 'palmikoitu' Calvinon romaanin esimerkkiä noudattaen.⁹⁰⁵ Calvinolla kaupunkikuvaukset ovat enemmänkin pieniä itsenäisiä proosarunonkaltaisia kuvauksia, eivät toisiinsa liittyviä etenevän tarinan osia, joten vaikutelma on luonnollisesti täysin toinen. Calvinon romaanin rakenne toimii siis vain eräänlaisena teknisenä apuvälineenä tai vapaaehtoisesti valittuna 'pakkopaitana' tekstikokonaisuutta hahmottaessani.

Tarinoiden järjestys

Vaikka alunperin lähdin etsimään teksteistä vastineita Calvinon romaanin kaupunkityypeille luovuini siitä pian. Tarinoiden keskinäinen järjestys perustuu kuitenkin osaksi näihin vastaavuuksiin. Esim. *Goethen Italiankirjeet* ovat itselleni edelleen "kaupungit ja muisto", Mannin *Kuolema Venetsiassa* "kaupungit ja halu", Highsmithin kertomukset ovat "jatkuvat kaupungit" jne, mutta vastaavuudet eivät täsmää loppuun saakka. Koska fragmentteja työn aikana lyhennettiin tuntuvasti sekä äänitys- että monteerausvaiheessa, joidenkin tekstien painopisteet muuttuivat ja loittonivat alkuperäisistä. Esim. katse ja katsominen ei lopullisissa Hemingway -fragmenteissa enää ole keskeistä, joten yhteys "kaupungit ja silmät" -tematiikkaan jäi pois.

Periaatteessa tarinoiden järjestykselle oli olennaista eräänlaisen löysän kronologian ja ajassa etenevän kerronnan aikaansaaminen. Järjestys kulkee 1700-luvulta kohti nykypäivää lähinnä kuvattujen aikakausien, ei niinkään kirjoittamisajankohdan mukaan, mutta ei sellaisenakaan ole täysin 'vedenpitävä'.⁹⁰⁶ Myös asteittainen liukuma rakkauskertomuksista salapoliisitarinoihin vaikutti järjestyksen valintaan. Tietysti myös ajatus siitä, että kukin tarinafragmentti muodostaisi kontrastin suhteessa edelliseen

ja seuraavaan oli merkityksellinen.⁹⁰⁷ Samat näyttelijät esittäisivät useita eri henkilöitä, hahmot kohtaisivat tavallaan uudelleen toisen nimisinä, toisena aikana, uusissa asetelmissä⁹⁰⁸. Siten myös roolidubleerausten tuottamat, kuulijalle mahdollisesti tiedostamattomiksi jäävät mielleyhtymät oli huomioitava tekstiä viimeistellessä.

Vielä aivan viime vaiheessa emmin esim. MacInnesin ja McEwanin tarinoiden sijoittamisen suhteen. *Tehtävä Venetsiassa*, MacInnesin kylmän sodan aikaan sijoittuva vakoilutarina, olisi hyvinkin sopinut jatkoksi Hemingwayn toisen maailmansodan kokemuksia pohtivalle romaanille, kun taas McEwanin turistikuvaus, *Vieraan turva*, olisi soveltunut sijoitettavaksi huomattavasti lähemmäs nykyaikaa, jopa Highsmithin 1960-luvun kuvauksen jälkeen. Lähinnä temaattisista syistä päädyin kuitenkin kronologian rikkomiseen. Koska McEwanin romaanin keskeinen tapahtuma on intohimomurha, sopi se sittenkin paremmin kuunnelman keskivaiheille kuin sen loppuun. Ratkaisu oli parempi myös kokonaisrytmytyksen ja roolijaon kannalta.

Alunperin ajattelin, että tarinoiden asteittainen muutos monologeista tai kuvaukseen perustuvista kertovista jaksoista yhä selvemmin dialogisiin tilanteisiin ja toimintaan painottuviin jaksoihin, muodostaisi toisen jatkumon ajallisen kronologian ohella. Käytännössä jouduin kuitenkin tinkimään myös tästä logiikasta. *Goethen Italiankirjeet* ovat puhdasta monologia, samoin *Malte Laurids Briggen muistiinpanot*. *Kuolema Venetsiassa* -kertomuksesta valitut jaksot sisältävät sekä kuvausta hän -muodossa että lyhyitä dialogeja, ja Ciaccon seikkailukertomuksia muistuttavat kuvaukset romaanista *Viideskymmenes vapauttaja* vuorottelevat dialogijaksojen kanssa. Wintersonin *Uskallus ja intohimo* on jaksotettu limittäin siten, että aikatasot vaihtelevat myös fragmenttien sisällä. Jokainen viidestä kohtauksesta koostuu kahdesta eri monologista, ensinnä Villanellen kertomuksesta Henrille, jota muistikuvat ns. Patarouvasta katkovat, ja toiseksi Henrin kertomuksesta hoitajalle mielisairaalassa (tosin hoitaja on vain kuviteltu), jota muistikuvat Villanellen kanssa käydyistä keskusteluista höyستävät. Sensijaan kuudes kertomus, *Joen yli puiden*

siimekseen, on lähes kokonaan dialogia. Vain kunkin fragmen-
tin päätteeksi on mukana everstin ajatusäänimonologi tilantees-
sa. Seitsemäs kertomus, *Vieraan Turva*, ja kahdeksas kertomus,
Tehtävä Venetsiassa, ovat pääosin dialogeja nekin. Loppupuol-
lella monologien ja kuvausten osuus kuitenkin kasvaa uudel-
leen, vaikka ne montteerausvaiheessa pyrittiinkin typistämään
minimiin. Keskeiset osat Highsmithin tarinasta *Jälkeäkään jättä-
mättä* ja useat *Lahjakas herra Ripley* -tarinan fragmentit ovat
monologiksi muutettua kerrontaa.

Valtaosa teksteistä on siis mukana viitenä irrallisena fragmen-
tina, mutta muutamissa etenevä tapahtuma on jaettu viiteen osaan.
Näin on esim. Rilken tekstin kohdalla. Tietty jakso romaanista
on jaettu viiteen osaan lähes lyhentämättömänä. Sensijaan esim.
Jersildin romaanista on mukana viisi täysin erillistä jaksoa eri
puolilta romaania. Ne muodostavat eräänlaisen etenevän ja loo-
gisenkin tapahtumasarjan, joka kuitenkin on vain ohut siivu ro-
maanin kuvaamasta maailmasta. Highsmithin tarinoiden kohdalla
ratkaisu on toisentyyppinen. Rayn tarinasta, *Jälkeäkään jättä-
mättä*, käytin vain osia alkujaksosta, tiivistettynä ja minä -muo-
toiseksi kerronnaksi muutettuna. Varsinainen tarina kirjassa al-
kaa oikeastaan vasta siitä, mihin kuunnelmassa käyttämäni frag-
mentti päättyy. Tom Ripley'n tarinasta sensijaan käytin vain Ve-
netsiaan sijoittuvan loppuosan materiaalia, ja sieltäkin tiiviste-
tyssä muodossa.

Lähtökohtana toiminut paikka, Venetsia, nousee ehkä esiin
selvemmin ja muutenkin kuin tapahtumapaikkana vasta viimei-
sessä tarinafragmentissa, Dibdinin salapoliisiromaanissa. Siinä
palataan yhtäältä jo Goethen esiintuoman ajatukseen venetsia-
laisista poikkeuksellisenä kansana, jolla on oma erityislaatusa
ja historiansa. Ja toisaalta siinä astutaan lähemmäs nykytilannet-
ta ja kehyskertomuksen turisteja, nyt paikallisten asukkaiden
näkökulmasta. Ennen kaikkea siinä konkretisoituu ajatus paik-
kasidonnaisuudesta nurjalta puoleltaan, nurkkakuntaisuutena,
äärimmilleen vietyinä paikallispatiotismina ja muukalaisvastai-
suutena. Paikkasidonnaisuus ei itselleni ole millään tavalla liitty-
nyt poliittiseen ajatteluun, mutta tämän tarinan kautta oivalsin

kysymyksen myös yhteisöön ja elämäntapaan liittyväksi. Paikal-
lisuuden korostaminen on kaksiteräinen miekka, joka Dibdinillä
saa selvästi fascistisia piirteitä. Dal Maschio, myöhempien aiko-
jen Mussolini, kärjistää vastakkainasettelun meikäläiset kontra
muukalaiset, vastustaa yleiseurooppalaisuutta ja kosmopoliittis-
ta sitoutumattomuutta jne. Vaikka ajatus problematisoida paik-
kasidonnaisuus ja paikallisuus yhteiskunnallisessa mielessä ei
alunperin kuulunut tavoitteisiini, on se tässä kiinnostava ääripis-
te paikan romantisoinnille yleisemminkin.

Jako osiin

Kuunnelman toteuttamisesta kolmiosaisena päätettiin vasta kun
materiaali oli jo äänitetty.⁹⁰ Alunperin suunnittelin kuunnelman
yhdeksästä lyhyestä jaksosta koostuvaksi Calvinon romaanin
yhdeksän osan tapaan. Kuvittelin, että jaksot voitaisiin tarpeen
mukaan lähettää myös yksitellen tai ihannetapauksessa yhtenäi-
senä pitkänä kokonaisuutena.⁹¹⁰ Koska tekstimateriaalia oli huo-
mattavan runsaasti oli jako useampaan osaan välttämätöntä.
Mekaaniselta vaikuttava jako kolmeen, jaksojen I–III, IV–VI ja
VII–IX yhdistäminen, johon lopulta päädyin, ei suinkaan ollut
itsestäänselvä, vaan edellytti tuntuja leikkauksia. Näin siksi, että
ensimmäinen ja viimeinen jakso olivat muita huomattavasti pi-
dempinä, sillä ne sisältävät Calvinon romaanin tapaan kymmenen
fragmenttia viiden sijasta.

Osat nimesin vasta viimevaiheessa kunkin jakson ensimmäi-
sen ja viimeisen tarinafragmentin kirjoittajan mukaan. Kirjailijoi-
den nimien assosioiminen paikannimiin, eräänlaisiksi maamer-
keiksi, oli oikeastaan sattumaa. Ensimmäinen osa, *Via Marco Polo – Goethestä Hemingwayhin*, ja toinen osa *Via Marco Polo – Rilkestä Highsmithiin*, ovat lähes yhtä pitkät. Kolmas osa, *Via Marco Polo – Hemingwaystä Dibdiniin*, on hiukan pitempi, vaika nimen perusteella voisi kuvitella sen kuvaamaa matkaa tai ajanjaksoa kaikkein lyhimmäksi.⁹¹¹

Jokainen osa koostuu kolmesta jaksosta. Jaksot alkavat Marco Polon Quinsai -kuvauksella, jonka jälkeen seuraa turistidialogi ja viisi tai ensimmäisessä ja viimeisessä jaksossa kymmenen tarinafragmenttia. Jaksot päättyvät turistidialogiin ja kertosaäkeen. Jaksotusta korostavat myös hiljaiset tauot jaksojen päätteeksi, kertosaäkeen jälkeen, ennen Marco Polon kuvaukset aina aloittavaa vankityrmän oven kolahdusta. Taukojen tarkoitus on tarjota kuulijalle pieni hengähdystauko, vaikka ne lisättiin myös teknisen toteutuksen helpottamiseksi. Ensimmäinen osa alkaa lyhyellä turistidialogilla, oikeastaan Marco Polo parafrasilla⁹¹², joka alunperin toimi koko kuunnelman prologina. Myös toisen ja kolmannen osan alkuun lisäsin lyhyet prologit, jakamalla alunperin esittelytekstiksi tarkoitettua ja ”ylimääräisenä” äänitetyn Calvinon -lainauksen kahtia⁹¹³, jotta osat toimisivat paremmin itsenäisinä kokonaisuuksina. Näin toisen osan prologissa mainitaan Quinsai⁹¹⁴, kolmannen osan prologissa Venetsia⁹¹⁵.

Myös Calvinon romaanin kaupunkikuvauksista poimittujen kaupunkien nimien luettelo äänitettiin eräänlaisena testimateriaalina, ja suunnittelin käyttäväni sitä kertosaäkenä kunkin jakson lopussa.⁹¹⁶ Ajatus käyttää kaupunkien nimiä myös eräänlaisena kehyskertomuksen jatkeena kunkin tarinafragmentin välissä syntyi vasta montteerausvaiheessa. Koska tarinafragmentit olivat melko pitkiä ja liukuivat liiaksi toisiinsa, tuntui tarpeelliselta palata 'pintaan', kehykseen, nykyhetkeen, niiden välissä, ja siten myös tavallaan konkretisoida aaltoliike. Samalla tuntui olennaiselta luoda kokonaisuuteen ryhtiä toiston avulla ja tehdä rakenne havainnollisemmaksi. Turistidialogien lisukkeet, kaupunkien tai naisten nimet, joista muodostettiin paitsi kertosaä kunkin osan loppuun, myös dialogipätkät kaikkien tarinafragmenttien väliin, olivatkin käytännössä olennainen rytminen ja dramaturginen elementti. Nimet muodostivat eräänlaisen puoliksi abstraktin verkon, jonka avulla melko hajanainen materiaali pysyi kasassa ja joka osaltaan korvasi etenevän juonen muodostaman jännitteen. Lisäksi verkko toi faktisen kaupungin läsnäolevaksi yhä uudelleen, sillä sen taustalla käytettiin dokumenttiäänitteitä Venetsiasta.

Äänet ja musiikki

Myös äänimateriaalia valitessa paikka toimi lähtökohtana ja valintakriteerinä. Ensinnäkin äänitin Venetsiassa ns. autenttisia äänimaisemia, jotka tosin olivat tekniseltä laadultaan vaihtelevia ja käyttökelpoisia vain osaksi. Ajatus kaupungista ilman autoja kuulostaa äänitehosteiden keräilijän unelmalta, mutta käytännössä erilaisten moottoriveneiden ääni on akustisesti yhtä hallitsevaa jyrinää kuin muukin liikenne. Dokumenttiäänityksiä käytettiin kuunnelmassa kuitenkin melko runsaasti, paitsi kaikkien turistidialogien ja kertosaäkeiden taustalla myös lähelle nykyaikaa sijoittuvien tarinafragmenttien tukena. Niiden lisäksi käytettiin myös erillisiä tehosteita ja myöhemmin Suomessa äänitettyjä veden ääniä.

Toiseksikin valitsin musiikit siten, että ne joko säveltäjän tai teoksen nimen puolesta liittyivät Venetsiaan.⁹¹⁷ Musiikin avulla pyrin paitsi tukemaan kunkin kohtauksen tunnelmaa myös löytämään tarinoille toimivat 'tunnussävelet', jotka auttaisivat kuulijaa yhdistämään erilliset ja limittäin palmikoidut saman tarinan fragmentit toisiinsa ja ankkuroisivat samalla tekstit niissä kuvatuihin aikakausiin mahdollisimman yksinkertaisesti. Musiikin avulla halusin myös kompensoida roolidubleauksista johtuvaa tarinoiden mahdollista sekoittumista ja korostaa toiston myötä syntyvää rytmiä. Musiikit valittiin ja yhdistettiin tiettyihin teksteihin vasta montteerausvaiheessa, joten valintaperusteena toimivat myös puhtaasti esteettiset ja tekniset kriteerit, kuten äänten yhteensopivuus puheen rytmin tai sävelkorkeuden tai tiheyden suhteen. Musiikin valintaan ja äänisuunnitteluun vaikutti ratkaisevasti teknisestä toteutuksesta vastannut Ritva Lehto, jonka kanssa teimme tiiviisti yhteistyötä koko pitkän montteerausvaiheen ajan.⁹¹⁸

Turistidialogien taustamaisemien eli Venetsiaäänitysten sisältämät satunnaiset musiikkipätkät ovat peräisin tilanteista, katu-kuvasta. Marco Polon Quinsai -kuvausten taustalla käytettiin klassista kiinalaista musiikkia. Musiikin merkitys oli suurin tarinafragmenttien kohdalla. *Goethen Italiankirjeet* saivat seurakseen

Monteverdin madrigaaleja, *Kuolema Venetsiassa* sai säestykseen Mahlerin viidennen sinfonian, joka yhdistyy siihen Viscontin elokuvan kautta. Anton Webern on säveltänyt Rilken Venetsiakuvaukseen sisältyvät runot, joten hänen musiikkiaan samalta ajalta käytettiin Rilken tekstin taustalla myös muilta osin. Ciaccon ja Magdalenuksen tarinalle Jersildin romaanista valitsin säestykseksi Venetsialaista torvimusiikkia 1600-luvulta, etupäässä Gabrielin sävellyksiä, kun taas Henrin ja Villanellen tarina Wintersonin romaanista sai tuekseen romanttisia barcarolleja 1700-luvulta, canzone di battello.

Hemingwayn ja McEwanin tarinoiden taustamusiikit poikkesivat muusta musiikista sikäli, että niissä toistettiin samaa kappaletta jokaisessa fragmentissa. Everstin ja Renatan keskusteluja säesti aina Lisztin pianolle ja sellolle säveltämä ”La Lugubre gondola” kun taas Maryn ja Colinin vaiheita myötäili aina Cannonball Adderleyn jazz-kappale ”Venice”. Muiden fragmenttien taustamusiikit olivat ainoastaan samantyyppisiä tai osia samasta kokonaisuudesta, esim. saman säveltäjän samantyyppiselle orkestratiolle luomia tai samojen esittäjien soittamia.

Kronologiasta poiketen Claire Langleyn ja Bill Fennerin seikkailutarinassa *Tehtävä Venetsiassa* saivat taustamusiikikseen ehkä leimallisimmin Venetsialaisen säveltäjän, Antonio Vivaldin, oboe-konserttojen allegro-osia. Tähän päädyimme paitsi tunnelman takia myös koska Vivaldi nimenomaan mainitaan dialogissa. Highsmithin *Jälkeäkään jättämättä* yhdistettiin sensijaan James Newtonin suhteellisen ’abstraktiin’ ja siten kuunnelman taustalle hyvin soveltuvaan Venetsiassa äänitettyyn huilumusiikkiin. Tom Rippleyn tarinan taustamusiikkina ei käytetty oboe ja viola da gamba-soittimilla esitettyä cinquento-musiikkia, vaikka siitä tekstissä nimenomaan puhutaan, vaan viihteellisiä sovituksia gondolieerilauluista. Tämä ratkaisu tehtiin lähinnä siksi, että mukaan haluttiin jotakin kunnon Venetsiakitschiä ja myös selvästi uudempaa ja kevyempää musiikkia.⁹¹⁹

Yhtään rockia tai muuten selvästi nykyaikaan assosioituvaa musiikkia ei kuunnelmassa kuitenkaan käytetty. Viimeinen, nykyaikaan sijoittuva Aurelio Zenin tarina *Kuollut laguuni* oli alun-

perin tarkoitus toteuttaa siten, että kussakin kohtauksessa tai fragmentissa olisi taustalla täysin erilaista musiikkia tapahtumapaikasta riippuen. Lopulta päädyttiin kuitenkin käyttämään kulttuuritoimituksesta lainaksi saatuja, Luisa Ronchinin keräämiä tai esittämiä venetsialaisia kansanlauluja.⁹²⁰

Musiikilla on kuunnelmassa *Via Marco Polo* kaiken kaikkiaan varsin keskeinen rooli, ja se toimii paitsi kuvittajana ja pehmentäjänä myös dramaturgisesti olennaisena tekijänä. Sensijaan veden äänien käyttö jäi vähäisemmäksi ja myös vähemmän monimuotoiseksi kuin mitä alunperin kuvittelin. Kuunnelman loppua kohden veden ääniä käytettiin tehosteena yhä vähemmän, osin myös tekstifragmenttien luonteesta johtuen. Lähestyttäessä nykyaikaa tarinat ’kuivuivat’ lähes huomaamatta, ehkä ’realistisuus’ tylsistyi. Osat I ja II onnistuivat mielestäni äänellisesti melko hyvin, kun taas osa III jäi äänimaailman suhteen köyhemmäksi, löysemmäksi ja ohuemmaksi, mitä se on jo tekstinkin tasolla.

Mixaus

Periaatteessa kuunnelman kolme osatekijää – teksti, tehosteet ja musiikki – yhdistettiin varsin perinteiseen tapaan, tehosteet ja musiikki toimivat taustamaisemana ja tukena tekstile.⁹²¹ Olen aiemmin ollut kiinnostunut vaihtoehtoisista painotuksista tämän klassisen kolmijaon välillä, etsinyt keinoja sekoittaa puheen ja äänitehosteiden tai puheen ja musiikin välistä rajaa. Yrittäessäni hahmottaa erityyppisiä ’äänellistämisen’ mahdollisuuksia, olen jakanut ne kolmeen peruvaihtoehtoon.⁹²²

Ensinnäkin äänitehosteita, erilaisia akustiikkoja ja myös musiikkia voi käyttää tukemaan kerrontaa, antamaan kuvan ympäristöstä tapahtumapaikan vaihtuessa tai luomaan tietyn tunnelman. Olennaista on, että äänet tukevat tekstiä ja ovat sille alisteisia. Variaatiot syntyvät lähinnä siitä, käytetäänkö tehosteita selvemmin itsenäisinä efekteinä, kerronnan välineinä, vai toimivatko ne lähinnä maisemana, virityksenä, eräänlaisena fondina. Ääni,

joskus myös musiikki, voi toimia tilana, taustana, avaruutena, fyysisenä tai emotionaalisenä lavastuksena. Tällaista yhdistämistä kutsuisin nimityksellä ”ääni taustatukena”⁹²³, ja sitä voi ehkä pitää perinteisenä nimenomaan kuunnelmassa.

Toiseksi on mahdollista käyttää tekstiä ja puhetta maiseman materiaalina. Tätä tapaa, jota olen kokeillut useissa yhteyksissä, mutta jota kuunnelmassa *Via Marco Polo* ei lainkaan hyödynnetty, voisi kutsua nimityksellä ”puhe tehosteena”. Siinä tekstiä ja puhetta muokataan niin, että ne muodostavat oman tilansa ja maisemansa. Tehosteet luodaan keinotekoisesti ihmisäänistä, jopa niin, että äänen alkuperä ei ole välittömästi tunnistettavissa. Puheesta ja ihmisäänistä luodaan eräänlainen rytminen kudos, maisema tai matto, joka voi muuttua musiikin kaltaiseksi, mikäli niin halutaan. Rajat henkilöiden ja ympäristön välillä häivytetään, puhe ja maisema, etuala ja tausta sekoittuvat ja kutoutuvat yhteen. Olennaista on, että tekstiä ja puhetta käytetään rakentamaan oma maisemansa. Äänet eivät muodosta taustaa puheelle, vaan puhe muodostaa myös taustan ja muuttuu äänitilaksi.⁹²⁴

Kolmanneksi tehosteita ja musiikkia voi käyttää korostetun irrallisina suhteessa tekstiin ja puheeseen. Tätä tapaa voisi kutsua nimellä ”tehosteet puheena”, sillä siinä äänitehosteita käytetään itsenäisinä elementteinä puheen rinnalla tai kontrastina sille, eräänlaisena vastatarinana. Tämänkaltaista yhdistämistä voisi kutsua myös äänelliseksi simultaanidramaturgiaksi. On tietysti mahdollista kertoa tarina lähes kokonaan ilman sanoja pelkkien äänitehosteiden avulla, mutta se muistuttaa enemmän ensimmäistä tapaa, tehosteet vain korvaavat puheen tai osan siitä. Itse ajattelen kolmatta tapaa lähinnä erilaisten musiikki- tai äänifragmenttien, sitaattien, kommentaarien eli eräänlaisten rinnakkais-tarinoiden kollaashina, esim. silloin, kun erityyppistä dokumentti- tai arkistomateriaalia, tunnistettavia musiikkipätkiä jne. käytetään. Äänet eivät luo akustisia tiloja tai taustamaisemaa puheelle, vaan eräänlaisen kontekstikentän ja toimivat puheen rinnalla yhteisessä mediatilassa.⁹²⁵

Kuunnelmassa *Via Marco Polo* lähtökohta mixaukselle ja ää-

nisuunnittelulle oli nimenomaan ensiksi kuvattu yhdistämistapa. Tehosteiden ja kaiutuksen avulla luotiin taustamaisema, tila johon puhe upotettiin, eli eräänlainen lavastus. Periaatteessa musiikki asetettiin samaan tilaan ja akustiikkaan puheen ja tehosteiden kanssa, vaikka se joissakin kohden toimi myös itsenäisemmin, selvemmin tekstin rinnalla, siihen rytmittettynä ja sitä rytmittäen. Tehosteiden ja musiikin avulla pyrittiin luomaan maailma kullekin tarinalle ja samalla maisemakudos, joka loisi kuvan sekä Venetsiasta kaupunkina ja ympäristönä että jatkuvasta ja muotoaan muuttavasta veden ja aikakausien virrasta. Alunperin kuvittelin, että puheen ja veden äänet pystyisi käsittelemään niin, että syntyisi mielikuva niiden toinen toisiinsa liukenemisesta, mutta luovuin siitä jo suunnitteluvaiheessa. Käytännössä musiikin ja tehosteiden käyttö oli pelkistetympää ja myös perinteisempää kuin monissa muissa kuunnelmissani, osin jo suuren materiaalmäärän ja rajallisten teknisten resurssien takia, osin myös tietoisena valintana. Musiikin osuus oli myös hallitsevampi kuin aiemmissa radiotöissäni.

Reaalitila radiossa

”Ohjelma on tyhjä tila. Samalla kun tiedät mikä on akustinen tila, tiedät mikä on mielen tila. Se on tyhjä tila”⁹²⁶ Mutta tuota tyhjää tilaa ei ole olemassa lähtökohtana, se on luotava. Samaan tapaan kuin jokainen konkreettinen esitystila on osa jotakin asiayhteyttä ja ympäristöä, samalla tavoin se osa ohjelma-aikaa, joka muodostaa kuunnelman tilan, on osa jotakin asiayhteyttä, vaikka valmiiksi äänitetty ja mixattu ohjelma tietysti voidaan lähettää uusintana tai soittaa erilaisissa toisistaan poikkeavissa yhteyksissä. Kuunnelmassa tilakokemusta voidaan hallita vain hyvin rajallisessa määrin. Sen enempää asiayhteyttä kuin konkreettista kuuntelutilaa tai kuulijan tilannetta voi harvemmin kontrolloida. Kuunnelman fiktiivisen tilan ja kuulijan faktisen kokemustilan yhteensulautuminen kuuntelutilanteessa vaihtelee tekijöiden toi-

veista riippumatta. On ehkä perusteetonta puhua sekoittumisesta, sillä kuunnelman voi ajatella kiinteäksi kokonaisuudeksi johon asiayhteys ei vaikuta, vaikka elämys kuulijan kannalta tietysti voi olla hyvinkin erilainen tilanteesta riippuen. Kuunnelma on sekä enemmän että vähemmän kontekstisidonnainen, ympäristöönsä sidoksissa, kuin elävä esitys.⁹²⁷

Kuunnelman yhteydessä tilasta on ehkä helpointa puhua sisäisenä kontekstina, ulkoisena kontekstina, lähettäjäkontekstina ja vastaanottajakontekstina.⁹²⁸ Yksittäisen kuunnelman äänimaailmaa, tässä tapauksessa myös kuunnelman *Via Marco Polo* kolmen osan muodostamaa kokonaisuutta, voi pitää eräänlaisena sisäisenä kontekstina, jonka mukaan erilliset maisemat saavat merkityksensä. Ohjelmakokonaisuus johon kuunnelma sijoittuu, ”Radioteatteria kymmenen jälkeen” ja kanava ”Ylen ykkösen” muine ohjelmineen, muodostavat vastaavasti eräänlaisen ulkoisen kontekstin, joka herättää tiettyjä odotuksia jne. Lähettäjäkonteksti olisi tässä tapauksessa alkutekstien kirjoittajien ja suomentajien ohella tekstikoosteen laatija ja ohjaaja eli minä, sekä esiintyjät, ja heidän aiemmat työnsä, mutta selvimmin ehkä kuitenkin tuotantoyhteisö, Radioteatteri. Näihin on mahdollista vaikuttaa jossakin määrin, tai ainakin niistä voi olla tietoinen. Silti esim. kuunnelmaa edeltävään ja sitä seuraavaan ohjelmaan lähetyksessä ei yksittäisen kuunnelman tekijä yleensä voi puuttua, ei edes tietää mitä ne ovat.

Kaikkein avoimin on tässä tapauksessa kuitenkin vastaanottajakonteksti tai ns. käyttäjäkonteksti. Kuunnelmia kuunnellaan hyvinkin erilaisissa tilanteissa, jotka jo itsessään voivat olla vahvoja akustisia ympäristöjä, ja myös erilaisin odotuksin – keskittyneesti ja yksin, taustamusiikin tapaan muuta tehdessä, autossa jne. Vaikka voidaan ajatella, että ohjelmalle ”Radioteatteria kymmenen jälkeen” on kertynyt oma kuulijakuntansa, tai että myöhään illalla kuuntelutilanne usein on rauhallinen jne. eivät ’todennäköisyydet’ muuta sitä tosiasiaa, että se reaalinen tila ja tilanne, johon kuunnelma kuultaessa sekoittuu, voi olla lähes mikä tahansa. Kuunnelman vastaanottajakontekstista voi varmaankin sanoa kuten kuvan kohdalla: ”Tietyissä tapauksissa se voi mer-

kitä paljon enemmän kuin vaikutus, jonka kaikki muut kontekstit saavat aikaan.”⁹²⁹

Peter Eversmanin kehittämä esitystilän analyysimalli⁹³⁰ ja hänen tapansa hahmottaa tilan rakenneulottuvuus ja käyttöulottuvuus voi olla kiinnostava sovellettuna kuunnelmaan. Myös kuunnelmassa voidaan puhua sekä illuusiosta toisesta ajasta ja paikasta että reaaliaikatilasta, vaikka ne ensinäkemältä näyttävät olevan olemassa rinnakkain ja erillisinä. Illuusio toisesta ajasta ja paikasta sisältyy kuunnelmaan. ’Tässä ja nyt’ -tilanne sensijaan muodostuu kuulijan omasta tilasta ja tilanteesta, kotona, autossa jne. Tilan rakenneulottuvuutta on hankalampi soveltaa kuunnelmaan. Periaatteessa voisi ajatella kuunnelman tilallisen organisaation olevan ympäristönomaisen täydellinen vastakohta, sillä kuulijan paikka on kokonaan ulkopuolinen suhteessa kuunnelman kehykseen. Kuulijaa ei voi suoraan sisällyttää esityksen maailmaan, kuuntelutilannetta ei voi kontrolloida siten kuin esitystilanteessa eivätkä kuulijan reaktiot voi vaikuttaa valmiiseen kuunnelmaan. Asetelma muistuttaa elokuvan esitystilannetta, näyttämön ja katsomon erottamisen äärimuotoa,⁹³¹ mutta on tietysti kuulijan kannalta huomattavasti vapaampi. Yksi syy miksi aikoinaan innostuin kuunnelmasta onkin tuo absurdi vapauden ja vääjäämättömyyden yhdistelmä. Lähetys jatkuu vääjäämättä, vaikka kuulija sulkisi radionsa, vaikkei kukaan sitä kuuntelisi. Ja toisaalta joku ihminen, joka ei missään nimessä menisi katsomaan tiettyä esitystä eikä kuvittelisi sen mitenkään kiinnostavan itseään, saattaa yhtäkkiä kuulla katkelman kuunnelmasta sattumalta, ja kohdata vahingossa jotakin, jota hän juuri sillä hetkellä tarvitsee jaksakseen elää.

Vaikka rakenneulottuvuus, ajatus erotella suoraan edestä nähtävä ja ympäristönomainen ratkaisu kuunnelman kohdalla tuntuu ensiajatuksena naurettavalta, stereokuvaan perustuvat kuunnelmat on rakennettu hyvinkin selvästi suoraan edestä kuultaviksi, niin myös *Via Marco Polo*.⁹³² Eräänlaiseen ympäristönomaisuuteen pyritään joskus neljältä suunnalta toistetun ns. surround-äänien avulla. Osa Venetsiassa äänitetyistä materiaalista on äänitetty ns. kunstkopf -mikrofoneilla, jotka tallentavat äänimaise-

man ihmisen tilakuulua muistuttavalla tavalla. Äänikuvan muuttumisen selvemmin kolmiulotteiseksi ja ympäröiväksi tietyissä kohdin kuunnelmaa *Via Marco Polo* voi kuulla myös valmiissa mixauksessa kuulokkeilla kuunnellessa. Kokonaisuus on kuitenkin rakennettu stereokuuntelua ajatellen, sillä se sisältää eritasoisia äänitteitä, ja on kuulokkeilla kuunneltuna epäyhtenäinen.

Koska äänellä on taipumus sulautua hyvinkin erilaisiin tiloihin – se ei 'pysy raameissaan' samalla tapaa kuin kuva – ääni luo lähes aina jossakin määrin ympäristönomaisen vaikutelman, se täyttää tilan. Kokemus kuunnelmasta voi käytännössä olla erittäin henkilökohtainen ja yksityinen ja tunne siitä, että on sisällytetty kuunnelman kehikseen voi sitä kautta olla vahva. Koke-
musta voi vahvistaa paitsi intiimi puhetapa, emotionaalinen suggestio ja illuusion luominen kuulijan itse tuottamien visuaalisten mielikuvien kautta myös se, että kuunnelma äänenä konkreettisesti virtaa sisään kuuulijan reaaliaikatilaa, huoneeseen, autoon, kotiin ja tajuntaan, ja täyttää sen, hälventäen fiktion ja todellisuuden rajaa: "Oliko tuo kuunnelmasta vai soiko ovikello?". Tilaheijastusten kautta ääni myös aivan konkreettisesti ympäröi kuulijan – äänentoistolaitteiden laadusta, kuuntelutilan akustiikasta ja kuulijan tilanteesta riippuen – ja tunkeutuu jopa hänen ruumiinsa sisään, kuten ääniaaltojen voi sanoa tekevän.⁹³³

Käyttölouottuvuus, skaala yhtäältä fiktiivisen todellisuuden asettamisen, illuusion tilan, ja reaaliaikatilan, kuulijan reaalitylanteen myöntämisen välillä on myös sovellettavissa kuunnelmaan. Kolmas tila joka kuuntelutilanteessa on vääjäämättä mukana kuunnelman maailman ja kuulijan maailman lisäksi – ja jonka voi ajatella olevan jopa dominoiva – on ns. mediatila, josta reaaliaikabila, 'tässä ja nyt' / esittämistilanteen merkityksessä, kuunnelman kohdalla muodostuu. Tämä taso voidaan ottaa mukaan tai avoimesti tunnustaa esim. käyttämällä suoraa puhut-
telua: "Hyvät kuulijat". Käsittelemättömän studioakustiikan voisi ajatella vastaavan 'paljasta mediatilaa', tyhjää näyttämöä, kun sensijaan vahvan akustiikan muokkauksen voisi rinnastaa moni-
muotoisen lavastuksen käyttöön. Koska äänitehosteita ja myös

akustiikkaa voi käyttää myös etupäässä rytmisinä elementteinä ei analogia toimi kitkatta, mutta kun tehosteiden ja musiikin avulla luodaan akustinen ympäristö tai taustamaisema, on usein kyseessä nimenomaan illuusio toisesta ajasta ja paikasta.

Kuunnelmassa *Via Marco Polo* ei käytetty paljasta studioakustiikkaa, eikä se myöskään sisältänyt tekstijaksoja, joissa kuulijaa olisi puhuteltu suoraan kuulijana. Eräänlainen viittaus ulos fiktiosta esiintyy tosin tekstin tasolla alun turistidialogissa.⁹³⁴ Ja tietysti naisturistin kehoitus "Kuuntele", joka periaatteessa on suunnattu miesturistille, saa myös kuulijalle osoitetun merkityksen. Sensijaan kuunnelmassa pyrittiin luomaan illuusio useastakin ajasta ja paikasta: Vankilan kammiosta Genovassa 1200-luvun lopulla ja Quinsain kaupungista Marco Polon muistoissa, nykyajan turistien Venetsiasta ja erilaisten tarinoiden Venetsiasta 1700-luvulta nykypäiviin. Siirtymät maisemasta toiseen ovat verraten pehmeitä ja äänitaustat ovat kestoaltaan pitkiä, usein koko tarinafragmentin mittaisia. Äänimaisemia rakennettaessa lähtökohta oli hyvinkin 'realistinen', vaikka niiden pelkistäminen muutamaa äänielementtiin, musiikin hallitseva osuus ja maisemien hidas mutta jatkuva vaihtelu oletettavasti muodostavat kokonaisuudesta enemmän mielentilan tai tajunnanvirran kaltaisen.

On selvää, että tilalla on keskeisempi tehtävä elävässä esityksessä, kun tilaa itsessään voi käyttää muodostamaan elämyksen olennaisen osan. Radiossa tilan käyttö illuusiota luovana tekijänä on enemminkin poikkeus kuin sääntö, ja korostuu lähes yksinomaan kuunnelmissa. Mutta tilaa voi käyttää lähtökohtana, materiaalina ja apuvälineenä myös kuunnelmaa rakennettaessa. Tekstin kuvaamat tilat voivat toimia tulkinnan lähtökohtana, tila voi olla keskeinen äänimaailmaa luotaessa, tai sitten tietty paikka voi toimia koko kuunnelman perusideana, kuten tässä tapauksessa.

"Jos talviyönä matkamies ..." ja Via Marco Polo

Yhtymäkohdat kahden Calvinon romaanin – *Näkymättömät kaupungit* ja *Jos talviyönä matkamies* – pohjalta laaditun kuunnelman ja dramatisoinnin välillä ovat kiinnostavia. Periaatteessa tekstit tietyt poikkeavat toisistaan lähes kaikilta osin. Siinä missä *"Jos talviyönä matkamies ..."* on tilaan kirjoitettu näytelmä, siinä *Via Marco Polo* on vapaamuotoinen tekstikooste kuunnelmaksi, kollaashi. Siinä missä edellinen on uskollinen ja huolellinenkin näyttämösovitus romaanista, siinä jälkimmäinen käyttää romaanin rakennetta vain lähtökohtana ja apuvälineenä tekstimateriaalin organisoinnissa. Vaikken sitä työn aikana tiedostanutkaan, huomaan käyttäneeni monia piirteitä Siltasen dramatisoinnista esikuvana ja inspiraationa kuunnelman tekstiä kootessani. Taivoitteet olivat kuunnelman kohdalla kuitenkin aivan toiset, sillä minulla ei ollut tekstin suhteen kovin suuria dramaturgisia tai kirjallisia ambitoita, vaan työstin lähinnä materiaalia ohjausta varten.

Kuunnelman idea tarinafragmenteista, useista erillisistä fiktivisistä kertomuksista, muistuttaa Calvinon ajatusta keskeytyvistä romaaninaluista teoksessa *Jos talviyönä matkamies* jopa enemmän kuin itsenäisiä kaupunkikuvauksia romaanissa *Näkymättömät kaupungit*. Tarinat eivät kuunnelmassa kuitenkaan varsinaisesti keskeydy, vaan jatkuvat toisaalla, myöhemmin. Calvinon *Näkymättömissä kaupungeissa* käyttämä 'palmikointi' nousee kuunnelmassa jopa keskeisemmäksi kuin romaanissa. Yhteys saman kaupunkityypin alle koottujen kaupunkikuvausten välillä on kyllä romaanissa ajatuksellisesti olennainen mutta ei ensilukemalta välttämättä silmiinpistävä. Kehyskertomuksen tasolla tapahtuva muutos Marco Polon ja Kublai kaanin keskusteluissa on romaanissa tärkeämpi tekijä. Tämänkaltaista muutosta ei kuunnelmassa Marco Polon ja haamukirjailija Rusticellon välillä tapahdu, sillä kehyskertomus muodostuu periaatteessa turistidialogeista. Muutosta ja jatkuvuutta korostetaan kuunnelmassa enemmänkin tarinoiden 'aaltoilun' avulla.

Nais- ja miesturistin funktio kuunnelman kehyskertomuksessa muistuttaa Lukijan ja Lukijattaren roolia esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."*, ei välttämättä suoraan, mutta joka tapauksessa enemmän kuin Kublai kaanin ja Marco Polon keskusteluista muodostuvaa kehyskertomusta romaanissa *Näkymättömät kaupungit*. Myös kuunnelman kolmesta kerronnan tasosta muodostuva rakenne on lähempänä Siltasen dramatisointia kuin Calvinon kahdesta kerronnan tasosta koostuvaa romaania. Tasot kuunnelmassa ovat kuitenkin irrallisemmat suhteessa toisiinsa, eivätkä siten hierarkisessa suhteessa kuin dramatisoinnissa, jossa suhteet Kertoja ja Lukija, Lukija ja Lukijatar sekä Lukija ja Minä -hahmot voi nähdä sisäkkäisinä upotuksina. Kuunnelmassa Marco Polo -jaksot ja turistidialogit tarinafragmenteineen voidaan ajatella jopa rinnakkaisiksi tasoiksi. Marco Polon kuvaukset Quinsaista ja turistien kommentit Venetsiasta muodostavat eräänlaiset peilikuvat, vaikkei tätä erityisemmin perustella tai selitetä.⁹³⁵ Ja tietysti myös tarinafragmentit, jotka käytännössä muodostavat pääosan tekstistä, voidaan ajatella omaksi tasokseen, erillään turistidialogeista, vaikka ne onkin ajateltu turistidialogien sisään upotetuiksi, ja vaikka naisturisti kehottaakin muutama otteeseen miesturistia kuuntelemaan niitä. Toisin kuin Lukijan ja Lukijattaren dialogit dramatisoinnissa, turistien keskustelut eivät kuitenkaan periaatteessa käsittele kuultuja tarinoita tai viittaa niihin, vaan liittyvät Venetsiaan, Marco Poloon, veden luonteeseen ja odottamiseen.

Toisin kuin Siltasen dramatisoinnissa *"Jos talviyönä matkamies ..."*, ei kuunnelmassa *Via Marco Polo* käytetä varsinaista kertojaa, vaikka turistit erityisesti alussa tavallaan toteuttavat myös kertojan tehtäviä. Kuunnelmassa kehyskertomus ei myöskään muodosta juonellisesti etenevää tapahtumasarjaa, vaikka se koettuna luultavasti sellaiseksi mielletty. Turistidialogien keskinäistä järjestystä muuteltiin useaan otteeseen työn aikana ja vielä myöhemässä vaiheessa editointia, vaikka alku ja loppu ovatkin melko kiinteät. Itse mielsin tursitidialogit alunperin eräänlaiseksi liisteriksi tai sidosaineeksi, jota käytettäisiin tarpeen mukaan. Niiden merkitys korostui loppuvaiheessa lähinnä sen vuoksi, että

muu rakenne, sekä Marco Polon kuvausten että tarinafragmenttien järjestys, oli lyöty lukkoon, eikä sitä voitu muuttaa kokonaisuutta tyystin hajottamatta. Niinpä turistidialogien muodostama kehys tarjosi ainoan pelivaran. Turistidialogien funktio sidosaineena tai kehyksenomaisena pintana korostui myös jokaisen tarinafragmentin väliin sijoitettujen kaupunkinimien kautta. Tä-mäntyyppiset toistoon perustuvat ratkaisut poikkesivat täysin esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* käytetyistä keinoista.

Keskeiset erot rakenteen suhteen syntyvät yhtäältä lähtökoh-tana toimineiden romaanien eroista, toisaalta välineestä. Siinä missä romaanin *Jos talviyönä matkamies* kehyskertomus on juo-neltaan maailmasta toiseen ja kerrontatasolta toiselle polveileva rakkaustarina ja seikkailukertomus, on romaanin *Näkymättömät kaupungit* kehyskertomus ajan virrassa lähes huomaamattomas-ti etenevä ja muuttuva, muinaisuudesta nykyaikaan liukuva, jat-kuva filosofinen keskustelu. Siinä missä edellisen kehykseen on upotettu kymmenen keskeytyvää romaaninalkua, siinä jälkim-mäinen sisältää viisikymmentäviisi erillisistä pientä proosarunon kaltaista kuvausta.

Rakenteiden erot syntyvät myös välineen vaikutuksesta. Kuun-nelmassa vapaus ja virtaavuus vailla vahvoja dramaattisia jännit-teitä tai konventionalisoituneita kerronnan tapoja on mahdöllis-ta helpommin kuin näyttämöllä. Radiossa puheen ja musiikin virta on lisäksi korostetun hetkellistä, edellinen kohtaus katoaa seuraavan tieltä tajunnasta kevyemmin, mikäli niin halutaan. Kuunnelman *Via Marco Polo* toistoon ja esim. kertosaakeenomai-siin rytmisiin elementteihin perustuva rakenne, joka poikkeaa *"Jos talviyönä matkamies ..."* -esityksen etenevästä juoniraken-teesta, on tarkoitettu helpottamaan vastaanottajaa ja tukemaan tai ryhdittämään kuuntelukokemusta. Se pyrkii osaltaan korvaa-

maan sen "suspensen", joka esityksessä *"Jos talviyönä matka-mies ..."* syntyi keskeytyvien kertomusten jatkoon metsästyksestä juonen tasolla ja uuteen tilaan siirtymisestä esitystilanteen tasol-la. Kuunnelmassa toiston on tarkoitus luoda rytmi ja samalla eräänlainen odotus, joka aina täytetään. Sen avulla pyrin paitsi jäsentämään kokonaisuutta myös 'vapauttamaan' kuulijan tari-nan imusta kuuntelemisen virtaan.

Yhteenveto

Kuten edellä kuvatusta esimerkistä, kuunnelmasta *Via Marco Polo*, on käynyt ilmi, tila ja paikka voi toimia sekä lähtökohtana että apuvälineenä, sekä aineiston valinnan perustana että vii-meistelyn tukena. Tähänastisista töistäni kuunnelma *Via Marco Polo* onkin ehkä selkein esimerkki paikan käytöstä lähtökohta-na, prosessista, jota kuvaa ilmaus paikasta tekstiksi. Siinä tietty legendaarinen ja sikäli tarkoitusta varten otollinen paikka, Ve-netsia, toimi sekä aiheena että materiaalivalintojen perustana, vaikka alkuidea ja rakenne pääosin olivatkin peräisin Calvinon romaanista *Näkymättömät kaupungit*. Missä määrin lähtökoh-diltaan niinkin paikkaan sidottu teksti kuin *Via Marco Polo* niin 'paikattomalle' välineelle kuin radiolle toteutettuna saa kuulijan kokemuksena toisentyypisiä painotuksia, on tätä kirjoitettaes-sa vielä osittain avoinna. Varmaa on vain se, että tietty paikka, oletettavasti myös vähemmän myyttinen ja romanttinen paikka kuin Venetsia, voi olla kiinnostava lähtökohta sekä tekstin että esityksen hahmottamisessa ja toteuttamisessa.⁹³⁶ Ja että paikkaa voi käyttää lähtökohtana monella eri tapaa, ilman että pitäydy-täisiin vain paikan ilmeisimpien merkitysten tasolla.

Yhteenvedo – ja subjektiivinen tunteenpurkaus

Matkan tässä vaiheessa on ehkä syytä muistella sen tärkeimpiä tienristeyksiä ja näköalapaikkoja. Seuraavassa lyhyt tiivistys edellä käsittelemistäni kysymyksistä.

Työn keskeisenä ajatuksena – jos sellaisesta voi puhua näinkin monivaiheisen prosessin kohdalla – on ollut, että elävä esitys tapahtuu tilana, että elävä esitys luo tilan, tilanteen, maailman. Olen pyrkinyt osoittamaan, myös aiempaan tutkimukseen vedoten, mutta ennen muuta oman käytännön työskentelyni ja sen kuvailun kautta, että tila voi olla kiinnostava lähtökohta esitystä hahmotettaessa, ja että on mielekästä ajatella tilaa yhtäältä tilallisina suhteina, toisaalta merkityksiä ja mielikuvia luovana paikkana.

Tekstin ensimmäisessä osassa **Alussa oli tila** tarkastelin esityksen tilaa yleisemmällä tasolla. Johdantoluvussa **Esityksen tila** esittelin käsitteet esityskompositio ja esitystapahtuma ja totesin, että katsojalle tarjottu paikka esityskompositiossa voidaan ajatella muodostuvaksi esityksen yleisösuhteen osatekijöistä, eli tilan näyttämö-katsomo -suhteesta, tekstin puhuttelutavasta ja valitusta esittäjä-katsoja -suhteesta. Esitin, että kiinnostavampaa kuin luoda esiintymisalueita katsojien tilaan voi olla rakentaa katsojalle 'turvapaikkoja' esity maailman keskelle, ja että fyysisistä läheisyyttä yhdistettynä psyykkiseen etäisyyteen voi käyttää antamaan tilaa kokemukselle esity maailmasta. Lopuksi huomasin,

että mikäli esityksen tila mielletään suhdeverkostoksi voi katsojalle tarjottu paikka esityksen tilassa toimia lähtökohtana hyvin erityyppisille esityksille. Mikäli huomioidaan myös esityspaikka ja sen erityislaatu, voi variaatiomahdollisuuksien määrä olla jopa hämmästyttävä.

Luvussa **Joitakin keskusteluja – esityspaikasta** esittelin eri käsityksiä esityspaikan merkityksestä ja tarkastelin löydetyn tilan käyttöä sekä valmiiksi tehtynä lavastuksena että paikkasidonnaisen esityksen aiheena. Korostin, että tilaa ja paikkaa voi käyttää paitsi esitystapahtuman perusvireen tukena myös esityskomposition perustana. Painotin myös, että jos ajatellaan taiteilijan tehtäväksi toimia 'katseen paikan osoittajana', en tiedä montakaan tärkeämpää fokusointikohdetta kuin ympäristö jossa eletään, mutta joka usein huomaamattomana sivuutetaan. Luvun päätteeksi huomasin, että siirtyminen esityspaikasta toiseen – joko esitystilasta toiseen, kuten esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X*, tai yhden esitystilan sisällä, kuten esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* – on yksinkertainen keino rakentaa esitys kuvaksi siitä, miten jokainen on maailmassa ja maailma hänessä, tapa auttaa katsojaa kokemaan, että maailma on ympärillä, ei edessä.

Luvussa **Mitä on ympäristönomainen esitys?** esittelin Arnold Aronsonin ympäristönomaisten ja suoraan edestä nähtävien tilaratkaisujen skaalan ja pohdin mahdollisuuksia asettaa katsoja esityksen kehikseen sekä fyysisessä että psyykkisessä mie-

lessä, ilman että häneltä edellytetään aktiivista osallistumista esitykseen. Tähdensin, että ympäristönomainen esitys ja paikkaan sidottu esitys eivät ole sama asia, että ympäristönomainen esitys selvemmin kuin elävät esitykset keskimäärin tapahtuu paitsi tilassa myös tilana, ja että ympäristönomainen esitys voidaan luoda eri tavoin, joko pääosin olemassaoleviin tiloihin, kuten esityssarja *Joitakin keskusteluja I–X*, tai keinotekoiseen esitysympäristöön, kuten esitys *”Jos talviyönä matkamies ...”*. Korostin edelleen, että vaikka ympäristönomainen esitys ei sinänsä edellytä ympäristön huomioimista, vaan pikemminkin ympäristön luomista, voi se auttaa erilaisten ruutujen läpi maailmaa tarkastelemaan tottunutta muistamaan, että maailma sittenkin on ympärillä. Ja että ihmisenä on onneksi tai auttamatta sen keskellä ja sisällä.

Luvussa **Todellinen ja kuvitteellinen tila** tarkastelin esitystä tilana käsitteiden fiktion tila ja faktinen tila sekä esitysmaailma ja esittämistilanne avulla. Esittelin Peter Eversmanin kehittämän tilan rakenneulottuvuuteen ja käyttöulottuvuuteen perustuvan analyysimallin ja sovelsin sitä esimerkkiesityksiin. Esitin myös muutamia huomioita mallin ongelmista ja ehdotin, että illuusion ja reaaliaikatilaa välinen tilan käyttöulottuvuus tulisi ymmärtää kahdella eri tasolla; yhtäältä fiktion tilan ja faktisen tilan, toisaalta esitysmaailman ja esittämistilanteen välisenä. Pohdin myös esiintyjän ja ympäristön suhdetta ja esiintyjän mahdollisuuksia toimia esitysmaailman esikokijana. Luvun päätteeksi huomautin, että vaikka nykyisen mediateknologian aikana voi tuntua anakroniselta puhua teatterista maailmassa olemisen metaforana tai ihmisen ja ympäristön vuorovaikutuksen konkretisoitumana, luulin teatterilla olevan muiden taidemuotojen veroiset tai jopa niitä vahvemmat lähtökohdat luoda vaihtoehtoisia ’illuusiota’ moniaistisesti koettavaksi. Korostin edelleen, että mahdollisuudet käyttää tilaa esityksessä sekä merkityksinä että suhteina ovat hyvinkin moninaiset, varsinkin mikäli yksittäisen paikan uniikille ominaislaadulle voidaan antaa tilaa.

Käytännön työtä esittelevässä toisessa osassa kuvailin ensin otsikolla **Tekstistä tilaksi** esityksen *”Jos talviyönä matkamies*

...” syntyvaiheita. Luvussa **”Jos talviyönä matkamies ...” – romaani ja dramatisointi** esittelin Calvinon romaanin ja Juha Siltasen siitä laatiman dramatisoinnin perusratkaisut. Sen päätteeksi pohdin romaanin ja esityksen todellisuudentasoa Calvinon itse esittämien ajatusten avulla ja totesin, että kirjallisen tekstin perustasoa ”minä kirjoitan”, joka romaanissa on käännetty muotoon ”sinä luet”, vastasi esityksessä lähinnä ”minä kerron”. Huomautin, että vaikka ohjaaja voi ajatella: ”Minä kirjoitan tilaan ja aikaan, paikkaan ja hetkeen, että Homeros/Calvino-Siltanen kertoo, että Odysseus/matkamies – matkamiehen esittäjä sanoo: Olen kuunnellut seireenien laulua/ Olen ensi kertaa elämässäni tällä asemalla”, muodostuu useimpien esitysten perustaso esittäjän ja katsojan suhteesta, jonka säätely on keskeinen osa ohjausta. Lisäsin, että oma unelmani on olla luomassa esityksiä, joiden perustasona olisi ’seireenien laulu’, sanoinkuvaamaton aistittava ilmiömaailma – että katsoja olisi se, joka esityksestä poistuesaan sanoisi: ”Olen kuunnellut seireenien laulua, enkä voi sitä sanoa kuvata”. Lopuksi lainasin Calvinon omia päätössanoja esseelleen moninaisuudesta: Voidaan väittää, että ”mitä enemmän teos pyrkii moninkertaistamaan mahdollisuuksia, sitä kauemmas se etäännyy kirjoittajan ainutkertaisesta minästä, sisäisestä vilpittömyydestä, oman totuuden löytämisestä”, mutta voidaan myös kysyä ”mitä me olemme, mitä itsekukin meistä on ellei kokemusten, tietojen, luetun, kuvitelmien yhdistelmä?” Ja totesin Calvinon toiveen soveltuvan ilmaisemaan myös dramatisoinnin ja esityksen taustalla olleita pyrkimyksiä; ”jospa olisi mahdollista luoda teos minän ulkopuolelta, teos, jonka avulla voisimme siirtyä yksilöllisen minän rajoitetun näkökulman ulkopuolelle ja astua sisään muihin omamme kaltaisiin, mutta myös antaaksemme äänen niille, jotka eivät osaa puhua: räystäälle asettuvalle linnulle, puulle keväällä ja puulle syksyllä, kivelle, sementille, muoville ...”⁹³⁷

Luvussa **”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys** esittelin esityksen muotoperiaatteen ja tilaratkaisun sekä Reija Hirvikosken suunnitteleman lavastuksen osatekijät. Pohdin esittämistapaa ja kertojan tehtäviä esityksessä sekä liikkeeseen perus-

tuvan esityksen erityisongelmia. Rinnastaessani esityksen Villa Ensiin tehtyyn *Joitakin keskusteluja I–X* esityssarjan ensimmäiseen variaatioon huomautin, että katsojien liikkumiseen perustuvan tilaratkaisun avulla voi luoda täysin toisistaan poikkeavia esitysmaailmoja ja tunnelmia. Tarkastelin myös esityksen moderneja ja postmoderneja piirteitä suhteessa Arnold Aronsonin ajatuksiin postmodernista lavastuksesta ja totesin, että esityksen moderniksi luonnehdittavasta ympäristönomaisesta tilaratkaisusta huolimatta siinä ilmeisesti yhdistyi moderni yhtenäisyyden ja yhteisyyden kokemus postmoderniin epäjatkuvuuden ja etäisyyden kokemukseen. Korostin lopuksi, että olennaisin kysymys työn aikana oli ”onko maailma sanottavissa” eli kysymys siitä, kuinka hallitseva kerronnan osuus olisi suhteessa esitysmaailman aistittavuuteen. Totesin, että lopullisessa esityksessä korostui vahvasti kertova, esittävä ja teatterillinen estetiikka, vaikka katsojien konkreettinen liike tilassa sitä oletettavasti jonkin verran lihallisti. Totesin myös, että hiukan toisin rakennetussa esityksessä painopiste olisi voinut olla selvemmin Lukijassa vastaanottajana, eräänlaisena esikokijana, niin että keskeistä ei olisi ollut kertomis- vaan kokemistapahtuma. Lisäsin, että tämä olisi luultavasti vienyt esitystä kohti pienimuotoisempaa, hienovirtteisempää ja hitaampaa vaellusesitystä pidemmälle työstetyn tilasarjan läpi, mutta samalla konkretisoinut Calvinon romaanin idean lukijasta tekijää tärkeämpänä.

Luvussa **Vierailulla esittäjän tilassa** kuvailin kokemuksiani näyttelijänä esityksessä *Sisar Marianan rakkauskirjeet* ja tarkastelin suhdettani tekstiin, työryhmään, omaan ruumiiseeni, tilaan ja esityksiin. Korostin harjoitustilan merkityksen muuttumista työn eri vaiheissa ja huomautin, että oli kiinnostavaa saada omakoh- taista kokemusta esiintyjän ja ympäristön suhteesta, vaikkei työssä tavoiteltukaan varsinaista esitysmaailman tai ympäristön esiko- kijana toimimista. Lisäsin, että oli terveellistä havaita, miten elä- vä suhde esiintyjän ja ympäristön välillä usein on hankala saa- vuttaa, sillä tottumus nähdä esiintyjä erillisenä ympäristöstään, irrottaa ja nostaa hänet siitä esiin, on vahva niin esitysten teki- jöillä kuin katsojillakin.

Luvussa **Paikasta tekstiksi** kuvailin kuunnelman *Via Marco Polo* tekstin koostamisen vaiheita ja esittelin sen alkuperäisen taustaidean, Italo Calvinon romaanin *Näkymättömät kaupungit* sekä lopullisen kuunnelman lähtökohdan, Venetsian ja siihen liittyvät tarinakerrostumat. Tarkastelin myös tilan merkitystä kuun- nelmassa ja vertasin lopuksi dramatisoinnin ”*Jos talviyönä mat- kamies ...*” ja kuunnelman *Via Marco Polo* ratkaisuja toisiinsa. Lopuksi korostin, että kokemukseni mukaan tilaa ja paikkaa voi käyttää työn aiheena, materiaalivalintojen perustana ja toteutuk- sen apuvälineenä. Tähdensin, että tietty paikka tai ympäristö voi olla kiinnostava lähtökohta sekä tekstiä että esitystä hahmotetta- essa.

*

Entä mitä matkalta jäi itselleni mukaan,
miten se minua muutti?

Jatko-opintojen motiivit voivat olla monenlaisia, mutta tiedon- halun ja uteliaisuuden ohella monilla on taustalla jonkinlainen riittämättömyyden tunne, halu muuttua, kasvaa, tulla ’parem- maksi’. Niin ainakin minulla. Työn alkuvaiheessa jouduin useas- tikin perustelemaan kummastuneille kollegoille miksi olin ryh- tynyt moiseen puuhaan. Yksi vastauksistani on jäänyt mieleeni, sillä se häkellyttää minua vieläkin rehellisyydellään: ”Jos ei voi olla rakastettava, voi ainakin olla pätevä”. Luin joskus nuorem- pana ajatuksen joka tarttui mukaan: Ei kukaan taiteilija pohjim- miltaan halua tulla hyväksytyksi tai ymmärretyksi, vaan rakaste- tuksi. Ehkä niin. Mutta pätemisen tarve, jatkuva ’suorittaminen’ on vain pitkä kiertotie luovuuteen. Ja pätevä voi olla myös pel- kästään muodollisesti.

Valmistuessani tästä opinahjosta vuonna 1981, kurssitoverini kysyi onko minulla tulevaisuudensuunnitelmia. Vastasin että ei oikeastaan. Hän totesi siihen napakasti: Sitten sinulla ei ole tule- vaisuuttakaan. Hätkähdin, melkein säikähdin: Ei tulevaisuutta!

– Entä nyt? Mikä oli näiden jatko-opintojen merkitys itselleni?

Tuliko minusta 'parempi taiteilija'? Minulla ei vieläkään ole varsinaisia tulevaisuudensuunnitelmia. Mitä siis opin? Ehkä sen, etten enää säikähdä sitä.

Seitsemän vuoden kokemuksia on vaikea tiivistää muutamaan riviin muuten kuin turvautumalla yleistyksiin. Seuraavassa tärkeimmät. Havaitsin, että on totta mitä isäni minulle lapsena opetti: "Man måste inget annat än dö". Ja ennen muuta se, mitä äitini opetti kun olin teini-iässä: "Tärkeintä elämässä on säilyttää arvostelukyky ja suhteellisuudentaju." Ja että on totta sekin, minkä luulin jo ymmärtäneeni oman tekemisen kautta: "While alive be a dead man, thoroughly dead, and do what you will, and all is good"⁹³⁸. Käytännössä tärkein tulos opinnoistani on ehkä kui-

tenkin se, että melkein voitin kirjoittamiskammoni, kauhuni asioiden ja ajatusten paperille kiinnittämistä kohtaan. Olen kuvannut 'taisteluani' tarkemmin tekstissä, jonka otsikko sanoo olen naisen: "Tila ja aika – fiktio ja reaali, eli miten megalomaanisesta idealistista tuli suhteellisuudentajuinen pragmaatikko".⁹³⁹

Mitä siis opin? Tuliko minusta 'parempi taiteilija'? – Ei välttämättä. Ehkä parempi ihminen. Ainakin mukavampi. Opin olemaan lempeämpi ja kärsivällisempi, myös itseäni kohtaan. Entä opinko olemaan rakastettava? Tuskin sittenkään. Paremminkin opin sen, minkä jokainen järjissään oleva taiteilija aina on tiennyt: Rakkautta ei voi ansaita, sitä voi vain antaa.

Viitteet

1. *Joitakin Keskusteluja XI* – Raportti TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin esityssarjasta *Joitakin keskusteluja I-X*, TeaK 1995. Erityisesti luku Käsityksiä tilasta.
2. Aronson 1981
3. Eversman 1992
4. Aronson 1991
5. Carlson 1991, 48. lainauksen suomennos tässä, kuten myös jatkossa, A.A.
6. Pfister 1991, 256
7. Tämä luku perustuu osaksi ”Esteettinen kokemus” –seminaarissa 10.5. 1996 pidettyyn alustukseen, joka on hiukan toisessa muodossa julkaistu myös Synteesi-lehdessä 3/-97 otsikolla ”Esityksen tila – katsojan paikka”.
8. Tässä, kuten myös jatkossa viitattessani omiin kokemuksiini, lähtökohtana on yhtäältä lisensiaatintyöni, TEE-projektin Helsingin seudulla 1993–94 toteuttama, Aleksandr Vvedenskin näytelmään perustunut esityssarja *”Joitakin keskusteluja I-X”* sekä siitä laadittu varsin seikkaperäinen raportti *”Joitakin keskusteluja XI”* 1995, ja toisaalta kokemukseni Juha Siltaisen Italo Calvinon romaanista dramatisoiman esityksen *”Jos talviyönä matkamies ...”* ohjaus Merikaapelihalliin Helsingin Juhlaviikoille 1996.
9. Carlson 1991, 49. Joskus myös areenaa, kreikkalaista teatteria (puoliympyrä) ja tirkistysluukkuja on pidetty teatteritilan perusmuotoina. Silverman 1965, 2
10. Kleberg 1977, 65–72
11. Aronson 1981, 1–14. Suomenkielellä termi ympäristönomainen on osin hämäävä. Kyseessä ei ole viittaus ympäristötematiikkaan tai siihen, että esityspaikan ympäristö olisi otettu mukaan esityksen osaksi. Yksinkertaistaen kyse on siitä, että esitystä ei mielellä kuvaksi vaan tilaksi.
12. Aronson 1981, 9–12
13. Marinis de 1987, 100–114 sekä Chaudhuri 1995, 22–25.
14. Eversman 1992, 93–114
15. Eversman 1992, 103–105
16. Lähtökohtana oli TEE -projektin esityssarjan *Joitakin keskusteluja I-X* myötä syntynyt tarve hahmottaa esityksen osatekijöitä, ja havainnollistaa, miten esityssarjan perustava muotoperiaate toimi variaatioita hahmotettaessa. Alkuperäinen kaaviokuva liitteessä 2. TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin esittely.
17. Bäck 1992, 17–27. Hänen käsityksensä on tässä lähinnä esimerkkinä käytännössä laajasti esiintyvistä näkemyksestä, että esiintyjien ja katsojien välinen vuorovaikutus ja kontakti esitystapahtumassa on itseisarvo ja välttämättä jokaisen esityksen varsinaisen tarkoitus ja päämäärä.
18. Vuorovaikutusta ja toimivuutta korostavien näkemysten joukosta löytyy myös poikkeuksia: ”Useimmat ihmiset väittävät, että teatteri vaatii yleisön. Olen eri mieltä. Voin kuvitella kokonaisen yleisön kävelevän ulos esityksestä samalla kun esitys jatkuu loppuun saakka ja pysyy vahvana teatteriteoksena. Voin kuvitella jokaisen yleisön jäsenen vaipuvan uneen ja näytelmän jatkuvan loppuun saakka muuttuen tuon yleisön esineellistetyksi uneksi. Taide ymmärrettynä paljastavaksi prosessiksi voi todellakin kutoa verkonsa tyhjyydessä. Ken tietää kuka todella katselee?” Foreman 1992, 9–10.
19. Deleuze & Guattari 1993, 168
20. Deleuze & Guattari 1993, 169. Nämä ajatukset eivät sinänsä mitenkään liity teatteriin, mutta toimivat itselleni aikoinaan herätteenä ajatella esitystä tästä näkökulmasta.
21. Käsitettä kompositio käytetään eri taiteissa, paitsi musiikissa ja kuvataiteessa myös esim. kirjallisuudessa. Uspenski 1991.
22. Esityskompositio muistuttaa esim. käsitettä mise-en-scène (Pavis 1987, 244–245) joka yleensä suomenetaan ohjaukseksi. Silloin kysymyksenasettelu saa työnjakoon liittyviä korostuksia, joista mielestäni ei ensisijaisesti ole kyse esityskomposition ja esitystapahtuman erottelussa. Mikäli mise-en-scène mielletään sananmukaisesti näyttämöllepanoksi, liittyy sanaan ajatus siitä, että se on näyttämöllepano jostaakin, useimmiten näytelmästä. Joskus myös näytelmäteksi on mielletty eräänlaiseksi esityssuunnitelmaksi, jonka esittäjät tulkitsevat ja joka jossakin määrin toteutuu esitystapahtumassa. Koska näytelmäteksin osuus esityksen osatekijänä ei välttämättä aina ole hallitseva, (esitys voi esim. koostua erityyppisistä tekstifragmenteista ja niiden yhdistelmästä tai kokonaa muista osatekijöistä) ei näytelmän ja esityssuunnitelman samaistaminen ole järkevää. Myös puhuttaessa toisaalta näytelmäteksistä ja toisaalta esitystekstistä, joka sisältää ohjauksen ja esityksen muut elementit, takerrutaan helposti kysymyksiin tekstistä ja sen tulkinnasta, ja sana on myös assosiaatioidensa vuoksi rajallinen. Mikäli kaikki esityksen osatekijät ovat vain tekstiä, merkkejä jotka on tulkitava viittaamaan johonkin itsensä ulkopuolella, muodostuu tästäkin helposti aistimista estävä rajoite.
23. Esitysmaailman käsitettä voi käyttää myös vastaparinä käsitteelle esittämistilanne mutta jako korostaa ehkä turhaan illutorisen (esitysmaailma) ja reaalisen (esittämistilanne) vastakohtaa, kuten Eversmanin mallissa. Tätä kysymystä käsitelen tarkemmin luvussa Todellinen ja kuvitteellinen tila.
24. Vertaa kaaviokuva liitteessä 2. TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin esittely Joitakin peruskäsitteitä.
25. Katso kaaviokuva liitteessä 2. Näitä kolmea suhdetta olen yrittänyt hahmottaa kolmen pikkunuolen avulla sekä kompositiota että kutakin esitystapahtumaa kuvaavan ’laatikon’ sisällä.
26. Katso kaaviokuva, liitteessä 2. Mainittuja vaikutussuhteita olen kaaviossa kuvannut nuolilla eri ’laatikoiden’ välillä, menneisyyden läsnäoloa puolestaan ’katkoviivalaatikoin’.
27. Näin oli tietyllä tapaa esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X*, jossa samasta tekstistä rakennettiin lähes täysin toisistaan poikkeavat esitykset eri esityspaikkoihin.
28. Crowther 1993, 2–7. Hän lähtee mm. Walter Benjaminin aura-käsitteestä, jossa etäisyys on olennainen useassakin merkityksessä.
29. Richard Schechnerin ympäristönomaiseen teatteriin liittyvä ilmaus. Carlson 1991, 49.
30. Tällaisia liikkuvia esityksiä olivat ensimmäinen esityssarjan variaatio *Joitakin keskusteluja I* Villa Ensissä ja Merikaapelihalliin rakennettu esitys *”Jos talviyönä matkamies...”*.
31. Tämä luku perustuu pääosin kahteen aiemmin julkaistuun artikkeliin, ”Sitruunat ja muut hedelmät”, Teatterilehti 1/96 ja ”Joitakin keskusteluja tilasta” Teatterikorkeakoulu -lehti 1/96.
32. Brook, 1972, 9
33. Read 1993, 13
34. Selventävän yleisesityksen tilan ulottuvuuksista esittää Kimmo Lapintie, joka erottaa kaksi aatehistoriallista traditiota, yhtäältä Aristoteleen teorian paikasta (topos) ja toisaalta antiikin sisäkkäisiin sfääreihin perustuvan avaruuskäsitteen. Lapintie 1985, 19–22.
35. Van de Ven 1974, 1–2
36. Norberg-Schulz, 1971, 11–12. Hieman toisen tyyppisen tilojen järjestelmän, jolla kuitenkin on yhtymäkohtia Norberg-Schulzin jaotteluun, on esittänyt sosiologi Raimondo Strassoldo. Se koostuu kolmesta osasta 1) sosiaalisten tilojen ’tasoon’ tai ’mittakaavaan’ perustuvasta taksonomiasta, 2) sosiaalis-tila-

- listen ilmiöiden luonteeseen ja ihmisen käyttäytymiseen perustuvasta taksonomiasta ja 3) sosiaalis-tilallisten struktuurien typologiasta. Hän korostaa, että sosiaalinen tila on tulosta näiden kaikkien yhteensulautumisesta. Strassoldo 1993, 18–44.
37. Paikan struktuuria tulisi hänen mukaansa kuvata maiseman ja asutuksen käsittein ja analysoida tilan ja karaktäärin käsittein. Jälkimmäiset hän yhdistää orientoitumiseen ja identifiikaatioon. Saadakse 'eksistentiaalisen jalansijan' ihmisen on tiedettävä missä on, mutta hänen on myös samaistuttava ympäristöönsä eli tiedettävä 'miten hän on tietty paikka'. Norberg-Schulz 1980, 11–20.
 38. Stenroos 1992, 11
 39. Paikka elämyksellisesti koettuna tilana on rinnastettu maisemaan subjektiivisesti koettuna ympäristönä. Koskela 1994, 27. "Kun ihminen on tilassa, syntyy häneen itseensä tila." Lapintie 1985, 21. "Minä olen paikka jossa olen." Pallasmaa 1993, 106. "Et ole paikassa vaan paikka sinussa." Silesius, lainaus Makkonen 1990
 40. Stenroos 1992, 260
 41. Heidegger 1954, 139–156 ja Heidegger 1975, 145–161
 42. Norberg-Schulz 1971, 34–35
 43. Konkreettisimpana esimerkkinään sileästä ja jaksotetusta tilasta he mainitsevat tekstiilit. Siinä missä kudottu kangas on loimen ja kuteen säännöllistä vuorottelua, jolla on rajattu leveys, yläpuoli ja alapuoli, siinä huopa on sileää ja jatkuvaa ja perustuu kuitujen mikroskooppiselle sotkeutumiselle. Sileän ja jaksotetun tilan voi erottaa ensinnäkin pisteen ja viivan käänteisestä suhteesta; jaksotetussa tilassa viiva on kahden pisteen välillä, sileässä piste on kahden viivan välillä (niiden leikkauspisteessä). Toiseksi ne voi erottaa viivan luonteen mukaan; sileässä viivaan liittyvät suunta ja avoimet intervallit, jaksotetussa ulottuvuus ja suljetut intervallit. Ja kolmanneksi pintaan liittyen; jaksotetussa tilassa pinta rajataan tai suljetaan ja "sijoitetaan" määrättyjen välien ja katkosten mukaan, sileässä "levittäytytään" avoimeen tilaan frekvenssien ja kulkureittien mukaisesti. Deleuze & Guattari 1988, 475–500.
 44. Virilio 1991, 13
 45. Tulevaisuudessa "maantieteellisen tilan korvaa yhä enemmän käyttöliittymän, *interfacen*, säätelämä tilallinen ulottuvuus", jossa "etäisyys ja syvyys sulautuvat pinnaksi, tila sulautuu ajaksi ja aktuaali keskusteluyhteys, dialogi toisen ihmisen kanssa sulautuu dialogiksi oman itsen 'toisen' tai 'toisten olomuotojen' kanssa", kuvaruudun tai näyttöpäätteen kautta. Sihvonen 1996, 64.
 46. Berleant 1995, 68
 47. Linko 1985, 70
 48. Mackintosh 1993
 49. Långbacka, 1995
 50. Makkonen 1990
 51. Carlson 1989, 205
 52. Carlson 1989, 207
 53. Carlson 1991, 55
 54. Mackintosh 1993, myös alustuksessa "A Plea for Balance in Theatre Architecture and An End to The Polarization of Theatre" O.I.S.T.A.T. Caracas.
 55. Eversman 1992, 93–94
 56. States 1985, 8
 57. Merleau-Ponty 1993, 22
 58. Werne 1987, 42
 59. Eräsaari 1995, 91
 60. Saarikangas 1993, 48
 61. Horelli 1981, 100–101
 62. Hilton 1987, 19
 63. Carlson 1991, 50
 64. Edström & Piha 1976, 15–19
 65. Hilton 1987, 16
 66. Foucault 1989, 48
 67. Werne 1987, 42
 68. Werne 1987, 43
 69. Koho 1991, 9
 70. Koho 1991, 13
 71. Myös kaupunki kokonaisuutena voidaan nähdä 'kollektiivisena urbaanina artefaktina', joka rakentuu ajassa. Rossi 1982, 20–27.
 72. Koho 1991, 37
 73. "Eivät ainoastaan muistomme vaan myös unohtamamme asiat ovat 'asettuneet taloksi'. Sielumme on asunto, ja muistelemalla 'taloja' ja 'huoneita' me opimme asustamaan itsessämme." Bachelard 1969, xxxiii.
 74. Foucault 1986, 24–27
 75. Kervanto-Nevanlinna 1993, 347
 76. Haapala 1995, 96–107
 77. Heidegger 1990, 66–67
 78. Berleant 1995, 78–80
 79. Värri, 1989, 69
 80. Merleau-Ponty 1993, 50
 81. Carlson 1989, 205
 82. Carlson 1989, 207–208
 83. Eversman 1992, 100
 84. Mackintosh 1993, 172
 85. Koho 1991, 37
 86. Esityksessä "*Jos talviyönä matkamies...*" sensijaan voidaan ajatella, että Merikaapeli halli muutettiin nimenomaan teatteriksi. Tosin tila on jo siinä määrin esityskäyttöön vakiintunut, että on kyseenalaista tulusiko se edes käsittää löydettyksi tilaksi. Itse ajatellen, että se on esitystila, joka tässä tapauksessa muovattiin kertomuslabyrintiksi, fiktiiviseksi maailmaksi. Esitys kertoi kertomuksista eikä niinkään teatterista.
 87. *Joitakin Keskusteluja III*, Villa Svalbo Vuosaaressa.
 88. *Joitakin Keskusteluja X*, SOK:n entisessä pääkonttorissa Helsingin rautatientorilla.
 89. *Joitakin Keskusteluja VII* Lasipalatsissa Mannerheimintielle.
 90. Tila esityksen elementtinä -projektin esityssarja *Joitakin keskusteluja I–X* ja siitä laadittu raportti "*Joitakin keskusteluja XI*" oli Teatterikorkeakoulun ohjaajantyön ja dramaturgian laitokselle valmistunut taiteellispainotteinen lisensiaattityö. Katso myös TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin esittely, liite 2.
 91. Esityssarja perustui Aleksandr Vvedenskin (1904–1941) kirjoittamaan runolliseen näytelmätekstiin, joka liittyy OBERIU-perinteeseen ja varhaiseen venäläiseen absurdismiin. Se koostuu kymmenestä keskustelusta kolmen henkilön välillä, ja keskustelut poikkeavat toisistaan sekä tapahtumapaikoiltaan että puhuttelutavaltaan. Kunkin esitysvariaation tulkinnallisena lähtökohtana toimi yksi keskusteluista vaikka koko näytelmä esitettiin jokaisessa, ja tuo näkökulmakohtaus oli myös perustana esitystilän valinnalle. Kertojahahmo esitti näytelmän retooriset daskaliatekstit.
 92. Esityssarjan variaatiot, esityspaikat ja näkökulmakohdaukset olivat seuraavat:
 – *Joitakin keskusteluja I* Villa Ensi, Merikatu 23
 Keskustelu hullujenhuoneesta
 – *Joitakin keskusteluja II* Ravintola Café Adlon, Fabianinkatu 14
 Keskustelu runouden puuttumisesta
 – *Joitakin keskusteluja III* Svalbo, Kallvikintie 43, Vuosaari
 Keskustelu tapahtumien muistamisesta
 – *Joitakin keskusteluja IV* Harakan saaren kirjasto-auditorio
 Keskustelu pelikorteista
 – *Joitakin keskusteluja V* Louhisali, Espoon kulttuurikeskus
 Keskustelu huoneessa juoksemisesta
 – *Joitakin keskusteluja VI* Bio Rexin aula, Mannerheimintie 22–24
 Keskustelu välittömästä jatkosta
 – *Joitakin keskusteluja VII* Vernissa, Kurjiritie 36, Tik-

- kurila
Keskustelu erilaisista toiminnoista
– *(Joitakin keskusteluja VIII HK:n makkaratehdas, Vanha talvitie 3*
Kylpijoiden ja saunottajan keskustelu – ei esityksiä)
– *Joitakin keskusteluja IX Aleksanterinteatteri, Bulevardi 23–27*
Viimeistä edellinen keskustelu nimeltään yksi ihmisen ja sota
– *Joitakin keskusteluja X SOK:n entinen pääkonttori, Vilhonkatu 7*
Viimeinen keskustelu
93. Aronson 1981, 1–14. Vertaa myös tilasuunnitelma, liitteessä 2. Erilaisia ympäristönomaisia tilaratkaisuja tarkastelen lähemmin luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?
94. Käsittelen esitystä tarkemmin luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – romaani ja dramatisointi sekä luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys.
95. Villa Ensin luotu *Joitakin keskusteluja I*, jossa esitys liikkui rakennuksessa kadulta kerroksiin, katon ja kellarin kautta takaisin ulos, muistutti rakenteensa puolesta Merikaapelihalliin tehtyä Calvino -esitystä, vaikka olikin aihepiiriltään ja viritykseltään täysin toinen. Vertailen esityksissä käytettyä tilaratkaisua tarkemmin luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys.
96. Pfister 1991, 246–248
97. Eversman 1992, 103–105
98. Omista töistäni tämäntyyppinen oli esitys *Systrarna på Kökar*, jota kuvailen lyhyesti liitteessä 10. Kesäteatteria Kökarissa.
99. Esim. *Joitakin keskusteluja I*, esitys joka rakennettiin Villa Ensiin, olisi mahdoton siirtää johonkin toiseen tilaan ilman että esitys muuttuisi täysin toiseksi rakenteeltaan ja sisällöltään, estetiikaltaan, ilmapiiriltään jopa juoneltaan. Esitys kertoi myös siitä paikasta.
100. Tämän kaltaista prosessia olen kuvannut osassa Paikasta tekstiksi, luvussa Via Marco Polo, jossa esitteen kuunnelmatekstin koostamista lähtökohtana nimenomaan tietty paikka, tässä tapauksessa Venetsia.
101. *Joitakin Keskusteluja V*, Espoon Kulttuurikeskuksen Louhisalissa.
102. Selvimmin paikan menneisyyteen ankkuroituja olivat esitykset Villa Svalbossa, Harakan auditoriossa ja Aleksanterinteatterissa, osin myös Café Adlonissa ja ehkä myös Villa Ensissä. Esityssarjan variaatioita ja eri tiloissa tehtyjä ratkaisuja sekä niistä saatuja kokemuksia olen kuvannut yksityiskohtaisesti lisensiaatintyöni kirjallisessa osuudessa *Joitakin keskusteluja XI*, Teak 1995.
103. Näin tosin usein tehdään. Yleisötutkimuksissa, esim. Willmar Sauterin johtamassa ”Teaterögon” -tutkimuksessa on todettu, että pääosan esittäjien roolisuoritukset ovat useimmiten tärkein tekijä teatterielämystä arvotettaessa. Sauter, Isaksson, Jansson 1986, 447
104. Merleau-Ponty 1993, 50
105. Käytin pitkään ilmaisua ympäristöllinen ja ehdin itse tottua siihen, mutta muutamien herkän kielikorvan omaavien ystäväni reaktioiden vuoksi olen päättänyt käyttämään toista sanahirviötä; ympäristönomainen.
106. Schechner 1968, 41–64
107. Aronson 1981
108. Horelli 1981, s 100–101
109. Horelli, 1981, 142–147
110. Horelli 1981, 147–149
111. Horelli 1981, 135–136
112. Horelli 1981, 138
113. Horelli 1981, 164
114. Carlson, 1991, 49
115. Kleberg 1977, 65–72
116. Kleberg mainitsee Ivanovin rinnalla myös Jevreino-
vin ja tämän ajatukset ihmisen erityisestä ’leikkivie-
tistä’. Kleberg 1977, 72
117. Kleberg 1977, 99–100
118. Aronson 1981, 1–14
119. Luettelo perustuu artikkelin väliotsikointiin. Schechner 1968, 41–64
120. Aronson 1981, 1–2
121. Aronson 1981, 7
122. Aronson 1981, 9–12
123. Hilton 1987, 19
124. Tilasuunnitelma liitteessä 2. TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin esittely.
125. Luvussa Joitakin keskusteluja esityspaikasta.
126. Eco, 1989 (1962).
127. Luvussa Joitakin keskusteluja esityspaikasta.
128. Marinis de, 1987, 100–114 ja Chaudhuri 1995, 22–25
129. Usein esittämistapaa teatterissa pohditaan nimenomaan näyttelijän ja roolin suhteena. Kiinnostavan skaalan näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välillä on esittänyt Michael Kirby, analysoidessaan erilaisia performance-taiteessa käytettyjä esiintymisen muotoja. Hän erottelee ei-matriisiin-perustuvan esiintymisen (nonmatrixed performing) ja varsinaisen näyttelemisen (acting) ääripäiden välillä mm. ei-matriisiin-perustuvan esittävyuden (nonmatrixed represen-
tation), vastaanotetun näyttelemisen (received acting) ja yksinkertaisen näyttelemisen (simple acting). Matriisilla hän tarkoittaa henkilöahmon, tilanteen sekä ajan ja paikan muodostamaa fiktiivistä maailmaa. Esimerkkinä ei-matriisiin-perustuvasta esittämisestä teatterissa hän mainitsee kiinalaisen teatterin musiikkiin puettua näyttämöavustajaa ja ns. vastaanotetusta näyttelemisestä esim. korttia pelaavat avustajat, jotka vain pelaavat korttia, mutta joiden katsoja asiayhteyden ja puvustuksen vuoksi mieltää näyttelevän. Kirby 1984, 97–117. Tässä yhteydessä en kuitenkaan viittaa esittämisen ja esiintymisen avulla tämäntyyppiin eroihin, vaan puhun nimenomaan esittäjän suhteesta katsojiin.
130. Hilton, 1987, 24
131. Aura tässä lähinnä Walter Benjaminin taideteoksen aurasta puhuessaan käyttämässä merkityksessä, vrt. esim. Crowther 1993, 7.
132. Crowther, 1993, 2–7
133. Sauter, Isaksson, Jansson 1986, 447
134. Kleberg 1980, 66–72
135. Vrt esim. Carlsonin esittämä Schechnerin ympäristönomaisen teatterin kuvaus, jossa esiintyjille luodaan näyttämötaskuja, ”pockets of performance space” katsomotilan lomaan. Carlson, 1991, 49
136. ”Paradise Now” oli Living Theatre -nimisen, legendaarisen, Julian Beckin ja Judith Malinan vetämän teatteriryhmän esitys 1960-luvulla, joka päättyi alastomien esiintyjien ja katsojien yhteisiin ’orgioihin’ näyttämöllä. Beck, 1986, 117 ja 156.
137. Aronson 1991
138. Luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys.
139. Erottelut luonnostelin lisensiaatintyöni kirjallisessa osuudessa *Joitakin keskusteluja XI – raportti TEE-projektin esityssarjasta Joitakin keskusteluja I–X* ja erityisesti sen luvussa Joitakin peruskäsitteitä.
140. Esittäjien tai katsojien kokemuksista puhuminen näiden käsitteiden avulla ei kuitenkaan ole erityisen selvä, sillä kokemukset liittyvät enemmänkin odotuksiin, tottumuksiin, konventioihin, aiemmassa koulutuksessa tavoiteltuun keskittymistapaan jne. Kokemuksia kuvaamaan käsitteet ovat lisäksi liian epämääräisiä ja yleisiä (kuten useimmat käsitteet). Eri esityskompositioiden kuvailemisessa ja vertailemisessa nämä käsitteet voivat kuitenkin olla avuksi.
141. Eversman 1992, 93–114
142. Pfister 1991, 246–248
143. Pfister 1991, 247. Ainoa mikä yhdistää performance-taiteen draamaan onkin Pfisterin mukaan multimedialisuus sekä vastaanoton ja tuotannon kollektiivi-

- suus. Tuotannon kollektiivisuus on käsittääkseni performance-esityksissä kuitenkin usein enemmänkin poikkeus kuin sääntö.
144. Peter Handke sensijaan onnistuu Pfisterin mielestä hävittämään fiktiivisen "Publikumsbeschimpfung"-näytelmässään, joka sisältää vain esityksen ajan ja paikan ja suoraan yleisölle kirjailijan tekstiä lausuvat näyttelijät, ja onkin dramaattinen teksti vain 'meta-draaman' ominaisuudessa. Ohjattuani Handken tekstin (Åbo Svenska Teater 1990) olisin valmis väittämään, että myös se muuttuu esitettynä helposti, lähes väistämättä, ainakin jossakin määrin eräänlaiseksi teatteriksi teatterista, tosin katsomon eikä näyttämön tapahtumiin fokusoiden.
 145. Pfister 1991, 248.
 146. Esim. Shakespearen romanttiset komediat sijoittuvat usein epämääräisesti Välimeren seuduille ajan konventiota noudattaen, mikä mahdollistaa realismisuuden vaatimusten unohtamisen. Satiiriset komediat sijoittuvat usein lähemmäs ja luovat siteet yleisön maailmaan, mikä yhdistyy tekstin kriittisiin pyrkimyksiin. Pfister 1991, 260–261
 147. Kolmen 'ykseyden', (kolmantena toiminnan tai juonen ykseys) perusteluna pidettiin Aristoteleen Runousoppiaan lausumaa juonta koskevaa kehotusta ja mainintaa, että tragedia useimmiten ajallisesti rajoittuu yhteen auringonkiertoon. Sääntöjä perusteltiin uskottavuudella ja todennäköisyydellä, mutta ne johtivat usein päinvastaiseen, ei hallittuun suljettuun muotoon vaan epäuskottaviin ja keinotekoisin juonenkäänteisiin. Pfister 1991, 252–254
 148. Suljetun paikan käsite eli paikan yhteys voidaan määritellä paikan muuttumisen kielloksi, ja suljetun ajan käsite eli ajan yhteys kronologisten hyppäysten kielloksi. Nämä pätevät Pfisterin mukaan kuhunkin yksittäiseen kohtaukseen draamatekstissä, sillä draamassa jako kohtauksiin tapahtuu juuri aika- tai paikaksiirtymien mukaisesti. Pfister 1991, 149–252.
 149. Pfister 1991, 254–256
 150. Pfister 1991, 252–256
 151. Vaikka ajan ja paikan ykseys usein esiintyvät yhdessä, on myös näytelmiä joissa ajan struktuuri on avoin mutta paikan suljettu tai päinvastoin. Esim. Thornton Wilderin näytelmän "The Long Christmas Dinner" (1931) tapahtumat sijoittuvat Bayardin perheen ruokasaliin eri joulukuun 90 vuoden aikana. Esimerkkinä päinvastaisesta tapauksesta Pfister mainitsee jakson Joan Littlewoodin näytelmästä "Oh! What a Lovely War" jossa Saksa, Ranska, Venäjä ja Englanti valmistautuvat sotaan samanaikaisesti, mutta toteaa ettei tunne draamatekstiä joka kokonaan noudattaisi ajallisesti suljettua ja paikan suhteen avointa muotoa. Pfister 1991, 253–254
 152. Pfister 1991, 257
 153. Esimerkkinä vertikaalisesta vastakkainasettelusta Pfister mainitsee kohtauksen Shakespearen draamasta Rikhard II, jossa kuningasta ylhäällä muurilla pyydetään astumaan alas linnan pihalle, mikä rinnastuu kruunusta luopumiseen. Esimerkkinä näyttämön ja ulkomaailman suhteesta Pfister mainitsee Sartren näytelmät, joissa ulkomaailma on jotakin minne voisi paeta, kun taas Pinterillä näyttämön sisätila on pakopaikka, jota ulkomaailman hyökkäykset uhkaavat. Esimerkkinä kahden eri paikan välisestä vastakkainasettelusta Pfister mainitsee "Kesäyön unelman", jossa hovin tai kaupungin piirissä syntyneet ristiriidat ratkaistaan 'leikkimielisesti' metsän tarjoamassa pakopaikassa. Pfister 1991, 257–259
 154. Pfister 1991, 261–262
 155. Tämä tehtiin esim. käyttämällä mahdollisimman aitoja materiaaleja, murtamalla frontaaliperaspektiivi diagonaalien avulla jotta syntyisi vaikutelma tilasta joka jatkuu näyttämön ulkopuolella jne.
 156. Pfister 1991, 262–264
 157. Pfister 1991, 265–267
 158. Lainaus Kristin Olsonin ohjaaman Lorcan "Blodsbröllop"-esityksen käsiohjelmasta, TeaK kevät -94
 159. Fiktion tila voi tietysti lähteä muustakin kuin tekstistä, esim. aiheesta, esityssuunnitelmasta, intuitiivisesta pyrkimyksestä jne. Itselleni lähtökohtana fiktiolle toimii kuitenkin yleensä nimenomaan tietty teksti. Esimerkki päinvastaisesta prosessista, jossa faktinen tila ja siihen liittyvät erilaiset fiktiiviset merkitykset toimivat lähtökohtana tekstille on kuunnelma *Via Marco Polo*, jota käsitelen osassa Paikasta tekstiksi.
 160. Keskustelussa keväätalvella 1993, professori Leppäkoski esitti ajatuksen tilan dominanssista ja siitä muodostuvasta jatkumosta esimerkkinään esitys Suomalahden jäällä, jossa tila oletettavasti dominoisi mitä hyvänsä siellä sitten esitettäisiinkin, vastakohtana esitykselle esim. Kansallisteatterin pienellä näyttämöllä, joka 'keskivertoteatterina' unohtuisi katsojan tajunnasta.
 161. Esityssarjan *Jotakin keskusteluja I-X* lähtökohtana oli nimenomaan teksti, vaikka kiinnostus erilaisiin tiloihin sinänsä myötävaikutti tekstin valintaan. Koska esitystilat valittiin paitsi tekstin kohtausten mukaan, myös tarjolla olevien mahdollisten tilojen ja niiden edellyttämien aikataulujen sekä omien mieltyömysten mukaan, oli vaikutus kahdensuuntainen.
- Teksti valittiin tilavariaatioita silmälläpitäen, ja faktiset tilat valittiin sekä tekstin, fiktion tilojen että myös tilojen keskinäisten erojen perusteella, esitysvariaatioita ajatellen. Fiktion tila ja faktinen tila muodostivat siis yhdessä esity maailman perustan, ja olivat mukana sen syntymisessä sekä harjoitusprosessin aikana että katsojalle tarjotussa kokemuksessa esityksestä.
- Esityksen "*Jos talviyönä matkamies ...*" lähtökohdaksi oli myös teksti, Italo Calvinon romaani. Jo varhaisessa vaiheessa dramatisointityötä tulevan esityksen tilaratkaisu osoittautui tärkeäksi. Kyseessä ei kuitenkaan ollut mikään tietty tila, vaan ajatus tilasta, johon voisi rakentaa labyrintin, jossa yleisön siirtyminen olisi mahdollista eli jossa esityksen tiladramaturgia voitaisiin toteuttaa. Sitä käsitelien tarkemmin luvussa "Jos talviyönä matkamies ..." – tila ja esitys.
 - Selvimmin tila toimi lähtökohtana kuunnelmassa *Via Marco Polo*, jossa tietty paikka, Venetsia, toimi perustana myös tekstikoosteen laadinnassa. Kuunnelmaa käsitelien tarkemmin luvussa *Via Marco Polo*.
162. Bachtin, 1988, 152
 163. Bachtin 1988, 158
 164. Bachtin 1988, 165
 165. Bachtin 1988, 152–158
 166. Eversman 1992, 99–105
 167. Tässä yhteydessä en puutu siihen mitä nämä teatterin uudistajat "todella sanoivat tai tekivät" tai mihin he työnsä eri vaiheissa pyrkivät, vaan viittaan käytännön teatterityössä käytettyihin varsin epätäsmällisiin yleistyksiin.
 168. Katso myös Klebergin kuvaamat ihanteellisen yleisösuhteen perustyytit, luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?, jaksossa Näyttämö, katsomo ja rampi.
 169. Suomalaisessa nykyteatterissa voisi puhua esim. draamanäyttelemisestä kontra estraadiesittämisestä. Käytännössä esittämistilannetta yleensä elävissä esityksissä painotetaan siinä määrin, että erottelu on selvempää jos puhutaan elokuvanäyttelemisestä kontra lavanäyttelemisestä. vrt. myös esittämistapaa käsittelevä jakso luvussa "Mitä on ympäristönomainen esitys?".
 170. Luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?
 171. Ainoan tuntemani poikkeuksen muodostaa Augusto Boalin "näkyvätön teatteri", jonka tavoitteena oli provosoida tilanteita arkitodellisuudessa paljastamatta olevansa teatteria. Boal 1980, 77–122

172. Kleberg 1977, 65–72.
173. Artaud 1983, Grotowski 1993.
174. esim. Regressio I, Taidehalli-julkaisu 1985
175. Eversman 1992, 106–107
176. Esim. Cetin Ipekkaya, jonka ohjauksessa yritin näyttellä ITI:n kansainvälisessä workshopissa Istanbulissa 1991 käytti tätä ilmausta.
177. Brockett 1991, 5–6
178. States 1985, 8
179. Heidegger 1990, 66
180. En puhu tässä rituaalista myöskään paluuna alkupe-
rääseen ihmisyyteen enkä siitä rituaaliteatterin perin-
teestä, joka yhdistyy Grotowskin ajatuksiin "shokin
luomasta transgressiosta tai rajanylityksestä", enkä
myöskään "yhteenotosta myytin kanssa" kuten kes-
kiajalla, kun "teatteri vapautti katsojan henkisen ener-
gian ruumiillistamalla myytin, loukkaamalla sitä ja
häpäisemällä sen juhlallisesti". Grotowski 1993, 16–
17.
181. Ajatuksen voi rinnastaa myös Artaud'n unelmiin al-
kemistisesta teatterista ja hänen käsityksiinsä Eleus-
iin mysteereistä, joiden tarkoituksena oli "täysin ou-
tojen, käsittämättömien yhtymien kautta ratkaista tai
jopa poistaa kaikki aineen ja hengen keskinäisestä
vihamielisyydestä syntyneet ristiriidat". Artaud 1983,
65
182. Eversman 1992, 93–114
183. Schechner 1968
184. Luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?
185. Eversman 1992, 95
186. Eversman 1992, 97
187. Eversman 1992, 97
188. Eversman 1992, 97
189. Eversman 1992, 98
190. Eversman 1992, 98
191. Eversman 1992, 98
192. Eversman 1992, 98
193. Eversman 1992, 96
194. Eversman 1992, 99
195. Aronson 1981, 2–3
196. Luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?
197. Schechner: Environmental Theatre, Hawthorne Books
New York 1973, s 18, lainaus Eversman 1992, 99–
100.
198. Eversman 1992, 101
199. Eversman 1992, 102
200. Eversman 1992, 103
201. Eversman 1992, 103–105
202. Eversman 1992, 105–106
203. Yksinkertaisimmin tämän voisi kuvailla katsojan tie-
toisuudeksi siitä, että jokin on sekä totta että epätot-
ta yhdellä kertaa. Kysymykseen viittasin myös edel-
lä, jaksossa Illuusio, rituaali ja leikki.
204. Eversman 1992, 106–107
205. Eversman 1992, 107–108
206. Eversman 1992, 107
207. Eversman 1989, 21–23
208. Kysymykseen liikkeen merkityksestä käytännössä
palaan tarkemmin luvussa "Jos talviyönä matkamies
..." – tila ja esitys.
209. Eversman 1992, 95–99
210. Esityssarjan olen esitellyt lyhyesti myös luvussa Joi-
takin keskusteluja esityspaikasta.
211. Auditoriossa, kulttuurikeskuksen esitystilassa, eloku-
vateatterin ulkoterasilla, ja nuorisotalon esityksen
alkuosassa sekä Aleksanterinteatterissa.
212. Bachtin 1988, 152–158
213. Katso myös laajempi tiivistelmä esitysvariaatioiden
osatekijöistä liitteessä 2.
214. Laulajan esittäjä Terhi Lampi halusi pudotella par-
vekkeelta ruusunterälehdiä laulunsa aikana, jotta hän
näin voisi luoda välillisen kontaktin kaukana alapuo-
lella istuviin katsojiin, kun tilanne muuten ei sallinut
kontaktia.
215. Periaatteessa se ajateltiin kertojalle eikä katsojille
suunnatuksi, mutta käytännössä se sai selvästi esittä-
vän luonteen, jo siitä syystä että kertoja seisoi katso-
jien keskellä, mutta myös koska laulua katkovat kes-
kinäiset dialogit loivat kontrastia.
216. Assosiaation parantolaan voi ymmärtää paitsi esim.
funkkis – Paimion parantola, myös hoitaja-potilas -
tilanteen kautta, mutta assosiaatio Alpeille on arvoi-
tus, ellei aiheuttajana ollut esim. parantola – Taika-
vuori-romani jne. tai vastaavantyyppinen assosiaa-
tioketju.
217. Pienoiskertomusten ja kehyskertomuksen tapahtu-
mapaikat esittelen tarkemmin luvussa "Jos talviyönä
matkamies ..." – romaani ja dramatisointi.
218. Eversman 1992, 103–105
219. Vaikka areena ja käytävänäyttämö periaatteessa ovat
suoraan edestä nähtäviä tilaratkaisuja, katsojat niissä
näkevät toisensa, joten olen seuraavassa taulukossa
erottanut ne vastakkaismaalisista ratkaisuista lisäämällä
niille määreen ympäristönomainen suluissa.
220. Katsojan paikka ei kuitenkaan ollut kovin tarkasti
määritelty eikä sen hyväksyminen ollut edellytykse-
nä esityksestä nauttimiselle tai sen ymmärtämiselle.
Vastaavantyyppisen tilanteen Eversman hieman yl-
lättävästi mainitsee tilan rakenneulottuvuuden yhtey-
dessä, mahdollisesti noudattaen Aronsonin esimerkk-
kiä ja hänen "vihjatun ympäristön" käsitettään.
221. Erityisesti kun on kyse katsojista jotka ovat kasva-
neet elokuvan ja TV:n myötä tilanne, jossa esityksen
tässä ja nyt ja katsojien tässä ja nyt eivät ole saman-
aikaisia on tavanomainen ja odotettu.
222. Aronson 1981, 1–14. Katso myös luku Mitä on ym-
päristönomainen esitys?
223. Berleant 1995, 68
224. Annabelle Henkin Melzer puhuu kolmentyyppisistä
näyttelijöistä (periaatteessa esiintyjistä yleisemminkin):
1) taitonäyttelijöistä (skilled actor) joiden virtuoosi-
suoritusta katsotaan, 2) naamionäyttelijöistä (masked
actor) jotka esiintyvät fiktiivisen roolin 'naamiossa'
ja joita katsotaan roolihenkilöinä, sekä 3) persoonaa-
näyttelijöistä (personal actor) jotka esiintyvät itsenään
kuten viihdeartistit tai performance-taiteilijat, mutta
lisää, että TV:n ja elokuvan myötä erot ovat hämär-
tyneet. Henkin Melzer 1984, 49–50.
225. Sauter, Isaksson, Jansson 1986, 447
226. States 1985, 8
227. Kysymykseen esiintyjän ja ympäristön suhteesta pa-
laan kuvatessani työskentelyäni näyttelijänä esityk-
sessä *Sisar Marianan rakkauskirjeet* luvussa Vierai-
hulla esittäjän tilassa.
228. Brechtin runo "Das Zeigen muss gezeigt werden"
kokelmasta Weitere Gedichte aus dem Messingkauf"
alkaa seuraavasti: "Zeigt, dass ihr zeigt! über all den
verschiedenen Haltungen/ Die ihr da zeigt, wenn
ihr zeigt, wie die Menschen sich aufführen/ Sollt ihr
doch nicht die Haltung des Zeigens vergessen./ Al-
len Haltungen soll die Haltung des Zeigens zu Grund
liegen." Brecht 1978, 212
229. Sklovskij 1971, 51 (ruotsinkielestä suomentanut AA.).
Sklovskijn ajatuksen voi halutessaan rinnastaa Hei-
deggerin ajatukseen, että asettaessaan maailman teos
tuo ilmi maan, käynnistää valaisevan ja kätkeyn tais-
telun ja sen kiistämisen (1990, 66–67) ja lausumiin
kuten "teos antaa maan olla maa" (1990, 43) tai "tai-
de on totuuden tapahtumista teoksessa" (1990, 34).
Heidegger 1990
230. Artaud 1983, 46–47
231. Artaud 1983, 48
232. Grotowski 1993, 13–14
233. Calvino 1983 (orig. 1979)
234. Calvino 1989
235. Aronson 1991
236. "...Näihin kysymyksiin saadaan vastaus Helsingin
Juhlaviikoilla, jonne Annette Arlander on ohjannut
Juha Siltasen sovituksen Italo Calvinon vuonna 1979
kirjoittamasta romaanista. Arlanderin teoshistoria

- antaa viitteitä tulevasta. Ohjaaja muistetaan kokeellisista esityksistä, jotka paitsi tapahtuvat eri paikoissa, antavat katsojan nähdä niistä vain osan. *Hydrassa* (1989) katsoja joutui valitsemaan yhden kuudesta monologista. *Kivi, sakset, paperi* (1991) tapahtui yhtä aikaa kolmella eri näyttämöllä. Projektissa *Joitakin keskusteluja* (1993–94) sama teksti tehtiin yhdeksään erilaiseen tilaan. Katsoja joutunee tälläkin kertaa karusti valitsemaan nähtäväkseen jonkin kymmenen näyttelijän ja 80 hahmon voimin tehdystä tarinasta, jotka vaihtelevat jännäristä romanssiin ja kirjalliseen satiiriin. Fantasian taiturin Italo Calvinon leikkisimmän romaanin ympärille on rakennettu teatteripalapelejä, jonka kaikkia paloja ei katsojalle edes anneta.” Hannu Harju: Kadonneen tarinan metsästäjät, HS Nyt-liite 33/-96
237. Esim. Carter 1987, 125–137. Teosta on pidetty Calvinon päätyönä (”Calvinos ultimate hypernovel”), Weiss 1993, 167–187, Calvinon rakkausromaanina (le roman d’amour de Calvin), Frasson Marin 1986, 303–420 ja analysoitu malliesimerkinä postmodernista romaanista (otsikolla ”Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik”) Jauss 1989, 267–302. Näihin tutkimuksiin olen tutustunut vasta esityksen valmistamisen jälkeen, joten en puutu niihin seuraavassa.
238. Calvinon lyhyt omaelämäkerrallinen kuvaus ja Calvinon suomennettujen teosten luettelo sisältävät käsihjelmateksteihin liitteessä 4. Tiivis Calvinon elämäkerta löytyy mm. Weissin kirjasta ”Understanding Italo Calvino”, Weiss 1993, 1–8.
239. Umberto Eco: ’Un subtil équilibre entre Voltaire et Leibniz’, Le Monde 20.9.1985, 25 (suom. AA.)
240. Mario Fusco: ’Les jeux et les masques d’un romancier métaphysique’, Le Monde 20.9.1985, 25 (suom. AA.)
241. Danièle Sallenave: ’Un formaliste formidablement drôle’, Le Monde 20.9.1985, 25 (suom. AA.) Huom. Ranskankielen sana roman viittaa myös romanssiin.
242. ”Romaani kertoo tiukasti kirjallisuudesta mutta tämä esitys taas siitä, että kaikki mitä näemme ja vastaanotamme on kertomusta”, Siltanen sanoo. Calvinon näkemyksen mukaan 1900-luvun keskeisin filosofinen kysymys koskee juuri kieltä: joko kieli on kaikki tai ei mitään, eikä maailma ole sanottavissa.” Kaikki mitä näemme on kertomusta – Italo Calvinon kulttiroomaani teatterisovituksena, Helsingin Juhlaviikot 21.8.–1.9.1996 ilmaisjakelulehti, 4.
- ”Kysessä on myös merkien ja sanojen maailman laajennus fyysiseksi kokemukseksi. Arlander tiivistää Calvinon asettaman kysymyksen: ’Onko maailma puhuttavissa? Onko kaikki siinä kieltä, merkkejä ja mikä on niiden suhde aistittaviin maailmoihin?’” Kirsikka Moring: ”Italo Calvinon planeetat kiertävät kaapelihallissa – Jos talviyönä matkamies -esitys haastaa aistiherkkään matkaan tilassa ja ajassa.” HS 21.8.-96
243. Calvino 1995
244. Calvino 1995, 183
245. Calvino 1983, 273
246. Juha Siltasen dramatisoinnissa otsikoita oli muokattu hiukan.
247. Tammi, 1983
248. Oulipo-ryhmän julkaisuun kirjoitetussa tekstissä ”Miten kirjoitin yhden kirjoistani”, Calvino 1995. (Viitattessani tähän tekstiin jatkossa, käytän merkintää Calvino (Oulipo) 1995, erotukseksi esseekokoelmasta, joka on julkaistu suomeksi saman vuonna.)
249. Katso myös keskustelu aiheesta liitteessä 7. Taiteiden roskakorissa kaikki on mahdollista.
250. Dramatisoinnissa kertomus II esiintyi muodossa ”Lähellä Malborkin kylää”, kertomus V muodossa ”Katsoo alas varjon tiivistyessä”, VI muodossa ”Solmiutuvien viivojen verkossa” ja VII muodossa ”Ristiin menevien viivojen verkossa”.
251. Luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys.
252. Calvino 1989
253. Esittelen romaanin *Näkymättömät kaupungit* kuunnellua *Via Marco Polo* käsittelevässä luvussa, osassa Tilasta tekstiksi.
254. Kertomuksen ”The Chase” kokoelmasta *Time and the Hunter* toteutin kuunnelmaksi ”Jakten” ruotsinkieliselle radioteatterille 1986. Kertomuksesta ”The Night Driver” laadin käsikirjoituksen ruotsinkieliselle TV-teatterille, joka kuitenkin jäi koekuvausasteelle.
255. muistiinpanot 26.7. ja 4.9.-94
256. Esityssarja on kuvattu seikkaperäisesti lisensiaatintyöni kirjallisessa osuudessa *Joitakin keskusteluja XI* – raportti TEE-projektin esityssarjasta, TeaK 1995
257. muistiinpanot 5.9.-94
258. muistiinpanot 4.10.-94. Käytin pitkään sanaa ’raami-kertomus’ oikeakielisemmän ’kehyskertomuksen’ sijasta, kyse on kuitenkin samasta asiasta.
259. muistiinpanot 6.10.-94 (JS, AA) mukana piirroksia.
260. muistiinpanot 7.12.-94
261. muistiinpanot 3.1.-95
262. muistiinpanot 21.1. ja 25.1.-95
263. Luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys.
264. Liitteessä 4.
265. Dramatisoinnissa Siltanen on kirjannut henkilöiden nimet versaalilla myös parenteseissa. Lukemisen sujuvuuden helpottamiseksi en kuitenkaan jatkossa käytä lainauksissa versaalialla.
266. Erotukseksi romaanelainauksissa käytetyistä alleviivauksista, joiden tarkoitus on kiinnittää huomion tiettyihin yksityiskohtiin tekstissä, kuten samaistumista käsittelevät sinä – minä – kirjailija -jaksot seuraavassa, merkitsen Siltasen dramatisoinnissa painotuksia selventämään käyttämät alleviivaukset jatkossa kursorisilla.
267. Calvino 1983, 16–17. Alleviivaukset tässä, kuten myös jatkossa AA.
268. Esityksessä Kertojana toimi Timo Torikka, Lukijana Karl-Cristian Rundman ja Minä 1:nä Timo Tuominen.
269. Siltanen 1996, 8
270. Jaksossa Todellisuudentasot kirjallisuudessa ja esityksessä.
271. Calvino 1983, 22
272. Siltanen 1996, 9–10. Tohtori Marnea (vrt. nimi Marana), mykkää hahmoa, esitti esityksessä Kertoja. Rouva Marnea esitti puolestaan Ludmillan esittäjä, vaikkei sitä tekstissä tässä kohden, toisin kuin jatkossa, ole erikseen merkitty, mm. koska Ludmilla ei vielä ole esiintynyt Ludmillana. Lukijatar esitellään siis epäsuorasti ensin fiktion hahmona.
273. Calvino 1983, 40–41
274. Tämä näennäinen symmetria tuotti suunnitteluvaiheessa ongelmia. Tosiasiassa Lukija kuvittelee Lukijattaren lukemassa samaan aikaan kuin hän, mutta näyttämölle siirrettäessä tämänkaltainen kerronta vaatisi erityiskeinoja tullakseen selväksi.
275. Siltanen 1996, 17
276. Näitä erotteluja käsitellen tarkemmin luvussa ”Jos talviyönä matkamies ...” – tila ja esitys.
277. ”Ludmilla on aina ainakin askelen sinua edellä.” Calvino 1983, 76
278. Calvino 1983, 31–32
279. Calvino 1983, 32
280. Dramatisoinnissa nimi esiintyi muodossa ”Lähellä Malborkin kylää”.
281. Siltanen 1996, 13
282. Calvino 1983, 48. Lukijan faktaryöppy hänen esitellessään mysteerin ratkaisua eli tietosanakirjan tietoja Kimmeriasta Ludmillalle on tietysti nimenomaan massiivinen yksityiskohdissaan.
283. Siltanen 1996, 20
284. Calvino 1983, 75–76
285. Calvino 1983, 76
286. Calvino 1983, 76–77
287. Calvino 1983, 77. Ja tässä vaiheessa Ludmillan sisar,

- älyllisesti kirjoja analysoiva poliittisesti aktiivinen Lotaria ilmestyy paikalle, ilmoittaen, että hänellä on romaanin jatko.
288. Calvino 1983, 76
 289. Siltanen 1996, 28
 290. Dramatisoinnissa nimi esiintyi muodossa "Katsoo alas varjon tiivistyessä".
 291. Calvino 1983, 97
 292. Siltanen 1996, 36
 293. Dramatisoinnissa nimi esiintyy muodossa "Solmiutuvien viivojen verkossa".
 294. Calvino 1983, 136
 295. Calvino 1983, 134
 296. Kuva Ludmillasta kytkettynä ihmeelliseen mittauslaitteeseen HTTET:n kottorissa voi tietyksi toimia ennakointina kuudennen kertomuksen tilanteeseen, jossa Marjorie Stubbs on kidnappattu ja köytetty. Siltanen 1996, 48 ja 51.
 297. Siltanen, 47
 298. Dramatisoinnissa muodossa "Ristiin menevien viivojen verkossa".
 299. Calvino 1983, 167
 300. Calvino 1983, 167
 301. Calvino 1983, 202
 302. Calvino 1983, 204
 303. Siltanen 1996, 60–64
 304. Calvino 1983, 228
 305. Siltanen 1996, 71
 306. Siltanen 1996, 69. Romaanissa on vastaava jakso, Calvino 1983, 223.
 307. Calvino 1983, 257
 308. Siltanen 1996, 81
 309. Calvino 1983, 273
 310. Siltanen 1996, 87–88
 311. Calvino 1983, 252–254
 312. Siltanen 1996, 79–82
 313. Siltanen 1996, 79–80
 314. Siltanen 1996, 82
 315. Työmuistintapojat esittelen tarkemmin myös luvussa "Jos talviyönä matkamies..." – tila ja esitys.
 316. Luvussa "Jos talviyönä matkamies..." – tila ja esitys.
 317. Lainaukset valikoi alunperin ohjausassistentti Anssi Valtonen. Katso käsiohjelmatestit liitteessä 4.
 318. Alustava kohtausluettelo, liitteessä 4.
 319. "Romaani alkaa rautatieasemalla, veturi puuskuttaa, mäntien huohutus peittää kappaleen alun, savupilvi kätkee osan ensimmäisestä rivistä. /.../ Kirjan sivut ovat huuruiset kuin vanhan junan ikkunat ja lauseille laskeutuu savupilvi." Calvino 1983, 12
 320. "Aseman valoilla ja lauseilla, joita olet lukemassa,

- tuntuu olevan tarkoituksena pikemminkin häivyttää kuin osoittaa asioita jotka näkyvät pimeyden ja sumun verhosta./.../ mutta lauseet jatkavat vain kulkuaan epämääräisyydessä, harmaudessa, jonkinlaisessa pienimpään yhteiseen nimittämään pelkistetyyn kokemuksen ei kenenkään maalla. Ole tarkkana: se on varmaan tekniikka jonka tarkoituksena on kietoa sinut vähitellen tarinaan, vangita sinut huomaamattomasti juttuun; ansa." Calvino 1983, 13–14
321. "Kaupungilla tuolla ulkopuolella ei ole vielä nimeä, me emme vielä tiedä tuleeko se jäämään romaanin ulkopuolelle vai sisältyykö se siihen kokonaisuudessaan mustan painomusteen tiheydessä. Tiedän vain että tämä ensimmäinen luku viivyttelee asemalla ja baarissa. /.../ tekijä kasaa olettamuksen toisensa päälle pitkissä kappaleissa ilman repliikkejä, liijynpaksun tiheyden ja läpinäkymättömyyden jossa minä voim liikkua huomaamattomasti, kadota." Calvino 1983, 16
 322. Calvino 1983, 17
 323. "Jos luet tarkkaan sinun on rekisteröitävä sekä puheensorinan vaikutelma että kätkeyn tarkoituksen vaikutelma jota et (enkä minäkään) vielä pysty käsittämään. Sinun täytyy lukiessasi olla yhtä aikaa haja-mielinen ja hyvin tarkkaavainen, niin kuin minä joka olen syventyneenä kuuntelemaan, kyynärpää baaritiskillä ja leuka kämmenessä. Ja nyt romaani alkaa tulla pois usvaisesta epämääräisyydestään välittääkseen jonkin yksityiskohdan ihmisten ulkonäöstä; vaikutelma jonka se haluaa välittää sinulle, se on se jonka antavat ensi kertaa nähdyt kasvot jotka silti tuntuvat tuhat kertaa nähdyiltä." Calvino 1983, 20–21
 324. "Paistinkäry leijuu sivun alussa, tarkkaan ottaen sipulinkäry, hiukan palanut, sillä sipulissa on suoniat jotka tulevat ensin violetteiksi sitten ruskeiksi /.../ kaikkea ympäröi hiljaa paistuvan öljyn tuoksu. Rypsiöljyn täsmennetään tekstissä joka on hyvin tarkkaa, asiat omine sanastoineen ja tunteineen joita ne herättävät, kaikki ruokatarpeet samanaikaisesti tulella kattiloihinsa, jokainen tarkasti nimetyssä astiassaan, kattilat, pannut, padat, samoin toimenpiteet joita kunkin valmistaminen vaatii ... /.../ Tässä kaikki on hyvin konkreettista, tiivistä, varmalla kädellä kuvattua tai ainakin vaikutelma jonka se antaa sinulle, Lukija, on hallittu, vaikka olisikin ruokalajeja joita et tunne ja jotka on ilmaistu sanalla jonka kääntäjä on katsonut hyväksi jättää alkuperäiskielelle, esimerkiksi *schoëblintsja*, mutta kun luet *schoëblintsja*, voit vannon että *schoëblintsja* on olemassa, voit tuntea

- selvästi sen maun, vaikka tekstissä ei sanotakaan minkä makuinen se on, hiukan kitkerä maku osoittain siksi että sana suggeroi sinua soinnillaan tai ehkä vain kitkerähkön maun visuaalinen kuva, osittain siksi että tässä tuoksujen ja makujen sinfoniassa tunnet tarvetta kitkerähkään sointuun." Calvino 1983, 36
325. "Tarkkojen yksityiskohtien ja täsmällisten liikkeiden kasaantuessa henkilöt ruumiillistuvat vähitellen, mutta myös repliikkien myötä, keskustelunpätkien ... /.../ Mutta se mikä merkitsee on fyysiset yksityiskohdat joita romaani korostaa /.../ samoin liikkeet tai tämän käyttämät työkalut, /.../ niin että jokainen henkilö saa jo ensimmäisen määrittänsä jostakin eleestä tai tuntomerkistä, ja heti haluaa tietää hänestä lisää niin kuin voiveitsi muka määrittäisi sen joka ensimmäisessä kappaleessa esiintyy voiveistä käyttävänä, ja sinä, Lukija, valmistautuisit, joka kerta kun romaanissa esiintyy tuo henkilö, huudahtamaan: "Ai, se on se voiveitsityppi", pakottaen siten tekijän antamaan hänelle tekoja ja tapahtumia jotka sointuvat alussa esiintyvään voiveitseen." Calvino 1983, 37
 326. "... konkreettisuuden tunne joka valtasi sinut ensimmäisillä riveillä, tuo mukanaan menetyksen, hajoamisen huimauksen ja tämänkin huomaat, tarkkaa-vainen Lukija, kun nauttiessasi täsmällisyydestä rajusit että totta puhuen kaikki valui sormiesi välistä, se johtui ehkä myös käännöksestä, ajattelit että ei auta mitään vaikka se olisikin uskollinen, se ei varmaankaan välitä lihallista kiinteyttä joka näillä sanoilla täytyy olla alkukielessä olkoon se mikä tahansa. Jokainen lause siis pyrkii välittämään sinulle sekä lujan suhteeni Kudwigan taloon ja murheen sen menettämisestä, mutta myös – ehkäpä et ole vielä huomannut mutta kun ajattelet tarkemmin, näet että asia on näin – halun irrottautua, rientää kohti tunteita, kääntää sivua, kauas schoëblintsjan kitkerähköstä tuoksusta, alkaa uusi luku uusine tapaamisineen Aagdin loputtomissa auringonlaskuissa, Pëtkwon sunnuntaipäivissä, Siideripalatsin juhlissa." Calvino 1983, 38–39
 327. "Keskivittikko, illalla. Joka ilta vietän hämärän ensimmäiset tunnit kirjoittaen näitä sivuja joista en tiedä lukeeko kukaan niitä koskaan. Huoneeni lampun kupu Kudwigan täyshoitolassa valaisee kirjoitukseni juoksua joka on ehkä liian hermostunut jotta joku tuleva lukijani saisi siitä selvää. Tämä päiväkirja tulee ehkä päivänvalon monta vuotta kuolemani jälkeen, kun kieleemme on läpikäynyt ties mitä muutoksia ja jotkin sanat ja sanonnat joita käytän sujuvasti kuulostavat vanhentuneilta ja merkityksel-

- tään epäselviltä. Oli miten oli, sillä joka löytää tämän päiväkirjan on varmasti muuan etu minuun verrattuna: kirjoitetusta kielestä voi aina johtaa sanaston ja kieliopin, erottaa lauseet, siirtää tai kääntää ne toiselle kielelle, kun taas minä yritän lukea toisiaan seuraavista asioista, jotka ilmenevät minulle päivittäin, maailman aikeita minua kohtaan, ja kuljen haparoiden tietäen ettei voi olla olemassa mitään sanastoa ja kielioppia jotka kääntäisivät sanoiksi hämärien viitteiden painon joka lepää kaiken yllä. Haluaisin että tämä aavistusten ja epäilysten ilmapiirin leijunta välittyisi lukijalleni, ei satunnaisena esteenä sen ymmärtämiselle mitä kirjoitan vaan omana olemuksenaan; ja jos ajatusteni kulku livahtaa siltä joka yrittää seurata sitä lähtien radikaalisti muuttuneista henkisistä tavoista, on tärkeää että hänelle välittyy ponnistus jota teen lukeakseni asioiden rivien välistä sen pakenevaa merkitystä joka minua odottaa.” Calvino 1983, 64–64
328. Siltanen 1996, 25
329. ”Kerron tämän tapauksen kaikkein yksityiskohtineen koska sitä – ei heti vaan myöhemmin – pidettiin enitenä kaikelle sille mitä tuli tapahtumaan, ja myös siksi että kaikkien näiden tuon ajan kuvien on kuljettava sivun lävitse niin kuin joukko-osastot kaupungin lävitse (vaikka sana joukko-osasto tuo mieleen hiukan summittaisia kuvia mutta ei ole pahitteeksi että ilmaan jää tiettyä epämääräisyyttä joka oli tyypillistä tuon ajan hämmingille) niin kuin kangassuikaleet jotka oli levitetty talojen väliin ja jotka kutsuivat kansaa osallistumaan valtion lainaan ... /–/ Kun kaikki nämä vinot linjat menivät ristiin, niiden olisi pitänyt rajoittaa tilaa jossa me, minä, Valeriano ja Irina liikuimme, tilaa jossa tarinamme voi nousta tyhjästä, löytää lähtökohdan, suunnan, kaavion.” Calvino 1983, 83–84
330. ”Ehkä juuri kertomukseni on siltä kuilun yllä, ja se etenee heittäen eteensä tietoja, tuntemuksia, aistimuksia luodakseen pohjan niin yksilöllisille kuin kollektiivisille myllerryksille joiden keskellä voi avata tien ja olla silti tietämättä monista niin historiallisista kuin maantieteellisistä olosuhteista. Teen itselleni tilaa keskellä ylenpalttisia yksityiskohtia jotka peittävät tyhjyyden jota en halua nähdä ja etenen ripeästi kun taas nainen juuttuu askelman reunalle keskelle tuuppivaa väkijoukkoa kunnes saan hänet alas melkein kantamalla, askelma kerrallaan, laskemaan jalkansa rantakadulle. /–/ Myös kertomuksen täytyy ponnistella pysyäkseen meidän perässämme, voidakseen raportoida tyhjän päälle rakennetun kes-
- kustelun repliikki repliikiltä. Kertomukselle siltä ei ole päättynyt: jokaisen sanan alla on tyhjyyys.” Calvino 1983, 86–87
331. ”Tässä vaiheessa keskustelu – joka on keskittynyt kokonaan itseensä ja saanut melkein unohtamaan kaupungin sekasortoiset näkymät – voisi keskeytyä: tavanomaiset sotilasosastot kulkevat torin ja sivun ylitse erottaen meidät, tai tavanomaiset naisten jonot kauppojen edessä tai tavanomaiset julisteita kantavien työläisten kulkueet. /–/ Seuraa muutama kappale täynnä kenraalien ja kansanedustajien nimiä puhuttaessa tykistöleusta ja rintaman perääntymisestä, edustajahuoneessa olevien puolueiden hajoamisista ja yhdistymisistä, kaikki tämä säähavaintojen katkomaana: kaatosateita, halloja, pilviverhoja, pohjoismyrskyä. Mutta tämä on vain kehityksenä mielentilaani: milloin antaudun iloisena tapahtumien aalloille, milloin vaivun omaan itseeni kuin keskittyisin painajaismaiseen suunnitelmaan ...” Calvino 1983, 89
332. ”Ja tuosta hetkestä lähtien aika muuttaa muotoaan, yö laajenee, yöt muuttuvat yhdeksi ainoaksi yöksi kaupungissa jonka läpi kulkee meidän nyttemmin erottamaton triomme, yhdeksi ainoaksi yöksi joka huipentuu Irinan huoneessa kohtauksessa jonka täytyy olla intiimi mutta myös paljastava ja haastava, tuon salaisen uhrikultin seremonia jossa Irina on yhtäikaa seremonian suorittaja ja jumaluus, herjaaja ja uhri. Kertomus jatkaa keskeytynyttä kulkuaan, nyt tila joka sen on kuljettava on ylikuormitettu, paksu, se ei jätä mitään aukkua tyhjyyden kammolle, geometrisillä kuvioilla koristeltujen verhojen, tynnyjen, alastomien ruumiittemme kyllästämän ilman väliin, Irinan rintojen jotka juuri ja juuri kohoavat laihasta rintakehästä, ruskeiden nännien jotka olisivat sopuisuutaisemmat kukoistavammilla rinnoilla, tiukan ja terävän tasakylkisen kolmion muotoisen hävyn (sana ”tasakylkinen” sen jälkeen kun kerran olen yhdistänyt sen Irinan häpyyn, on mielessäni siinä määrin aistillisuuden kuormittama etten voi sanoa sitä hampaiden kalisematta) väliin. Lähestyessään keskustaa linjat pyrkivät vääristymään, muuttumaan kiemurteleviksi kuin savu hiiliastiatissa jossa palavat armenialaisen maustekaupan halvat jäännösaromit ... /–/Tämän sekamelskan keskellä, tämän salaisen ryhmämme draaman sydämessä on salaisuus jota kannan sisässäni ja jota en voi paljastaa kenellekään, kaikkein vähiten Irinalle ja Valerianolle, salainen tehtävä joka on uskottu minulle: ...” Calvino 1983, 92–93
333. Siltanen 1996, 34
334. Dramatisoinnissa muodossa ”Katsoo alas varjon tii-

- vistyessä”.
335. ”Minä vedän esiin liian monta tarinaa yhdellä kertaa koska haluan että kertomuksen ympärillä tuntuvat ahdettuina muut tarinat jotka voisinkin kerrallakaan ehkä kertomaan tai jotka jo olen kertonut toisessa tilanteessa, tila täynnä tarinoita joka ehkä ei ole muuta kuin elämäni aika jossa voi liikkua joka suuntiin kuin avaruudessa löytäen aina tarinoita joiden kertomiseksi pitäisi ehkä ensiksi kertoa muita niin että lähteepä mistä hetkestä tai paikasta tahansa, löytää saman tiiviyn kerrottavaa materiaalia. Itse asiassa kun katsoo perspektiivissä kaikkea sitä jonka jätän pois pääkertomuksesta, näen ikään kuin metsän joka leviittäytyy joka suuntiin eikä päästä valoa lävitseen, niin tiheä se on, kaiken kaikkiaan paljon rikkaamman materiaalin kuin se jonka tällä kertaa olen valinnut pantavaksi etualalle, tästä syystä ei ole mahdotonta että se joka seuraa kertomustani tuntee itsensä hiukan petetyksi huomattessaan että virta hajoaa niin moniksi puroiksi ja että keskeisistä faktoista hänelle yltävät vain viimeiset kaiut ja heijastukset, mutta ei myöskään ole mahdotonta että olen etsinyt juuri sellaista vaikutusta tai sanokaamme kertomavälinettä jonka yritän omaksua, hienovaraisuusnormia joka on siinä että pysyttelen hiukan niiden kerrottamahdollisuuksien alapuolella jotka ovat hallusani. Ja tämä on tarkkaan ottaen lujan ja laajan rikkauden merkki, siinä mielessä että jos olettaisimme että minulla on vain yksi kertomus kerrottavanani, minä häärisin kohtuuttoman paljon tämän tarinan ympärillä ja lopulta polttaisin sen kiihkossani panna se oikeaan arvoonsa, mutta kun minulla on sivuun pantuna käytännöllisesti katsoen rajaton varasto kerrottavissa olevaa materiaalia, pystyn käsittelemään sitä vapautuneesti ja kiireettömästi antaen hienoisen ärtymyksen kuultaa, ja suon itselleni ylellisyyden viivytellä toisarvoisissa episodeissa ja merkityksettömissä yksityiskohdissa.” Calvino 1983, 115–116
336. ”Olisin halunnut sanoa hänelle että minun ja Jojon välissä oli toinen nainen tässä jutussa joka ei ollut vielä päättynyt, ja jos hyppään jatkuvasti yhdestä tarinasta toiseen, se johtuu siitä että kiertelen jatkuvasti tuota juttua ja pakenen sitä aivan kuin pakoni ensimmäisenä päivänä juuri kun olin saanut tietää että tuo nainen ja Jojo olivat lyöttäytyneet yksin tuhotakseen minut. Se on tarina jonka enemminkin tai myöhemmin tulen kertomaan, mutta muiden joukossa antamatta sille enemmän merkitystä kuin muille pakenematta siihen muuta erityistä intohimoa kuin ilon kertoa ja muistaa, sillä myös pahan muistaminen voi

olla nautinto kun paha liittyy, en sano hyvään, vaan vaihtelevaan, muuttuvaan myrskyisään, siis kaikkeen siihen jota voisin sanoa hyväksi ja joka on nautinto nähdä asiat etäältä ja kertoa ne jonakin sellaisena joka on mennyt.” Calvino 1983, 118

337. Siltanen, 43

338. ”Tämän kirjan ensivaikutelman tulisi välittää se mitä tunnen kun kuulen puhelimen soivan, sanon ”tulisi” koska epäilen että kirjoitetut sanat eivät pysty antamaan siitä kuin osittaisen käsityksen; ei riitä selvittää että reaktioni on torjuva, tuota aggressiivista ja uhkaavaa soittoa pakeneva, mutta myös hätäinen, puolustuskyvytön, sietämätön, painostava ja se pakottaa minut tottelemaan tuota soiton käskyä ja ryntäämään vastaamaan vaikka olen varma ettei siitä seuraa muuta kuin tuskaa ja mielipahaa. Enkä usko että tämän mielentilan kuvausta voisi valaista vertauksella esimerkiksi kylkeni paljaaseen ihoon tunkeutuvan nuolen raastavaan polttoon, ei siksi etteikö olisi mahdollista turvautua kuviteltuun aistimukseen tehdäkseen jonkun toisen tunnetuksi ... /-/ Ihanteellista olisi se että kirja alkaisi antamalla tunteen tilasta joka on kokonaan minun persoonani valtaama, sillä ympärillä on vain elottomia esineitä, puhelin mukaanluetuna, tila joka tuntuu sellaiselta etten siihen mahdu muuta kuin minä eristettynä sisäiseen aikaani, sitten ajan jatkumon katkeaminen, tila joka ei enää ole sama kuin aiemmin koska sitä säätelee tuon kutsuvan esiin kilinä. Kirjan pitäisi alkaa esittämällä kaikki tämä, ei ainoastaan kerran vaan ikäänkuin siroteltuna näiden kilinöiden tilaan ja aikaan, kilinöiden jotka riis-tävät jatkuvuuden tilalta ja ajalta ja tahdolta.” Calvino 1983, 141–142

339. Siltanen 1996, 49

340. ”Näiden sivujen, joita olen kirjoittamassa, pitäisi myös välittää peilisalin kylmä valoisuus jossa rajallinen määrä hahmoja hajoo, kääntyy nurin ja monistuu. Jos hahmoni lähtee kaikkiin suuntiin ja monistuu kaikissa kulmissa, sen tarkoituksena on masentaa ne jotka haluavat ajaa minua takaa. /-/ Haluaisin että kertomukseni ilmaisisi kaiken tämän talousoperaatioiden yksityiskohtien avulla, hallintoneuvostojen kokousten riidoilla, paniikissa olevien pörssiagenttien puhelinsoitoilla ja sitten myös kaupungin kartan osilla, turvallisuuspoliiseilla, Loman suulla kun hän lausuu tietyn lauseen, Elfridan katseella kuin uponneena johonkin armoittamaan laskelmaan, kuvalla joka asettuu toisen päälle, kaupungin kartan verkostolla joka on täynnä ristejä ja nuolia, moottoripyöriä jotka etääntyvät ja katoavat peilin kulmiin, moottori-

pyöriä jotka lähestyvät Mercedestäni.” Calvino 1983, 172–173

341. ”Haluaisin että kaikki yksityiskohdat jotka kirjoitan synnyttäisivät vaikutelman hyvin täsmällisestä mekanismista mutta samanaikaisesti jatkuvaa pakoa häikäisyltä joka tulee jostakin näkökentän ulkopuolelta. Siitä syystä en saa laiminlyödä siellä täällä missä teksti käy tiiviimmäksi sitaattia jostain vanhasta tekstistä, esimerkiksi kappaletta Giovanni Battista della Portan De magia naturalesta, kohtaa jossa hän sanoo että tietäjän eli ’luonnon ministerin’ täytyy tietää kuinka silmää petetään vedenalaisissa näkymisissä ja erimuotoisten peilien avulla, jotka toisinaan heijastavat kuvia ilmassa riippuvista esineistä ja kuinka voidaan nähdä asiat jotka tapahtuvat kaukana.” Calvino 1983, 174–175

342. ”Tässä vaiheessa kertomus voisi muistuttaa että peileillä joista vanhat kirjat kertovat on kyky näyttää kaukaisia ja kätkettyjä asioita. /-/ Samalla kun keskipakoinen säteily heijastaa kuvani kaikkiin avaruuden ulottuvuuksiin, haluaisin että nämä sivut ilmaisivat myös vastakkaisen liikkeen jonka kautta peileistä tulee minulle kuvat joita en pysty suoralla näkökyvylläni erottamaan. /-/ Olettamukset jotka halusin tallentaa näille riveille taittavat ja hajoavat kuin kaleidoskoopissa, niin kuin silmieni edessä jakaantui kaupungin kartta jonka olin purkanut pala palalta paikallistaakseni kadunkulman jossa tiedonantajeni mukaan olisi väijytys minua vastaan ja voidakseni määritellä paikan jossa voisin kääntää heidän suunnitelmansa omaksi voitokseni.” Calvino 1983, 175–177

343. Siltanen 1996, 57. Parenteesi ”paitsi ääni” viittaa päähenkilön vaimoon, Elfridaan (Ääni 6), joka ei tässä vaiheessa vielä ole astunut esiin.

344. ”Viedäkseni keskustelun toiselle maaperälle yritin esittää vertauksen romaanin lukemisesta, jossa hyvin rauhallinen kerronnan kulku, kaikki samaan vaimennettuun sävyyn, auttaa luomaan hienoja aistimuksia, joilla halutaan vangita lukijan mielenkiinto, mutta kun on kyseessä romaani, täytyy pitää mielessä että lauseiden sarjassa kulkee yksi aistimus kerrallaan, yksinkertainen tai mutkikas, kun näkö- ja kuulokentän laajuus sallii rekisteröidä paljon rikkaamman, moninaisemman kokonaisuuden. Lukijan vastaanottokyky verrattuna aistikokemukseen jonka romaani pyrkii esittämään, on hyvin rajoittunut, ennen kaikkea siitä syystä, että hätäinen ja huolimaton lukeminen ei ota vastaan tiettyä määrää merkkejä ja merkityksiä jotka tosiasiaassa sisältyvät tekstiin, toi-

seksi on aina jotain oleellista joka jää tekstin kirjoitetun lauseen ulkopuolelle, ja vain osittainen heijastus siitä mikä on kirjoitettu voi antaa illuusion että lukee sitä mitä ei ole kirjoitettu.” Calvino 1983, 215

345. Siltanen 1996, 65

346. ”Kertomus säätelee hidasta käyntiään raudoitettujen kavioiden hidasta käyntiä myörräillen jyrkillä poluilla kohti paikkaa joka pitää sisällään menneisyyden ja tulevaisuuden salaisuuden, pitää sisällään itsensä ympäri kiertyneen ajan kuin satulanuppiin ripustettu lasso. /-/ Kertomuksen pitäisi aiheuttaa hämmennyksen tunne paikoista jotka näen ensimmäisen kerran mutta myös tunne paikoista jotka eivät ole jättäneet muistoa vaan tyhjyyden. Nyt kuvat yrittävät valata nämä tyhjät tilat mutta nekin väijäytyvät kuin unohtuviksi uniksi samalla hetkellä kun ne ilmestyvät. /-/ Pitäisi olla täysi päivä mutta kertomus ei osoita kirkastumisen merkkejä, ei välitä viestejä joita näkömielteet voisivat täydentää selviksi hahmoiksi, se ei tuo sanottuja sanoja vaan epämääräisiä ääniä, vaimoa laulua.” Calvino 1983, 237–238

347. ”Tässä kertomuksen pitäisi esittää mieleni kuin myrskyn myllertämänä kun paljastuu että puolet nimestäni, joka oli minulta salattu, kuului Oquedalin herroille, että maakuntien suuruiset estanciat kuuluivat suvulleni. Mutta sensijaan tuntuikin että markani taaksepäin ajassa vain kiertää minut pimeään pyörteeseen jossa Alvaradon palatsin toisiaan seuraavat piihat menevät toinen toisensa sisälle, yhtä lailla tutuina ja outoina autiossa muistissani.” Calvino 1983, 242

348. Siltanen 1996, 74

349. ”Maailma on supistunut paperiarkiksi johon voi kirjoittaa vain abstrakteja sanoja, niinkuin kaikki konkreettiset sanat olisivat lopussa. Täytyisi voida kirjoittaa sana ’kulho’ jotta olisi mahdollista kirjoittaa sana ’kattila’, ’kastike’, ’savuhormi’ mutta tekstin tyyllillinen muoto kieltää sen.” Calvino 1983, 266

350. Esityksessä kaksi muuta minä -hahmojen esittäjää, Timo Tuominen ja Kari Ketonen, toimivat tässä kuorona Peter Franzénin esittämälle Minä 10:lle.

351. Siltanen 1996, 85

352. Pääharjoitusvaiheessa epäroimme vielä tulisiko hänen silputa sanomalehti (realistisempi vaihtoehto prospektilla luettavaksi ehkä) vai pelkkä paperi. Sinänsä koko silppuamisen ajatus lähti esittäjästä itsestään, sillä kysyessäni mikä on se taikakeino jolla hän poistaa maailmaan, hän vastasi repimällä paperista sydämen kuvan, jonka hän lopussa ojensi Franziskalle.

353. Siltanen 1996, 78

354. Analyysissään Calvinon romaanista Jauss pohtii myös tätä tematiikkaa otsikolla "Die Interaktion zwischen geschriebener und ungeschriebener Welt" ja lainaa mm. Umberto Econ lausumaa: "Keskiaika erehtyi ymmärtämään maailman tekstiksi, moderni [aikal] erehtyy käsittäessään tekstin maailmaksi." (Streit der Interpretationen, Konstanz 1987, 29). Jauss 1989, 275–279.
355. Jaksossa Liekki ja kristallikide.
356. Alustava kohtausluettelo kokonaisuudessaan liitteessä 4.
357. Luvussa "Jos talviyönä matkamies ..." – tila ja esitys.
358. Calvino 1983, 27–29
359. "KOMISARIO: (astuu baariin) Iltaa, hyvä herrasväki! (Tulee Minä 1:n luo, ehtii ennen tohtoria. Kuiskaa:) Elean Zenon. (Menee ohi, kohti savukeautomaattia. Minä 1 seuraa häntä. Komisario kuiskaa Lukijalle:) Jan on tapettu. Lähde pois. MINÄ 1: Entä laukku? KOMISARIO: Vie se mukanas. Me emme nyt halua tietää siitä mitään. Mene yhdentoista pikajunalla. MINÄ 1: Se ei pysähdy täällä. KOMISARIO: Kyllä se pysähtyy. Mene laiturille kuusi. Tavara-aseman kohdalle. Sinulla on siinä kolme minuuttia aikaa. MINÄ 1: Mutta – KOMISARIO: Häivy, tai minun täytyy pidättää sinut. MINÄ 1: Järjestö on mahtava, se määräälee poliisia, rautateitä. Vedän matkalaukun yli ylikulkutien raitteille kuusi. Komisario on baarin ovella ja pitää minua silmällä. Pikajuna tulee täyttä vauhtia. Se hidastaa, pysähtyy, peittää näkyvistäni komisarion – KOMISARIO: (Lukijalle) Jan on tapettu. Lähde pois. LUKIJA: Entä laukku? KOMISARIO: Vie se mukanas. Me emme halua tietää siitä mitään. Mene yhdentoista pikajunalla. LUKIJA: Se ei pysähdy täällä. KOMISARIO: Kyllä se pysähtyy. Mene laiturille kuusi. Tavara-aseman kohdalle. sinulla on kolme minuuttia aikaa. LUKIJA: Mutta – KOMISARIO: Pikajuna tulee täyttä vauhtia, se hidastaa, pysähtyy, peittää näkyvistäni komisarion – LUKIJA: Ei saatana – KERTOJA: Kaikki huomaavat, että nämä lauseet eivät kuulosta uusilta. ..." Siltanen 1996, 11–12
360. Calvino 1983, 35
361. Calvino 1983, 44–45
362. "LUKIJA: 'Ovi avautui. Pihalla hevosten virtsasta kohosi höyrypilvi –'

LUDMILLA: '– jättävän kylmään ilmaan. Renki ilmoitti: 'Vaunut ovat – (tauko)

LUKIJA: '– valmiit.'

ISOISÄ: Gritzvi! Missä sinä olet? Pian nyt!

(Sekä Lukija että Minä 2 astuvat nopean askeleen häntä kohti. Freeze. Kukaan Kertojaa lukuunottamatta ei liiku.)

KERTOJA: Sinä teet itsellesi tilaa kuin sankassa metsässä. kertomus, jota olet lukemassa, haluaisi esittää aineellisen, tiiviin, yksityiskohtaisen maailman. Ja juuri kun tarkkaavaisuutesi on jännittyneimmillään, käännät sivua ja edessäsi on kaksi valkoista sivua (Yleisölle:) Niin kuin elokuva pysähtyisi. Tai joku jäisi seisomaan televisionruudun eteen. Tai aika vain päättyisi, jäisi valkoinen humina. (Normaalit valot. Näyttelijät "irrottavat" freezestä, rentoutuvat.) Käännät sivua (näyttelijät: freeze) taas: teksti palaa – ja sitten taas tyhjiä sivuja (irti freezestä) Ja sitten; henkilöt ovat muuttuneet, et enää käsitä mistä puhutaan.

TUNTEMATON NAINEN/LOTARIA: Niin, Casimir, tuuli on kääntynyt.

TUNTEMATON MIES: Niin, Hela. Niin on. (Freeze) (tauko)

LUKIJA: Mitä helvetin –

KERTOJA: Tämä tunteista tiuhaan kudottu tarina osoittautuu pohjattoman kuilun repäisemäksi. ..." Siltanen 1996, 18–19

363. Calvino 1983, 55–56

364. Calvino 1983, 72–77

365. "MINÄ 3: Sunnuntai

LUKIJA: Varhain aamulla menin obser –

MINÄ 3: – vatorioon, laitteet –

LUKIJA: – tikittivät, tuuli kuljetti –

MINÄ 3: – pilviä, cirrusköynnöksiä, jotka järjestäytyivät cumuluksiksi –

LUKIJA: – sitten sadetta muutama senttilitra, lyhyt aikainen –

MINÄ 3: – sateenkaari, ilmapuntari –

LUKIJA: – laski, ukkonen jyrysi, ja –

MINÄ 3: – satoi rakeita, hallussani olivat myrskyt, salamat ja usvat, katto rämsi, mittari pyöri nopeasti, ja se kaikki oli muutettavissa numeroiksi muistikirjaan, luonnonmullistusten kulkua johti ehdoton rauha.

VANKI: (äkkiä hänen vieressään, Minä 3 kääntyy katsomaan olkansa yli) Minä olen paennut. Älkää antako minua ilmi. Teidän pitäisi mennä ilmoittamaan siitä erälle henkilölle, hän on hotelli Merililjassa, haluaisitteko te?

LUKIJA: Maailmankaikkeuden järjestykseen – oli tul-

lut korjaamaton repeämä.

PROFESSORI: ... oli auennut halkeama, korjaamaton repeämä.

(Pimeys, vain professori ja Lukija valossa. Spotissa Zwida-neiti/Lotaria, joka repäisee harson pois kasvoiltaan. Lukija huomaa Ludmillan istuvan vieressä.)

LUDMILLA: Entä sitten?

PROFESSORI: Sitten ei mitään. Kertomus keskeytyy tässä. Ukko Ahti joutui depressiokriisiin, ja kolmessa vuodessa hän teki neljä itsemurhayritystä, kolme epäonnistunutta ja yhden onnistuneen. Ei ole olemassa mitään suunnitelmaa tai luonnosta, joka kertoisi miten hän aikoi kehittää kertomusta." Siltanen 1996, 27–28

366. Calvino 1983, 79–80

367. Calvino 1983, 96

368. "MINÄ 4: Minä odotin.

LUKIJA: Odotin hetkeä, jolloin hänen katseensa solmu höltyisi. Ja nyt – varjoon tyyntyen, sohvan, hiiliastian taa, minne Valeriano on jättänyt vaateensa moitteettomaan järjestykseen – pengon Valerianon lompakkoa, katkeydyn Irinan kurkusta nousevan huudon pimeyteen (Irina huutaa; pitkä, läpitunkeva legatohuuto, Minä 4 löytää neljään osaan taitetun paperin) – minun nimeni! Petoksesta kuolemaantuo-
mittujen sarakkeessa, joka on allekirjoitettu ja – todistettu oikeaksi!

(Valot palaavat 'seminaarivaloiksi')

LOTARIA: No niin, nyt keskustelu. On selvää, että tässä saavat ilmauksensa, eikä niin, markkinatalouden lait yhdistyneenä polymorfispeverssiin himoon –" Siltanen 1996, 35

369. Calvino 1983, 106–108

370. Calvino 1983, 122

371. "GANGSTERI 1: Terve, Bernadette.

BERNADETTE: Terve.

MINÄ 5: En pitänyt siitä, että Bernadette tunsin heidän, varsinkaan, koska he jollakin tavoin muistuttivat Jojoa.

GANGSTERI 2: (Minä 5:lle) Mitä sinulla on siinä säkissä? Näytä.

LUKIJA: Se on tyhjä.

GANGSTERI 2: (työntää kätensä säkkiin, vetää esiin mustan kiiltonahkakengän, Minä 5:lle) Ja mikäs tämä on?

(Lukija koskettaa kenkää, valo vähenee nopealla fade-outilla, Minä 5 jää spottiin. Bernadette katoaa näkyvistä. Lukija vetää kengästä valokopioi-luskan, jää lukemaan sitä.)

- LUKIJÄ: 'Hän työntää kätensä sen sisälle.'
(Ludmilla toisaalla, pienen kahvilapöydän ääressä, katsoo kelloa.)
- LUKIJÄ: "Ja mikäs tämä on?" Hän vetää esiin mustan kiiltonahkakengän, jossa on samettikärki.'
(Normaalivalot. Lukija on yksin, kädessään valokopioliuska. Cavedagna tulee.)" Siltanen 1996, 43–44
372. Calvino 1983, 137–140
373. Calvino 1983, 149
374. "MINÄ 6: – Olen jo juossut pois, katu toisensa jälkeen, sitten Hillside Drive, yksitoista, viisitoista, kaksikymmentäseitsemän, viisikymmentäyksi – sataviisitoista. Ovi on auki – nousen portaat, hämärä huone – hän on sohvalla, sidottuna, suukapula suussa, irrotan hänet, hän oksentaa, katsoo minua halveksuvasti.
(Ludmilla köysissä, tuolilla, suusta valuu hiukan verta, tilan toisessa päässä. Hiljaisuus.)
LUDMILLA/MARJORIE: Sinä olet sika.
(Ludmilla/Marjorie on yhtäkkiä aivan rauhallinen, köydet irtoavat kuin itsestään, ja hän nousee tuolista ja menee pois, vihellellä. Valo voimistuu. Lukija istuu kahvilapöydän ääressä.)
KERTOJA/MARANA: Hän odottaa Ludmillaa, hän toivoo, että tämä tulisi vastaan kirjan sivuilla. Mutta hän ei pysty enää jatkamaan lukemista, ikään kuin vasta Ludmillan saapuminen voisi panna liikkeelle jonkin tapahtumaketjun ..." Siltanen 1996, 51
375. Calvino 1983, 168–170
376. Calvino 1983, 206–210
377. "MINÄ 7: Silmä, kulmakarva, sääri tiukassa saappaassa –
7 a: suupieli, hampaat –
7 b: sormuksia täynnä oleva käsi, revolveri, näiden –
7 c: – hänen osiensa välissä laikkuina Lornan ihoa, en enää –
7 d: – pysty erottamaan, kumpi kuuluu kummalle, minä eksyn, olen –
7 c: – hukannut itseni, en enää näe omaa kuvaani, ainoastaan heidän –
(täydellinen pimeys)
7 d: Nyt minusta tuntuu siltä, että kaikki se, mikä ympäröi minua, on osa minua, että olen lopultakin onnistunut tulemaan kaikkeudeksi ...
KERTOJA: Ja mikä tahansa on mahdollista. (Lukijalle:) Sinun läsnäolo tuntuu vain laajenevan – et enää katso Ludmillaa. (yleisölle:) Ehkä hän ei ajattele enää sitä, mikä on Totuus ...
(Äkkiä tila ja valo muuttuvat voimakkaasti. Joka tapauksessa Lukija seisoo jonkinlaisella parvekkeella. Musiikki.)" Siltanen 1996, 59–60
378. Calvino 1983, 210
379. Calvino 1983, 222–223
380. "MINÄ 8: (live) Makiko! Makiko!
MINÄ 8: (nauha) Ja pystyäkseen kontrolloimaan reaktioitani ajattelin kuvausta, jonka esittäisin samana iltana herra Okedalle: gingkon lehtien sadetta luonnehtii se seikka, että joka hetki jokainen putoamassa oleva lehti on eri korkeudella, mistä syystä tyhjä ja turta tila, johon näköaistimukset sijoittuvat, voidaan jakaa jatkuviin tasoihin, joista jokaisessa leijuu yksi –
LUKIJÄ: – ja vain yksi lehti.
(Pimeys. Lentokoneen nouseva ujellus, hyvin voimakas.)
KERTOJA/MARANA: (nauhalla) Lentäminen on matkustamisen vastakohta: ihminen kulkee epäyhtenäisen tyhjyyden lävitse, sitten ilmestyy paikkaan ja hetkeen, jolla ei ole suhdetta paikkaan ja aikaan, jossa katosi. Huolettomana voit antautua epäluotettavien, summittaisesti ohjattujen prosessien huomaan ... mutta ajatteletko nyt lentomatkaa vai lukemista? Vai teatteria? Mielikuvien virta synnyttää vaikutelman, että emme lennä tyhjän ylitse. ..." Siltanen 1996, 68
381. Calvino 1983, 228–233
382. Siltanen 1996, 72
383. "TUNTEMATON: Millä oikeudella, Nacho Zamora, olet koskenut sisareni? (Kohottaa tikarinsa oikeassa kädessään, vasemman ympärille on kiedottu poncho. Intiaanien hyminä. Lukija tulee Minä 9:n taakse.)
LUKIJÄ: Kuka sinä olet?
KERTOJA: (asettuu Tuntemattoman taakse) Minä olen Faustino Higuera. Puolustaudu. (Minä 9 pysähtyy kuopan toiselle puolen, kietoo vasemman kätensä ponchoon, tarttuu tikariin. Freeze. Pimeys. Kun valo kirkastuu jälleen, paikalla on vain Kertoja ja Lukija. Tila on ennallaan, täsmälleen samassa asennossa kuin äsken.)
LUKIJÄ: Se on hän. (Kertoja irti freezestä, pukeutuu hitaasti Arkadian Porfyritsin asuun, mutta Lukija ei kiinnitä tähän huomiota.) Minä tunnen tuon äänen. – Tämä hiekka... se on irrallisten sanojen pölyä, se on hajonneiden kertomusten murusia ... tämäkin kertomus loppuu kesken, huomaatteko ... "hän hän hän hän, jonka jonka jonka, josta josta josta josta, joka joka joka joka" ... se ei ole enää koottavissa... TÄMÄ EI SAA ENÄÄ JATKUA NÄIN! MINÄ HALUAN KUULLA TÄSTÄ LOPUN! MINÄ HALUAN – LOPUN! (hiljaisuus)" Siltanen 1996, 78
384. Calvino 1983, 255–256
385. Romaanissa nimi esiintyy muodossa Arkadian Porphyritch.
386. "LUKIJÄ: (nauha, voimakas kaiku) Koko ajan jalkani vajoavat ansaan, halkeamat laajenevat ... kohta minun ja Franziskan väliin aukeaa rotko, kuilu (Minä 10 hyppää yli valokuovien, horjuu), hyppään yhdeltä reunalta toiselle – kuilujen pohjaa ei näy – pelkkä tyhjyys, joka jatkuu loputtomiin – juoksen pitkin tyhjän päällä olevia maailmoita, kaikki murenee – (D-miehet liikkuvat slow-motionilla takana, kohti Minä 10:tä, äänet voimistuvat, niihin sekoittuu muita ääniä) – miehet viitteloivat minulle, että palaisin takaisin enkä jatkaisi pitemmälle ... (Live:) Franziska! (äärimmilleen uupuneena:) Yksi hyppy vielä – ja minä olen – sinun – luonasii! (Seisovat Franziskan kanssa vastakkain. Äänitausta vaimenee. Tauko.)
FRANZISKA: (hymyilee; ääni vahvistettuna) Siinäähän sinä olet. Joka kerta kun minä kuljen Prospektilla, minä tapaan sinut! Kuljeskellenko sinä päiväsi vietät? Kuule, minä tiedän tässä kulman takana kahvilan, tiedätkö, se on täynnä peilejä – siellä on orkesteri, joka soittaa valsesseja – kutsutko minut sinne? (Tauko. Pimeys.)
KERTOJA: (hiljaa, sivusta) Loput ovat vaarallisia... niistä voi alkaa jotakin ..." Siltanen 1996, 85–86
387. Romaanissa romaaninalku VI tosin on käsikirjoitus.
388. Italo Calvino: "How I wrote one of my books", teoksessa "Oulipo Laboratory" 1995 Atlas Press. Originaali "Biblioteque Oulipienne no 20" 1995. Ouliporyhmän eli potentiaalisen kirjallisuuden työpajan esittely ja tekstin suomennos englanninkielisen käännöksen pohjalta liitteessä 6. Viittaukset merkitsen seuraavassa 'Calvino (Oulipo) 1995' erotukseksi esseekoelmasta, joka myös on julkaistu 1995.
389. Greimas 1969, 136–137. Esittelen semioottisen neliön lyhyesti liitteessä 6.
390. Katso myös tiivistykset alustavassa kohtausluettelossa, liitteessä 4.
391. Calvino 1983, 5
392. Calvino 1983, 11
393. Calvino (Oulipo) 1995, 3.
394. Calvino 1983, 27–35
395. Calvino (Oulipo) 1995, 4
396. Calvino toteaa itse, romaanin viimeistä lukua kuvavassa jaksossa, että lukijatar on astunut esiin kirjasta; "the female reader has emerged from the book". Calvino (Oulipo) 1995, 19
397. Aseman baaritiski muuttui valaistuksen myötä kirja-kaupan tiskiksi ja baarimikko vaihtoi asua sen takana muuttuen alkoholisoituneeksi (laseja piilottelevak-

- si) kirjakauppiaksi.
398. Calvino 1983, 44–56
399. Calvino (Oulipo) 1995, 5
400. Calvino 1983, 72–80
401. Calvino (Oulipo) 1995, 6
402. Esim. konfliktit yksityisten arvojen (haluttu – pelätty, ei-haluttu – ei pelätty) ja yhteisöllisten arvojen (suositeltava – kielletty, ei-suositeltava – ei-kielletty) välillä. Greimas 1969, 143–147
403. Calvino 1983, 96–108
404. Calvino (Oulipo) 1995, 7
405. Siltanen, 38
406. Calvino 1983, 122–140
407. Calvino (Oulipo) 1995, 9–10
408. Calvino (Oulipo) 1995, 10
409. Romaanissa nimi esiintyy muodossa HKTET:n konttori.
410. Calvino 1983, 149–170
411. Calvino (Oulipo) 1995, 11–12
412. Calvino (Oulipo) 1995, 12
413. Calvino 1983, 179–210
414. Calvino (Oulipo) 1995, 13–14
415. Calvino (Oulipo) 1995, 14
416. Siltanen 1996, 63–64
417. Calvino 1983, 222–233
418. Calvino (Oulipo) 1995, 15–16
419. "Väärentäjälle ei ole olemassa mitään mikä on totta. Valtaapitävälle hallitukselle on olemassa vain valhetta." Calvino (Oulipo) 1995, 15
420. Calvino 1983, 248–258
421. Calvino (Oulipo) 1995, 17
422. Väittely olisi periaatteessa voinut laajeta koskemaan kysymystä siitä, onko kaikki maailmassa kieltä, kertomusta, vai ei; onko kieli kaikki ja kielen ulkopuolella oleva pelkkää tyhjyyttä vai eikö kieli lopulta ole mitään, sillä maailma ei ole sanottavissa. Vaikka Kertoja tähän tematiikkaan dialogissa viittaakin, ei se laajempaan keskusteluna käytännössä ehkä siinä vaiheessa esitystä kuitenkaan olisi mieltynyt muuksi kuin henkilötasolla toimivaksi kiistaksi.
423. Calvino 1983, 268–274
424. Calvino (Oulipo) 1995, 18
425. Calvino (Oulipo) 1995, 18
426. Calvino 1983, 275
427. Calvino (Oulipo) 1995, 19
428. Näihin kysymyksiin palaan luvussa "Jos talviyönä matkamies ..." – tila ja esitys.
429. Kohtausluettelossa numerot viittaavat konkreettiseen esitystilään. A ja B puolestaan siihen että tapahtumapaikat vaihtuivat saman fyysisen tilan puitteissa.
430. Sekundääritekstiin luetaan yleensä kaikki ei puhuttavaksi tarkoitettu teksti, kuten esipuhe, rooliluettelo, otsikot, näyttämökuvaa ja toimintaa kuvaavat näyttämöohjeet ja kulloisenkin puhujan nimeäminen. Pfister 1991, 158
431. Pfister 1991, 157–159
432. Pfister 1991, 14–18
433. Tällaisia ovat esim. Heiner Müllerin tekstit "Kuvan kuvaus", joka toimi perustana esitykselle "Minä jäänyt myrsky" Oulun kaupunginteatterissa 1988 tai "Hylätty ranta – Medeamateriaali – Argonauttien maisema", josta rakennettiin esitys "Sakset – Kivi – Paperi" Tampereen Työvänteatteriin 1991.
434. Siltanen 1996, 4. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa henkilöiden nimet on myös parenteseissa kirjoitettu versaalilla. Seuraavissa lainauksissa käytän kuitenkin pieniä kirjaimia lukemisen sujuvuuden helpottamiseksi.
435. Siltanen 1996, 6
436. Siltanen 1996, 5
437. Siltanen 1996, 7
438. Esim. "Edellisen aikana Minä 1 työntää rahakkeita yleisöpuhelimeen, käy sisääntulo-ovea vastapäätä sijaitsevalla 'ulko-ovella'. Vähitellen valot paljastavat myös muita henkilöitä: Rouva Marnen, Baarimiehen". Siltanen 1996, 8
439. Siltanen 1996, 12
440. Siltanen 1996, 14
441. "Diaprojektori kytketään päälle; seinälle heijastuu pari kolme diaa, joissa Brigidin kädet vaivaavat jauhelihaa. Itse Brigid tulee näkyviin kulho käsissään. Hän vatkaa, mutta kulho on tyhjä." Siltanen 1996, 15
442. "Minä 2 ja Ponko ensinmainitun "huoneessa". Ponko järjestelee tavaroitaan laatikoihin, Minä 2 katsoo sivusta." Siltanen 1996, 16
443. "Yliopisto. Kertoja näkyvissä, liikkuu hyvin lähellä yleisöä." Siltanen 1996, 21
444. Siltanen 1996, 22
445. "Yleisö siirtyy. Edellisen tilan kanssa menetellään kuten edellä. Portti sulkeutuu. Tila on ahdas, "caligarimainen", hahmot lähellä toisiaan, mustavalkoisia. Etäinen meren kumu, veden ääntä, lokit, kaukana ylhäällä ikkuna." Siltanen 1996, 23
446. Esim. "Hiljaisuus. Minä 3 lähestyy korituolia, jossa Zwida-neiti istuu piirtäen kotiloa. Zwida-neidillä/Ludmillalla on päässään valkoinen olkihattu ja polvillaan lehtiö." tai "Herra Kauderer tulee polkupyörällä, seisautuu hyvin lähelle, hyvin keskittyneenä, nousee observatorion lavalle, kirjoittaa lukemia muiistiin." Siltanen 1996, 24
447. Esim. "Vanginvartija: ('kahvilassa') Ja joka keskiviikko parfymoitu neiti ...", tai "Kalastaja: ('rannassa') Perjantai." Siltanen 1996, 26
448. "Pimeys, vain professori ja Lukija valossa. Spotissa Zwida-neiti/ Lotaria, joka repäisee harson pois kasvoiltaan. Lukija huomaa Ludmillan istuvan vieressä." Siltanen 1996, 27
449. "Lotaria laskee kansion pöydälle. Lukija ja Ludmilla asettuvat pöydän ääreen." Siltanen 1996, 29
450. "Pimeässä seuraavan tilan verho alkaa avautua, sen takana on aukko, joka on täytetty kirjoilla. Professori nousee, valaisee taskulampulla kirjalapinoja, katoaa näkyvistä." Siltanen 1996, 28
451. "Viisi sotilasta kulkee tilan lävitse, siirtää kirjapinot syrjään seuraavan tilan ovelta, nostaa Lukijan ja Ludmillan tuoleiltaan, vie heidät eteenpäin. Kertoja painee päähänsä sotilaslakin ja ylleen asetakin, avaa "portin". Lotaria jää pimentoon. Yleisö siirtyy: rummut marssi. /.../ orkesteri tulee portaista yleisön keskellä, menee vastapäisestä 'portista' seuraavaan tilaan. Kertoja asettuu seuraavalle 'portille', pitää sitä suljettuna" Siltanen 1996, 30
452. "Miehiä päällystakeissaan, naisia takit auki iltapukujen päällä. Lattialla on vettä pienissä lammikoissa, helmat laahaavat vettä." ja "Irina/Lotaria tulee toisesta suunnasta, Valeriano toisesta, muodostavat kolmikon." sekä "Irina alkaa vihellellä ikäänkuin jotakin suunnitellen, vihelys muuttuu orkesterin soittamaksi marssiksi – marssi Prokofjevin Kolmesta Appelsiinista? Kolmikko marssii juopuneesti tanssien, etenee." Siltanen 1996, 30–31
453. Esim. "Valeriano pöytänsä ääressä puhdistamassa rullarevolveria" ja "Irina, Minä 4 ja Valeriano suurella vuoteella lähes alastomina; Minä 4:llä ja Valerianolla kupeillaan suuri tekopenis "erektiössä". Elinten tuolekin näyttää keinotekoisilta." Siltanen 1996, 34
454. Siltanen 1996, 35
455. Esim. "Lukija: (tulee Ludmillan luo kahvipöydän ääreen)" tai "Maisteri Cavedagna: (Kustantamossa; äärettömän nopeasti.) Siltanen 1996, 35–36
456. "KERTOJA: (yleisölle) Hän vilkaisee alkua, ja kun maisteri on kadonnut – mitäpä muuta kuin – tarina jatkuu, vai – (Pimeys. 'Portti' viidenteen tilaan avautuu. Edelliseen levittäytyy baari kuten aiempiinkin.) KERTOJA: (yleisölle) Voitte jäädä tänne – tyytyä tähän – tai jatkaa. (Yleisö siirtyy.)" Siltanen 1996, 39
457. "Musiikki, dramaattinen, sykkivä. Keskellä tummaa tilaa Minä 5, joka yrittää tunkea Jojoa/Valerianoa muovisäkkiin. Ruumiin pää ponnahtaa väkisin näkyviin kerran toisen jälkeen, tai sitten jalka, jossa on

- kiiltonahkakenkä." Siltanen 1996, 40
458. "Dia: Ludmilla viettelevässä yökerhotanssissa." Siltanen 1996, 41
459. "Korkealta putoaa Jojon ruumis kuin suuri ylikypsä hedelmä". Siltanen 1996, 42–43
460. "Ludmilla toisaalla, pienen kahvilapöydän ääressä, katsoo kelloa." ja "Normaalivalot. Lukija on yksin, kädessään valokopioliuska. Cavedagna tulee." Siltanen 1996, 43–44
461. Esim. Kertojan repliikkiä "Mutta sitten, lentokoneessa, mustan Afrikan yllä –", seuraa parenteesi "afrikkalaismusiikkia, aavistelevaa" ja vastaavasti lausetta "Ryntäsin Arabiaan" parenteesi "Arabialaista musiikkia." Siltanen 1996, 46
462. "Seuraava portti avautuu: Ludmilla/Sulttaanitar astellee käsiään väänneen seralijissa; huntuja jne., mutta Ludmilla-asu selvästi näkyvissä." Siltanen 1996, 46
463. "Seuraava portti aukeaa: Ludmilla kytkettynä ihmeelliseen mittauslaitteeseen, Lukija menee lähemmäs, katsoo häntä, ei kosketa." Siltanen 1996, 48
464. "Valo edelliseen tilaan, Lukija ryntää sinne. Tarpeen vaatiessa Sairaanhoidajatär hätistelee yleisön hänen peräänsä. Kuudes ja seitsemäs tila sulkeutuvat uudelleen. Lukija palaa viidenteen tilaan." Siltanen 1996, 48–49
465. Luvussa "Jos talviyönä matkamies ..." – tila ja esitys.
466. "Kuudes tila avautuu uudelleen. Pieni pöytälamppu valaisee tilan. Lampun vieressä puhelin. Kuuluu juoksuaskelia." Siltanen 1996, 49
467. "Ludmilla/Marjorie on yhtäkkiä aivan rauhallinen, köydet irtoavat kuin itsestään, ja hän nousee tuolista ja menee pois vihellelleen. Valo voimistuu. Lukija istuu kahvilapöydän ääressä." Siltanen 1996, 51
468. Esim. "toisessa päässä huonetta näkyy vuode" ja "huone on tyhjä lukuunottamatta puhelinta, tuolia ja köysiä" Siltanen 1996, 52
469. "Valo toiseen päähän tilaa. Ludmilla istuu pöydän ääressä, juo teetä." ja "Pimeys, jonka aikana Ludmilla ja Lukija ovat menneet sänkyyn; he eivät liikkaut." Siltanen 1996, 54–55
470. Siltanen 1996, 52
471. "Seuraava tila on ensin, yleisön tullessa sisään, melkein pimeä. Vain tilan toisessa päässä oleva peili on valaistu." Siltanen 1996, 56
472. "Paljastuu toinen peili, johon samalla osuu valo. Samalla Minä 7 tulee näkyviin ensimmäisen peilin takaa." Siltanen 1996, 56
473. "Vähitellen valot peileistä sammuvat, pimeys lisääntyy kohtauksen loppua kohden" ja "Eri puolille huonetta heijastuu kuvia naisen vartalosta, ne sulautuvat

- toisiinsa, menevät osin päällekkäin." Siltanen 1996, 59
474. "Vielä yksi ovi avautuu: Elfrida/Lotaria (=ääni 6) tulee kädessään revolveri". Siltanen 1996, 59
475. "Äkkiä tila ja valo muuttuvat voimakkaasti. Joka tapauksessa Lukija seisoo jonkinlaisella parvekkeella. Musiikki." Siltanen 1996, 60
476. Siltanen 1996, 64
477. "Himmeä valo, paperivarjostimia, japanilainen huone. Liuskakiviä polkuna, tekolampi. Ylhäältä sataa harvaksen keltaista hilettä – ei lehtien jäljitelmiä, vaan rehellistä paperisilppua. Minä 8, Herra Okeda; hiljaisuus" Siltanen 1996, 64
478. "Neljäs kuvaelma". Herra Okeda ja Minä 8 gingkopuun luona." Siltanen 1996, 65
479. "Pimeys. Lentokoneen nouseva ujellus, hyvin voimakas." Siltanen 1996, 68
480. "Lotaria tulee esiin, kävellen yli edellisen romaanin tekolammen. Hän on nyt erinäköinen, pitkissä housuissa, silmälasit nenällä, antaa passinsa tarkastajalle (=Herra Okeda), joka lyö siihen leiman, antaa sitten Lukijalle merkin seurata. 'Ulkona': Lotaria asettuu taksiin, joka on yhtä kuin pelkkä ajaja (=Poliisi 1), jolla on ratti kädessä." Siltanen 1996, 69
481. "Pimeys. Salamavalot räpsähtävät. Valo. Kertoja/Valokuvaaja on heidän vieressään valossa, kädessään kamera." Siltanen 1996, 72
482. "Yhdeksäs tila avautuu, suurempi kuin aikaisemmat, selkeämpiin 'lavastus': etäämpänä pienoistaloja ja pienoispalatsi, jossa kauhtunut barokkifasadi. Musiikki, äänitehosteita, lyömäsoittimia, tuulta. Tilan toisessa päässä vuode, jolla makaa kuolemaisillaan Don Anastasio Zamora. Kuuluu hevosen askelia soratietillä, etäältä. Hasselin musiikki? Minä 9 ja Lukija keskellä näyttämöä, Lukija Minä 9:n takana, pitäen katsekontaktia tähän." Siltanen 1996, 72
483. "Minä 9 'kannustaa hevosta' ja kiirehtii edemmäs. Samalla Tuntematon nostaa kivääriänsä, tähtää häneen. Minä 9 seisahtuu, tarttuu karbiiniin, jolloin Tuntematon laskee aseensa hitaasti. Matka jatkuu, miehet rinnakkain 'joen eri rannoilla'" Siltanen 1996, 74
484. Esim parenteesit "on tullut kylään; kirkon seinää vasten kyyristyneelle vanhalle intiaanille" tai "tulee 'pihalle', jossa istuu nuotion ympärillä intiaaneja." Siltanen 1996, 74
485. "Palatsin ruokasali kääntyy esiin – vahakynntilöitä, riekaleisia pitsejä. Pöydälle on katettu illalliskattaus. Dona Jazmina/Lotaria tulee. Rannerenkaita, puuteria, käherretyt hiukset." Siltanen 1996, 76
486. "KERTOJA: (asettuu Tuntemattoman taakse) Minä

- olen Faustino Higuera. Puolustaudu. (Minä 9 pyysähtyy kuopan toiselle puolen, kietoo vasemman kätensä ponchoon, tarttuu tikariin. Freeze. Pimeys. Kun valo kirkastuu jälleen, paikalla on vain Kertoja ja Lukija. Tila on ennallaan, täsmälleen samassa asennossa kuin äsken.)" Siltanen 1996, 78
487. "Musiikki. Kaivaa esiin paperipinkan, ojentaa sen Lukijalle, tämä lähtee paperien kanssa pois päin. Arkadin P. katselee häntä vakavana, astuu edemmäs, kääntyy sitten pois päin. Kaksi pienoisojuna ajaa hänen editseen eri suuntiin. Toinen jatkaa matkaansa tilaan 10, jonka portti avautuu. Lukija alkaa lukea." ja "Valot syttyvät tilaan 10, sammuvat edellisestä tilasta. Tilassa 10 näkyy Minä 10 silhuettina, jonka taakse syttyy valo. Yleisö siirtyy tilaan 10." Siltanen 1996, 82
488. "Edellisen tilan verho vedetään syrjään – tila on nyt tyhjä" Siltanen 1996, 82–83
489. "Tila on auki kokonaan, korkeintaan jotain pitoreskeja jäänteitä aiemmista tiloista on nähtävillä – ja toki kahvilapöydät, jotka eivät oikeastaan kuulu fiktion – ja baaritiski, mikäli sellainen yhdellä seinällä on. Tilan toinen pää on hämärässä, vaikka sivuseinällä olisi jotain, mikä viittaa tähtitaivaaseen." Siltanen 1996, 83–84
490. "Franziska/Lotaria ilmaantuu silhuettina, sitten valossa tilan äärimmäiseen päähän, kävelee hitaasti Minä 10:ä kohti. Hänellä on vaalea turkki, muhvi, saappaat, pitkä kaulahuivi." ja "sivusta ja takaa, ei heidän välistään, ilmaantuu takkiin ja hattuun pukeutuneita miehiä", Siltanen 1996, 84
491. "Äänitausta, jossa selvästi synteettisen äänen alla ja seassa musiikki, joka tuo mieleen 1200-luvun musiikin." Siltanen 1996, 85
492. "Minä 10:n ja Franziskan väliin ilmestyy valojuovia, erikokoisia, -värisiä" ja "Minä 10 hyppää yli valojuovien, horjuu" Siltanen 1996, 85
493. "Tauko. Pimeys. Arkisia ääniä, autonmelua, äänitorvia, etäisiä askeleita – kuin katu ja sisätila yhtäikaa, kaukaista valssimusiikkia. Kun valot syttyvät siellä täällä tilassa, lähellä yleisöä, on tuoleilla ihmisiä, jotka tekevät eri asioita: A ajattelee keskittyneesti, B lukee kirjaa, C katselee taidekirjoja, D lukee kirjaa, E lukee lehteä, F kuuntelee musiikkia korvalappusteoreista, G katselee aktiivisesti ympärilleen." Siltanen 1996, 86
494. "LUKIJ: (tuo jottotähtä hetken, sitten huutaen) Ludmila! (Valo: Ludmila seisoo hänen vieressään, muiden katsojien keskellä)" Siltanen 1996, 89
495. Luvussa "Jos talviyönä matkamies ..." – tila ja esitys.

496. Calvino (Oulipo) 1995
497. Calvinon artikkeli on julkaistu englanninkielisenä 1989. Se perustuu hänen kansainvälisessä konferenssissa Firenzessä syyskuussa 1978 pitämäänsä esitelmään. (Lainauksen suomennos AA).
498. Carterin mukaan Calvino ilmaisi jo 1969 aikeensa kirjoittaa jotakin fiktion teoriasta, ja hän mieltää romaanin *Jos talviyönä matkamies* tuoksi teoriaksi fiktion muodossa esitettyä. Carter 1987, 126
499. Calvino 1989, 101
500. Katso myös jakso Dramatisoinnin perusratkaisut, edellä.
501. Calvino 1989, 101–103
502. ... the quick comedians/ Extemporally will stage us, and present/ Our Alexandrian revels. Antony/ Shall be brought drunken forth, and I shall see/ Some squeaking Cleopatra boy my greatness/ I' the posture of a whore.
... kiekkaat ilvehtijät/ Meit osoittelevat ja matkivat/ Egyptin pitoja; Antonius päissään/ Esitetään, ja Cleopatran osaa/ Nalikka naukuu, tehden majesteetit/ Irvokkaan porton.
Shakespeare: Antonius ja Cleopatra, V 2, (suom. Paa-vo Cajander) 1950, 132.
503. Calvino 1989, 103
504. Calvino 1989, 104
505. Calvinon mukaan tämä perustaso on olemassa jokaisessa kaunokirjallisessa teoksessa, jokaisessa tekstissä, haluaisi melkein lisätä tänään, kun edellytetään, että minkä hyvänsä tutkielman kirjoittaja "paikantaa" itsensä, osoittaa oman näkökulmansa ja siten myös sen rajallisuuden.
506. Calvino 1989, 104
507. Calvino 1989, 105
508. Calvino 1989, 105
509. Calvino 1989, 106
510. Calvino 1989, 106
511. Calvino 1989, 107
512. Calvino 1989, 107–108
513. Calvino 1989, 109
514. Wayne C. Boothin ja Seymour Chatmanin kommunikaatiomalliin perustuva kaava, Tammi 1992, 115
515. Tammi 1994, 119
516. Tammi 1994, 118
517. Calvino on itse todennut, että hänen tavoitteenaan oli kirjoittaa "kirja, jossa lukija ei lukisi romaanin tekstiä, vaan kuvausta lukemistoiminnasta itsestään." Francine du Plessix Gray: "Visiting Italo Calvino", *The New York Times Book Review* 21.6.1981, 22, lainaus Weiss 1993, 168
518. Weissin mukaan Calvino romaanissaan sekä vahvistaa että kiistää jo 1967 esittämänsä ajatuksen, että kun kirjallisen sommittelun prosessit on purettu ja koottu uudelleen, tulee painopiste kirjallisessa elämässä asettumaan lukemiseen. Weiss 1993, 167. Hän korostaa, että kuten Borges, Calvino päätyy romaanissaan siihen johtopäätökseen, että lukija pikemminkin kuin kirjailija, on kirjojen todellinen tekijä. Kirjailija on korvattavissa, ei lukija. Weiss 1993, 132–133.
- Jaussin mukaan teos postmodernina 'romaanina romaaneista' on lukemisen peili luetussa ja siten myös kaikkien niiden vallalla olevien lukemisen teorioiden summa, jotka Calvino poeta doctuksena kykenee mitä viihdyttävimmän ylittämään. Jauss 1989, 281–282.
- Carter toteaa, että romaani sisältää lukuisia keskusteluja kirjallisuudesta, sen kriittistä ja käytöstä, mutta sävyiltään ne ovat aina älyllistä ja redusoiava lähestymistapaa satirisoivia, ja pitää teosta jopa tietyllä tapaa anti-intellektuaalisena. Carter 1987, 125. Hän painottaa, että romaani on Calvinon eroottisin kirja. Romaanin lukeminen on kyllin rikasta astumaan dialektiseen suhteeseen teorian, järjen ja yhteenvetojen kanssa, eikä yksikään näistä riitä. "Hengeltään lähempänä kirjallisuuden voimaa ja syvyyttä ovat sensijaan eros, paradoksi ja huumori." Carter 1987, 136–137
519. Calvino 1989, 109
520. Calvino 1989, 109–110
521. Weiss viittaa romaanin yhteydessä esim. Barthesin erotteluun kirjailijan (écrivain) ja kirjoittajan (scripteur, écrivain) välillä. Siinä missä kirjoittaja kirjoittaa jostakin, kirjailija 'vain' kirjoittaa, ei johdattaakseen lukijan tekstin tuolle puolen, vaan kiinnittääkseen lukijan huomion kirjoitukseen itseensä. Hän viittaa myös erotteluun luettavan (lisible), merkitykseltään kiinteän, ja kirjoitettavan (scriptible), lukijan osallisuutta ja tietoista suhdetta merkityksen luomiseen edellyttävän tekstin välillä. Weiss 1993, 130–132
522. Näitä piirteitä olen käsitellyt jaksossa Romaanin alkujen ja kertomusten maailmat, edellä.
523. Calvino 1989, 110–111
524. Calvino 1989, 111
525. Calvino 1989, 111
526. Ja tähän Calvino lisää henkilökohtaiselta tai ainakin eletyiltä kuulostavan kommenttinsa: "Hän tietää heilahtelevansa jatkuvasti eri maailmojen välillä ja että loppujen lopuksi kaikki nämä maailmat virtaavat yhteen ja yhdistävät hänen mielensä." Calvino 1989, 112
527. Calvinolla kaavion ensimmäisen ja viimeisen nimen ympärillä on piirretty pilvi, jota tässä on kuvattu käytämällä kursivointia ja alleviivausta.
528. Calvino 1989, 113
529. Calvino 1989, 113
530. Calvino 1989, 113
531. Flanneryn on myös nähty edustavan Calvinon kirjailijana ja Maranan edustavan Calvinon kriittikkona. Weiss 1993, 179
532. Calvino 1989, 114
533. Calvino 1989, 115
534. Calvino 1989, 115–116
535. Calvino viittaa Lacôten 1914 julkaistun monografiin aiheesta.
536. Calvino 1989, 116
537. Calvino 1989, 116
538. Calvino 1989, 117
539. Calvino 1989, 118
540. Calvino 1989, 118
541. Frasson-Marin pitää romaanin Calvinon tietoisuuden ja ilmaisukeinojen summana ja samalla uudenaikaisena vaiheena hänen labyrinthikirjallisuuden kehityksensä. Verrattuna aiempiin labyrinthi- ja matkateemaa soveltaviin, kehyksen ja upotusten vuorottelulle perustuviin romaaneihin kuten *The Castle of Crossed Destinies* ja *Näkymättömät kaupungit* saa labyrinthi tässä uuden ulottuvuuden, sillä se näyttäytyy myös kiehtovana. Calvinon ajattelussa toisensa pois sulkevana vastakohtina esiintyneet 'labyrinthin sankarillinen uhmaaminen' ja 'labyrinthille antautuminen' näyttäytyvät tässä enemmänkin toisiaan täydentävinä vastavoimina. Frasson-Marin 1986, 432–433 Vrt. romaanin *Näkymättömät kaupungit* loppu, joka on kuvattu luvussa Via Marco Polo.
542. Calvino 1989, 119. Calvino viittaa Lucien Dällenbachin tutkimukseen *Le Récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977)
543. Calvino 1989, 119–120
544. Calvino 1989, 120
545. Calvino 1989, 120
546. Calvino 1989, 120–121
547. Katso myös jakso Dramatisoinnin perusratkaisut, edellä.
548. Oma valintani oli, että esityksessä myöhemmin valoja varjoliigana ja lopussa D-miehenä esiintynyt esittäjäkolmikko, kaikki kookkaita nuorukaisia, toimisi myös näissä rooleissa. Viimeistään kahden nuorukaisen esiintyessä naispuolisena ohjaajana ja lavastajana katsoja oivaltaisi, että kyseessä oli huijaus ja

- että lisää leikkittelyä luultavasti olisi tulossa.
549. Calvino 1995, 93–125
550. Romaania *Näkemättömät kaupungit* ja sen käyttöä kuunnelman rakenteellisenä lähtökohtana kuvailen tarkemmin luvussa Via Marco Polo.
551. Calvino 1995, 115–116
552. Calvino 1995, 116
553. Calvino 1995, 116
554. Calvino 1995, 117
555. Calvino 1995, 110
556. Calvino 1995, 109–111
557. Calvino 1995, 112
558. Calvino 1995, 112
559. Calvino 1995, 188
560. Luvussa "Jos talviyönä matkamies..." – romaani ja dramatisointi.
561. Katso myös Pekka Kantosen ja allekirjoittaneen keskustelu aiheesta ohjelmassa "Taiteiden roskakorissa kaikki on mahdollista", liite 7.
562. Aronson 1991, 1–13
563. Katso myös vaihtoehtoiset tilaratkaisukaaviot liitteessä 4.
564. Esim. Professori Uzzi-Tuzii keskusteli Lukijan kanssa botnougrialaisten kielten laitoksella tilassa II (keittiössä), ja keskustelu jatkui kolmannen kertomuksen keskeydyttyä periaatteessa samassa paikassa mutta käytännössä tilassa III (merenrannalla).
565. Aivan kaikissa tiloissa ei esityksessä maailma kuitenkaan ollut "valmiina" odottamassa. Esim. neljännen kertomuksen alku tapahtui liukuen seminaaritalanteesta, asteittain.
566. Pääosa harjoituksista pidettiin Teatterikorkeakoulun pienissä studiotoiloissa – Paahimon luokissa, Alppisalin näyttämöllä tai Kino Helsingissä – ja harjoitustilan merkityksestä prosessille voisi puhua paljonkin, mutta se on jo toinen kysymys. Merikaapelihalliin päästiin vasta elokuussa, ja silloinkin suuri osa harjoituksista pidettiin viereisessä Valssaamo-nimisessä tilassa, jotta Merikaapelihallissa voitiin rakentaa.
567. Tämän luvun jaksossa lavastuksen perusratkaisut sekä jaksossa esittäjä-katsoja -suhde.
568. Dramatisoinnissa Franziska toteaa kymmenennen kertomuksen päätteeksi Minä 10:lle: "Siinähan sinä olet. Joka kerta kun minä kuljen Prospektilla, minä tapaan sinut! Kuljeskellenko sinä päiväsi vietät? Kuule, minä tiedän tässä kulman takana kahvilan, tiedätkö, se on täynnä peilejä – siellä on orkesteri, joka soittaa valsseja – kutsutko minut sinne?" Siltanen 1996, 86 Vastaavasti Ludmillan ja Lukijan viimeinen dialogi esityksen päätteeksi kuuluu seuraavasti:
- "LUDMILA: Nyt tää loppu. Lähetäänkö – tässön lähellä sellanen kahvila–
- LUKIJÄ: (katsoo suuntaan, johon KERTOJA on kadonnut) Hetkinen – ei vielä – ei tää vielä loppunu.
- LUDMILA: Mitä?
- LUKIJÄ: Italo Calvinon kertomuksesta tehty näytelmä, jolla on sama nimi.
- (TAUKO)
- LUDMILA: Miten niin ei loppunu?
- LUKIJÄ: "Jos talviyönä matkamies ..."
- LUDMILA: Se kahvila misson niitä peilejä ... ja orkesteri (Menevät, etääntyvät, LUKIJÄ vilkuilee taakseen.)" Siltanen 1996, 89
569. Että päädyin väliajan käyttöön vastoin alkuperäisiä suunnitelmia ja myös Siltasen vastusteluista huolimatta, jopa ilman suurta pohdiskelua, on itselleni ehkä selvin osoitus siitä, että olen sittenkin oppinut jotakin alussa mainitsemastani kompromissien tekemisen taidosta.
570. "Ja nyt, hyvät katsojat, päinvastoin kuin elämässä yleensä, teidän on jätettävä kertomus kesken ja siirryttävä baariin. Ja sitten voitte joko tyytyä siihen tai jatkaa. Tarina jatkuu hetken kuluttua." Siltanen 1996
571. "Hyvät katsojat, voitte nyt jatkaa Italo Calvinon romaanin luke-, voitte nyt jatkaa Italo Calvinon kertomuksesta tehdyn näytelmän katsomista. Olkaa hyvä ja seurakkaa!" Siltanen 1996
572. Ludmillan ja Lotarian lisäksi myös Innerio, professori Uzzi-Tuzii, maisteri Cavedagna sekä kustannustalossa esiintyneet kirjailijat ja virkailijat ilmestyivät uudelleen kirjastokohtauksessa.
573. Mielikuva lähti keskustelusta jossa puhuttiin Merikaapelihallin soveltuvuudesta juhlatilaksi. Kuvittelin miten päivälliset kahdellekymmenelle hengelle voisi kattaa pitkään pöytään keskelle hallia, ainoana somistuksena suuri kattokruunu pöydän yläpuolella ja ympärillä hallin avaruus raakana ja paljaana.
574. Ajatus ei sinänsä ollut edes kovin epärealistinen, mutta hallin vasen seinusta ei valitettavasti ole ehjä. Oikealle seinustalle sijoitettu baaritiski ei olisi ulottunut tiloihin II ja VII, ja olisi osaltaan tuhonnut ikkunaseinän, joka sittemmin tuhoutui muista syistä, mm. kolmannen tilan takaseinän vuoksi ja halliin asennettujen mustien samettiverhojen takia, jotka pehmensivät akustiikkaa ja helpottivat pimennystä mutta muuttivat samalla tilan huomattavasti siloitellummaksi.
575. Tilassa VI tosin pelkkä tuoli.
576. Ajatus labyrintin avaamisesta lopussa oli mukana jo aivan ensimmäisissä tilaluonnostelmissa, kun Merikaapelihallin valintaa esitystilaksi perusteltiin. Katso
- tilaratkaisuluonnokset liitteessä 4.
577. Aivan ensimmäisissä suunnitelmissa tarkoitus oli johdattaa katsojat ulos eri tietä, ja resumé ajateltiin toteutettavaksi vain visuaalisin keinoin. Siinä vaiheessa myös epilogi ajateltiin toteutettavaksi enemmän romaanin mukaisena. Lopussa Lukija ja Ludmilla olisi nähty museoidussa, köysin ja tolpin eristetyssä aviovuoteessa lukemassa, katsojien kävellessä heidän ohitseen ulos salista.
578. Kimmo Takala: "Todellisuus on teatterin alalaji", Teatterilehti 5/-96
579. Kirsikka Moring: "Palkitseva tarinäryöppy", Helsingin Sanomat 22.8.-96
580. Periaatteessa eräänlainen toistuva 'väliaikatila' olisi voitu rakentaa myös nauhalta soitetun musiikin avulla. Tieto siitä, että orkesteria ei saataisi paikalle, tuli kuitenkin niin myöhään, ettei se ehkä olisi ollut mahdollistakaan. Mekaanisesti toistettu 'vaihtomusiikki' nauhalta ei kuitenkaan olisi muodostanut samanlaista kontrastia suhteessa pienoiskertomusten maailmoihin ja kehyskertomukseen kuin esitykselle 'rinnakkainen', vain osittain suhteessa siihen koordinoitu elävä musiikki.
581. Kirjapinoja, sotilaita, Lukijan ja lukijattaren kantamista, orkesteria tai iltapukuihin sonnustautuneita avustajia ei käytetty. vrt. jakso dramatisointi ja didaskaliat luvussa "Jos talviyönä matkamies ..." – romaani ja dramatisointi.
582. Ludmilla mittauslaitteessa -jakso oli ainoa esityksestä lyhennetty teksti, joka poistettiin Siltasen ehdotuksesta pääharjoitusvaiheessa, sillä Maranan kirjeenvaihto oli muutenkin ylipitkä.
583. Sinänsä budjetti ei kasvanut vuoden 1995 suunnitelmista lainkaan, vaikka apurahoja esim. musiikkiin anottiin, mutta materiaaleja saatiin sponsorointeina ja esim. pukuja lainaksi.
584. Toisin kuin TEE-projektin esityssarjassa, jossa harjoitusaika myös oli tiivistetty äärimmilleen, mutta jossa voitiin kuitenkin lähes aina työskennellä oikeassa tilassa ja 'todellisissa', esitystä vastaavissa olosuhteissa.
585. Muutamia otteita ohjausassistentin muistiinpanoista liitteessä 4.
586. "1) kahvila 2) asema 3) keittiö 4) merenranta 5) rautasilta, budoaari 6) ruumis Pariisissa, 7) campushölkä, 8) peillisali 9) japanilainen lummelampi 10) sukutalo 11–13) tulevaisuuden prospekti, kirjasto. Happy End." Katso liite 4. lavastusluonnos 1.
587. Tilojen perushahmotus näkyy selvemmin toisessa kaaviokuvassa, liite 4. lavastusluonnos 2.

588. "kahvila, asema, keittiö, merenranta, rautasilta, ruumis pariisissa, valkoinen huone, peilisali, japanilainen puutarha, areena, kirjasto." Katso liite 4. lavastusluonnos 3.
589. Tämä saatiin huomata yhdessä esityksessä, jossa viimeistä seinää ei onnistuttu avaamaan kokonaan loppukohtauksessa, koska paperit riippuivat vahingossa väärässä järjestyksessä suhteessa toisiinsa.
590. Eräs Schechnerin keskeisistä kriteereistä ympäristönomaiselle teatterille sellaisena kuin hän sen ymmärtää on se, että kaikki tuotannon osatekijät puhuvat omaa kieltään. Schechner 1968, 41–64
591. Teatterilehden vuosikatsauksessa niin Siltasta, Hirvikoskea, Kyrönseppää ja Kauppista kuin Torikkaa (Kertojan roolista) ja myös minua kiitettiin oman alansa saavutuksista tämän esityksen perusteella. Ojala & Ruuskanen, Teatterilehti 1/1997
592. Tätä kysymystä olen pohtinut tarkemmin luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?
593. Harmittelen vieläkin, etten lopulta ottanut selvää mistä kiikasti. Savukone oli kyllä pylvään takana vielä pääharjoituksissa.
594. Esim. haudankaivaja ja vanginvartija kulkivat illalla vasemmalta oikealle, vankilasta kahvilaan, ja aamulla oikealta vasemmalle, kahvilasta vankilaan.
595. Lopputulos oli kuitenkin siinä mielessä tyylielty, että mitään nukkea tai säkkiä ei parvekkeelta pudotettu, vaan äänen ja valon avulla leikattiin tilanteeseen pudottamisen jälkeen.
596. Myös Maranan kirjeissä käytettiin hyväksi parveketta ja hallin sivuseinällä olevaa pientä toimistoa ja ikkunaa. Marana ilmestyi sinne "HTTET:n konttoriin", josta hänen äänensä kuultiin vahvistettuna.
597. Rundmanin ajatus siitä, että intiaaniryhmä juoksee sisään säkit selässään kertomuksen alussa, ja että Lukija yllättäin on yksi heistä, jäi mieleen vaikuttamaan, vaikkei se lopullisessa esityksessä sellaisenaan toteutunutkaan.
598. Katso tilaratkaisuluonnos, liite 4.
599. Sinänsä kokeilimme useita eri vaihtoehtoja, mutta Kertojan poistuminen oli aina liian pateettinen vaihtoehto tässä jo muutenkin naivistisesti tulkittussa happy end'issä.
600. Esim. joku katsojista mielsi tarkoitukselliseksi yhteyden ensimmäisessä kertomuksessa tekstissä mainitun "märän sahanpurun hajun" ja kolmannessa tilassa rantahiekkana toimineen ja ennen esitystä käytännön syistä kastellun ja siellä siten konkreettisesti aistittavan märän sahanpurun hajun välillä.
601. Näitä kysymyksiä olen pohtinut tarkemmin luvussa Mitä on ympäristönomainen esitys?
602. Tämä korosti samalla väistämättä esittämistilannetta, vaikka pienoiskertomusten esittämistilanteet olikin upotettu kehyskertomuksen esityksmaailman sisään, niin että esittämistilanne ei ollut suoraan sama kuin katsojien reaaliaikaila.
603. Poikkeuksena Ugurd-täti toisessa kertomuksessa, jota esitti Jan Kuula.
604. Katso taulukko "Kohtaukset ja roolit", liitteessä 4. Kertomusten minä-hahmot ja keskeiset naishahmot on taulukossa lihavoitu.
605. Katso myös luku "Jos tällävänä matkamies ..." – romaani ja dramatisointi, jakso Dramatisoinnin perusratkaisut.
606. Poikkeuksen muodosti Lorna Cliffordin hahmo joka ilmestyi hetkeksi kadoten jälleen, ja jonka esittäjä Irina Pulkka vain muutamaa hetkeä myöhemmin ilmaantuisi kehyskertomuksen tasolla tarjoilijana Lukijan luo. Karikoitu hahmo toimi selvemmin kontaktissa katsojiin ja oli siten välillisesti esittävämpi.
607. Peter Franzén esitti Minä 10:n monologin (esitettään aiemmin myös minähahmot 2, 3, ja 9). Hänen "uubiduubi-kuoronaan" toimivat Timo Tuominen (Minä 1, 5, 6, 7) ja Kari Ketonen (Minä 4 ja 8).
608. Esimerkki yhdeksännessä kertomuksesta kuvaa epäsuoraa esittäjä-katsoja -suhdetta teatricalistisen esittämistavan puitteissa: Vaikka Nacho Zamoran isä kuoli heittämällä voltin taaksepäin – verraten teatricalistinen ilmaisu siis – ja käveli kohtauksen päätyttyä takaisin kuoron muodostamaan piiriin, ei hän kontaktinut katsojiin suoraan katseellaan eikä osoittanut kumarruksella tai asennollaan katsojille esittäneensä heille jotakin.
609. Pfister 1991, 4–5
610. Pfister 1991, 69–72
611. Tämä oli olennaista erityisesti esityssarjan *Joitakin keskusteluja I–X* variaatioiden kohdalla. Vvedenskin näytelmän didaskaliatekstit muutettiin siinä kertojan repliikeiksi. Ne eivät olleet puhtaasti näyttämöohjeita, vaan luonteeltaan runollisia ja usein dialogia kommentoivia, siitä poikkeavia tai sille kontrastin muodostavia kuvauksia.
612. Näihin kysymyksiin vastattiin esityssarjan variaatioissa eri tavoin, mikä käy ilmi esimerkeistä liitteessä 3. Kertojan tehtävät esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I–X*.
613. Aronson 1981, 9–12 Katso myös luku *Mitä on ympäristönomainen esitys?*
614. Olen aiemmin tutkinut mahdollisuuksia käyttää katsojien liikkumista tilassa tai siirtymistä paikasta toiseen, mm. esityksissä *Daniel Hjort* Tikapuuteatterissa 1981, *De Blinda* sekä *Ja niin edelleen* Teatterikorkeakoulussa 1986, *Hydra* Kaapelitehtaalla 1989 ja osin myös esityksessä *Sakset-kivi-paperi* Tampereen Työväenteatterissa 1991, vaikka viimeainnissa liikkuminen tapahtuikin kahden väliajan aikana.
615. Tarkempi kuvaus esityksestä sisältyy lisensiaatintyöni kirjalliseen osuuteen *Joitakin keskusteluja XI*, erityisesti B-osan lukuihin 1.5.1, 1.5.2, 2.2.1, 2.8.2, 3.1, 3.2.2 sekä 3.6.1.
616. Eversman 1992, 107
617. Eversman 1989
618. Berleant 1995, 78–79
619. Katso myös johdantoluvun jakso Katsojan paikka.
620. Katso luku Mitä on ympäristönomainen esitys?
621. Aronson: "Postmodern Design", *Theatre Journal* volume 43 number 1, march 1991, 1–13
622. esim. Jauss 1989
623. Arkkitehtuurin ja tanssin alueella käsitteellä tuntuu olevan konkreettinen viittauskohde, mutta teatterissa on vaikea mieltää mikä on modernia teatteria, postmodernista puhumattakaan. Olin itse muissa yhteyksissä kokenut omien esteettisten mieltymysteni olevan "kahden maailman rajalla". Monet niistä toiveista suhteessa esitysten tekemiseen, joita olin nuorempana esittänyt, muistuttivat suuresti sitä modernismin kritiikkiä, joihin sittemmin muilla aloilla olen törmännyt. Mutta niihin myöhemmin tarjotut vastaukset eivät silti useinkaan vastanneet omia mieltymyksiäni.
624. Hämmästyin aina nuorempana, kun vanhemmat kolleegat sanoivat minua niin kovin visuaaliseksi, sillä en oikeastaan koskaan lähde kuvasta, lähtökohtanaani on melkein aina teksti. Myöhemmin tajusin, että he mielsivät minut visualistiksi koska tein kuvia, ja sitä teen edelleenkin. En vain miellä kuvia ruuduiksi tai neliöiksi, kuvapinnoiksi, vaan ajattelen mieluiten kuvia tiloina, maailmoina. Ja primitiivisimmillään ohjaaminen tietysti on juuri sitä; asemointia, asettelua, näyttämötilan järjestelyä ja jäsentämistä, tilassa ja ajassa.
625. Käytännössä niin saattaa pitkälti joutua tekemään, mikäli tuotanto-olosuhteet ovat mahdottomat, kuten usein ovat. Näin tapahtui myös esityksessä, josta tässä on puhe. Onneksi perusratkaisut oli kuitenkin tehty yhdessä, joten käytännön rajoitusten sanelemat kompromissit tai eri ihmisten henkilökohtaiset mieltymykset eivät kokonaan hajottaneet kokonaisuutta.
626. Schechner 1968
627. Lainaus alkukielellä kuuluu seuraavasti: "Kriterien

- dessen, was nach diesem Paradigma postmodern genant zu werden verdient, sind vor allem: die Wendung vom esoterischen Experiment eines asketischen Modernismus zur exoterischen Bejahung von sinnlicher Erfahrung und verstehendem Geniessen, von satirischem überschwang und subversiver Komik; der Umschlag vom proklamierten Tod des Subjekts in die Erfahrung der Entgrenzung des Bewusstseins; die Preisgabe des autonomen Kunstwerks, der selbstreferentiellen Poetik, für eine Öffnung der Künste auf die Gegenwart der hochindustrialisierten Welt und ihre neuen Medien; sodann die freieste Verfügung über alle vergangene Kultur ("Intertextualität"); die Verlagerung des ästhetischen Interesses auf Rezeption und Wirkung; nicht zuletzt eine unbefangene Verschmelzung von Hoch- und Massenkultur, die das Fiktive, Imaginäre, Phantastische als Medium der Kommunikation zu nutzen und gegen die Informationsflut unserer technisierten Welt aufzubieten sucht." Jauss 1989, 13–14
628. Aronson 1991. Olen pyrkinyt mainitsemaan myös lähteet, joihin Aronson viittaa, mutta ne eivät ole mukana lähdeluettelossa, vaan esiintyvät vain lainausten yhteydessä. Väliotsikointi samoin kuin lainausten suomennotokset ovat omiani.
629. Aronsonin ilmaisu "design", "scenery" ja "set" olen suomentanut lavastukseksi, sanaa skenografia käyttäen vastaamaan ilmaisua "scenography". Hän käyttää kautta linjan ilmaisua "production", jonka tässä suomennotan esitykseksi.
630. Aronson 1991, 1. Aronson valitsee motokseen kolme lainausta kuvaamaan kartoittamaansa aluetta:
- "1600-luvun hoviseurapiirit kohtaavat Bela Lugosin ja George Lucasin" (Michael Hunterin kuvaus Anne Bogart'in esityksestä "Elämä on unta".)
 - "Bob Wilsonilla ... oli tapana sanoa, 'Sinun työsi on niin hyvää, mutta se on koko ajan niin rumaa.' Ja minä ajattelin itsekkin niin. Kuvamaailma jonka parissa työskentelin ei muodostanut sieviä kuvia, se oli dialektista katsomisen ongelmien tutkimusta." ("Richard Foreman on Richard Foreman, An Interview", *The Drama Review* 31:4 (1987): 126)
 - "Postmoderni vastaus modernille perustuu siihen oivallukseen että menneisyydessä, koska sitä ei helposti voi tuhota sillä sen tuhoaminen johtaa hiljaisuuteen, on käytävä uudelleen: mutta ironisesti, ei viattomasti." (Umberto Eco: jälkisanat romaaniin Ruusun nimi.)
631. Aronson 1991, 2
632. Aronson 1991, 2–3
633. Aronson viittaa Jamesonin lausumaan: "The invention of a personal, private style, as unmistakable as your fingerprint ... which can be expected to generate its own unique vision of the world." (Frederic Jameson, "Postmodernism and Consumer Society" in *Postmodernism and Its Discontents*, ed. E. Ann Kaplan, London, New York: Verso 1988, 17.)
634. Aronson viittaa Jean-Francois Lyotardin esipuheeseen teoksessaan *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington ja Brian Massumi (Minneapolis University of Minnesota Press, 1984) xxiii
635. Aronson 1991, 2
636. Aronson 1991, 2
637. Aronson viittaa Charles Russellin tekstiin "The Context of the Concept", teoksessa *Romanticism, Modernism, Postmodernism* ed. Harry R. Garvin (Lewisburg: Bucknell University Press 1980), 192.
638. Aronson viittaa artikkeliin "Toward a Concept of Postmodernism" Ihab Hassanin teoksessa *The Postmodern Turn* (Columbus: Ohio State University Press, 1987) 84–96
639. Aronson 1991, 2
640. Mm. edellämainittu Jauss 1989
641. Aronson viittaa Craigin teokseen, Edward Gordon Craig: *The Art of the Theatre* (London: William Heinemann, 1911) 22.
642. Aronson 1991, 3–4
643. Aronson viittaa Denis Babletin tekstiin "Edward Gordon Craig and Scenography", *Theatre Research* 11:1 (1971), 11
644. Aronson 1991, 4
645. Aronson toteaa lainauksen esiintyvän teoksessa Morderei Gorelik: *New Theatres for Old* (New York: Samuel French, 1949) 179–180
646. Aronson 1991, 4
647. Aronson 1991, 4
648. Aronson 1991, 4. Epäyhtenäisyys oli kuitenkin tulos- ta pikemminkin aikakauden näyttämökäytännöistä kuin tietoisesta estetiikasta, sillä esiintyjät vastasivat yleensä omista asuistaan ja teatterit turvautuivat vakio- lavasteisiin. Siten 1800-luvun lavastus ja puvustus muodostivat eräänlaisen oudon jatkuvuuden suhteessa katsojan kokemusmaailmaan, Aronson huomauttaa.
649. Postmodernissa käytännössä tämä Hassanin skeeman mukaan muuttuu metonymiaksi, Aronson lisää. Aronson viittaa teokseen, Ihab Hassan: *The Postmodern Turn*, 91.
650. Aronson 1991, 4–5
651. Seuraavassa en ole merkinnyt viittauksia Aronsonin artikkeliin toistamiseen, kuten en myöskään jatkossa, vastaavissa kommentoivissa jaksoissa.
652. Aronson viittaa pukusuunnittelija Laura Crow'n haastatteluun, personal interview, 28 June 1989.
653. Aronson viittaa Sellarsia käsittelevään artikkeliin, Will Crutchfield: "The Triumphs and Defeats in Sellar's Mozart", *New York Times*, 25 July 1989, national ed., 11.
654. Aronson 1991, 5
655. Aronson 1991, 5
656. Aronson viittaa Linda Hutcheonin teokseen *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988), 20
657. Aronsonin alkuperäinen lainaus kuuluu seuraavasti: "the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language", Frederic Jameson, *Postmodernism and Its Discontents*, 16.
658. Aronson 1991, 5
659. Aronson 1991, 5–6
660. Aronson 1991, 6 (alaviite 14)
661. Aronson viittaa teokseen, Charles Jencks, *What is Postmodernism?* (New York: St. Martin's Press, 1986), 56.
662. Aronson lisää, että perusta oli muovattu naistenvankilan läpileikkauksen mukaan, sen yläpuolella oli versio Étienne-Louis Bouléen ihanteellisesta 1800-luvun projektista; keskiosa perustui Leo von Klenzen Konigstor'iin, joka on uusklassinen versio Propyläe-portista (tempppelin porttirakennelma, jonka tunnetuin esimerkki on Akropoliilla). Aronson 1991, 6
663. Aronson huomauttaa myös, että Semper ei ollut vain arkkitehti, hän näytteli keskeistä osaa Wagnerin uran pelastamisessa 1848 vallankumouksen jälkeen, joten viittaus Semperiin liittyy myös Wagneriin henkilönä eikä vain oopperaan. Dresdenin oopperatalo tuhoutui toisessa maailmansodassa ja siten sen representaatio viittaa Saksan uudempaan historiaan ja siihen, miten nazit omivat Wagnerin, samalla kun se tarjoaa ilmeisen kuvan Valhallan tuhosta. Aronson 1991, 6
664. Aronson 1991, 6–7
665. Aronson 1991, 7
666. Aronson 1991, 7
667. Aronson lisää, että saksalaisella lavastustaiteella on ollut keskeinen vaikutus postmoderniin lavastukseen, aivan kuten Berliner Ensemblen lavastukset olivat keskeinen vaikuttaja amerikkalaisessa lavastuksessa 1960-luvulla.
668. Aronson 1991, 7

669. Aronson 1991, 7–8
670. Alkuperäinen ilmaus on "waning affect". Aronson viittaa tekstiin Frederic Jameson: "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (July–August 1984), 61
671. Toisin kuin jotkut muut ohjaamani esitykset, esim. Lilla Teaternin *Akvaario* Rajasaarella 1986 tai *Rouva Le Nin* Valkoisessa salissa 1990, joiden suggestio perustui suureksi osaksi transsinomaisen tilan luovaan rytmitykseen.
672. Toisin kuin muutamissa esityssarjan *Joitakin keskusteluja I–X* variaatioissa (esim. Villa Ensissä, Svalbos-
sa tai Bio Rexin kattoterassilla), joissa tiettyä paikkaa ja sen todellisuutta käytettiin suoraan esityksen osatekijänä, ja joissa perustava jännite syntyi nimenomaan fiktion ja reaalityodellisuuden sekoittumisesta.
673. Näyttämökuvan olivat maalanneet Jarry, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Toulouse-Lautrec ja Sérusier. Aronson lainaa sen kuvausta teoksesta *The Banquet Years*, revised edition (New York: Vintage Books 1968), 207: "Lavastus oli maalattu esittämään, lapsen konventioiden tapaan, sisätilaa ja ulkotilaa, ja myös kuivaa, temperoitua ja arktista vyöhykettä yhtäaikaan. Vastapäätä, näyttämön takana, näkyi kukkivia omenapuita sinisen taivaan alla, ja taivasta vasten pieni suljettu ikkuna ja tulisia ... jonka keskustan lävitse draaman meluisat ja verenhimoiset henkilöt vaelsivat ulos ja sisään. Vasemmalle oli maalattu vuode, ja vuoteen jalkopäähän paljas puu ja lumisadetta. Oikealla oli palmupuita ... ovi avautui taivasta vasten ja oven vieressä heilui luuranko." Aronson 1991, 8
674. Aronson mainitsee esimerkkinä Erik Satien ja Francis Picabian baletin *Rêlâche*, Dadan myöhäisvaiheesta, joka sisälsi muun muassa hopeakiekoista kootun seinän, jossa nämä toimivat heijastimina hehkulampuille, *tableau vivant* mukaelman Lucas Cranach'in maalauksesta "Aatami ja Eeva" sekä René Clair'in elokuvan *Entr'acte*. Aronson 1991, 8–9
675. Aronson viittaa tekstiin "Showing has to be shown", trans. John Willett, *Bertolt Brecht Poems 1913–1956*, ed. John Willett and Ralp Manheim with the cooperation of Erich Fried (New York: Methuen, 1976), 341
676. Brechtin lausuma on 1920-luvun puolivälistä. Aronson viittaa teokseen, John Willett, *Caspar Neber: Brecht's Designer* (London: Methuen, 196)[sic], 98
677. Aronson 1991, 9
678. Aronson viittaa myös Tsypinin haastatteluun: "Suora ajankohtaistaminen loukkaa minua, mutta kun me katsomme maalauksia renessanssiajalta näemme, että kaikki raamatulliset hahmot on maalattu renessansin asuissa; keskiaikaisissa käsikirjoituksissa voi nähdä kaikkien hahmojen käyttävän keskiaikaisia vaatteita. Elämme aikana jolloin kaikkia myyntejä ja kaikkea klassista kirjallisuutta käsitellään tuolla tavalla – kuin se tapahtuisi juuri tällä hetkellä. Tämä on osasy siihen, että lavastus näyttää olevan sekoitus eri kieliiä. Omissa lavastuksissani yritän saavuttaa eräänlaisen eri elementtien sulautumisen, en vain erilaisten tyylien rinnakkainasettelua." (George Tsy-pin, personal interview, 22 june 1989)
679. Aronson lainaa Cagen haastattelua: "Tilanteemme taiteilijoina on se, että meillä on kaikki nämä työt jotka on tehty ennen kuin me tulimme mukaan. Meillä on mahdollisuus tehdä työtä nyt. Minä en esittäisi asioita menneisyydestä vaan lähestyisin niitä tarjolla olevina materiaaleina johonkin muuhun mitä me te-
kisimme nyt. Kollaashin merkeissä ne voisivat tulla mukaan mihin tahansa näytelmään ... Materiaalina, ne voidaan liittää yhteen muiden asioiden kanssa. Ne voisivat olla asioita jotka eivät yhdisty taiteeseen siten kuin me konventionaalisesti sen ymmärrämme." Michael Kirby and Richard Schechner, "An Interview with John Cage", *Tulane Drama Review* 10:2 (1965), 53. Aronson 1991, 11.
680. Aronson 1991, 11
681. Aronson viittaa Israelin haastatteluun, Robert Israel, personal interview, 23 june 1989
682. Aronson 1991, 11–12
683. Toisin kuin kuunnelmassa *Via Marco Polo*, jonka teksti on pääosin laadittu nimenomaan kollaashiteknikalla eli keräilemällä, leikkaamalla, muokkaamalla ja yhdistelemällä aiheeseen liittyviä olemassaolevia ja historiallisia tekstejä. (Kts. luku *Via Marco Polo*.) Hieman samantyyppistä menetelmää sovellettiin myös Hydra -esityksen (Kaa-pelitehtaalla 1989) tekstiä ryhmätyönä koottaessa, jossa materiaalina käytettiin sekä proosaa että fragmentteja klassikkonäytelmistä.
684. Aronson 1991, 12
685. Aronson 1991, 12
686. Aronson lisää varauksena, että mm. Liviu Ciulei, André Serban ja Foreman ovat tehneet useita postmoderneja esityksiä myös Guthrie-teatterin esiintyntyvälle näyttämölle tai Washington D.C:n theater-in-the-round areenalle. Aronson 1991, 12
687. Aronson 1991, 12–13
688. Aronson mainitsee esimerkkinä tästä "sekoituksesta" asut, joilla on historiallisen aikakauden siluetti mutta jotka on valmistettu nykyajan materiaaleista, anakronistisen tarpeiston käytön, nykypäivän ilmaiset tai eleet klassisessa dialogissa jne. Aronson 1991, 13
689. Aronson viittaa Foremanin haastatteluun, Richard Schechner, "Richard Foreman on Richard Foreman: An Interview", *TDR* 31:4 (1987), 126
690. Aronson viittaa teokseen, Frederic Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", 18.
691. Aronson 1991, 13
692. Aronson 1991, 6 (alaviite 14)
693. Jokainen paikanvaihdos ja ajallinen hyppäys heikentää esitetyn fiktion absoluuttista autonomiaa, sillä ne suhteutuvat välittävään kommunikaatiojärjestelmään. Draama jonka ajan ja paikan struktuurit ovat avoimet on usein eepinen luonteeltaan, koska ajan ja paikan epäjatkuvuus olettaa 'kertojan funktion'. Pfister 1991, 253–254
694. Katsojalta edellytetty liikkuminen, jopa pään kääntely, palauttaa helposti katsojan esityksen reaaliaikati-laan, estää katsojaa eläytymästä esitykseen ja vaikeut-taa uppoutumista esityksen maailmaan. Eversman 1992, 107 Vrt myös jakso Tilassa liikkuva esitys, edellä.
695. Sensijaan useat *Joitakin keskusteluja I–X* -esityssar-jan variaatit sisälsivät runsaasti redundanssia. Esim. Villa Ensissä Kertoja totesi sen, minkä katsojat jo näkivät, esim. "pöydällä paloi kynttilä" kun sellai-nen paloi pöydällä. Bio Rexin terassilla hän sanoi "he istuivat katolla kaikessa rauhassa" kun henkilöt todella istuivat katolla.
696. Toisin kuin esim. *Hydra* -esityksessä Kaapelitehtaal-la 1989 tai tai *Sakset, Kivi, paperi* -esityksessä Tam-pereen Työväen Teatterissa 1991, joissa katsojat ja-kautuivat ryhmiin valintojensa perusteella, ja niiden seurauksena myös näkivät osittain eri esityksen.
697. Katso myös luku Mitä on ympäristönomainen esitys?
698. Aronsson 1991, 12–13
699. Katso myös luku Mitä on ympäristönomainen esitys?
700. "Arlander on töissään tehnyt kokeita fantasian rajoil-la, selittämättömän ja käsittämättömän seassa. Suo-malaisen teatterin tarve antaa katsojalle informaatio-ta on hänen ohjauksissaan muuttunut impulssien antamiseksi; katsoja on vapaa löytämään merkityk-siä muualta kuin puheen selittävyydestä. /–/ Esityk-sen tehtävänä on vietiellä katsoja tarinan imuun, sen sisälle, synnyttää addiktio, tarinariippuvuus. Useim-miten se onnistuu. Pariissa kohtauksessa dramaturgi-nen draivi kuienkin lässähtää – katsoja alkaa ajatella kovia tuoleja ja salin lämpötilaa. Siltanen itse sanoo käsiohjelmassa, että näytelmä ei ole sanataidetta kuin

- korkeintaan alisteisessa suhteessa. Joissakin kohdissa tuo sanataide kuitenkin pääsee niskan päälle ja esityksen puheliaisuus väsyttää. Mutta kyse on paristakymmenestä minuutista, muuten esitys onnistuu huumediilerin tehtävässään. Katsoja niinkuin Lukijakin haluavat lisää, päästä tarinan perille. /-/ Esityksen tarina päättyy onnellisesti, ja se jää katsojan mieleen kuvien ja ajatusleikkien sarjana, josta Calvino itse olisi varmaan ilahtunut: hänen metaromaaninsa on muuttunut metateatteriksi, jonka ytimenä on leikki, ihmisen vapaa tapa lähestyä maailmaa.” Soila Lehtonen: ”Calvino kuljettaa tarinan ytimeen”, *Aamulehti* 23.8.1996
701. ”Erityisen kunnioitettavaa dramaturgin ja ohjaajan käsittelyssä on se, että kaikin tavoin kirjallisuusinstituutiota purkava ja tutkiva teos on kääntynyt sekä kiehtovaksi teatteritapahtumaksi että myös oman lajinsa, esittävyyden, patologiaksi ja parodiaksi. Vaikka teos jatkuvasti paikkaa vaihtavassa ja yleisön katsojasta toiseen siirtävässä, Kertojan luotsaamassa muodossaan katkoo vastaanottajan eläytymistä ja muistuttaa teatterillisuudestaan, se samalla on yksi eniten illuusiota luovista, intensiivisimmin sisäänsä imevistä esityksistä, joita olen koskaan nähnyt. Tuntuu perin käytetyltä puhua unen logiikalla etenevästä esittävydestä, ja silti tuo määräytyminen sopivan juuri tähän teokseen. Syntyy kokemus siitä, kuin teatterissa näkisi samaa fiktion ja reaali maailman verkostoitunutta ja potenssoitunutta unta yhdessä 99 muun ihmisen kanssa, jotka kaikki lopulta kokevat omalla tavallaan. Samalla Jos salviyönä matkamies vertautuu mitä osuvimmin elämään, maailman kokemiseen, joka sekin on katkeamatonta fragmenttisten asioiden, havaintojen ja merkkien lukemista ja tulkintaa oman 'intertekstuaalisen' kokemusvaraston avulla.” Annukka Ruuskanen: ”Taiteellista patologiaa terävällä ja tylsällä veitsellä – teatteriesitys ja balletti”, *Kaleva* 24.8.1996
702. Katso myös jakso Esiintyjä ja ympäristö, luvussa Toellinen ja kuvitteellinen tila.
703. Mariana Alcoforado: Sisar Marianan rakkauskirjeet, suom. Tarja Härkönen, 1995
704. Pidän harjoituspäiväkirjaa ruotsinkielellä, koska työkielämme ohjaaja Annika Hanssonin kanssa oli pitkään ruotsi, mm. historiallisista ja ehkä myös emotionaalis-hygienisistä syistä. Säilytimme siten jonkinasteisen etäisyyden tekstiin ja samalla läheisyyden toisiimme, olimmekaan vanhoja nuoruudenystäviä.
705. Perustiedot työryhmästä liitteessä 8. Sisar Marianan rakkauskirjeet.
706. Kari Hukkilan näytelmästä Ateneumsaliin laadittu esitys (ensi-ilta 30.1. 1997) ei ollut osa opintojani, mutta kuvailen sen tilankäyttöä lyhyesti liitteessä 9. Poikia ja projisointeja. Kuunnelmaa Via Marco Polo käsittelen jatkossa otsikolla Tilasta tekstiksi.
707. Härkönen 1995
708. Rilke 1995, 69
709. Rilke 1995, 66–67
710. Rilke, 1995, 65
711. Rilke 1995, 67
712. Hittade ”Syster Marianas kärleksbrev” på svenska på bibban. Arne Lundgren har översatt den 1959. Brevens ordningsföljd är en annan! I, IV, III, II, V! (7.12.–96)
713. ”Wow! Ett dramatiskt beslut. Efter att vi försökte det 'i farten', ändrade vi ordningsföljden på breven så att det andra och fjärde brevet bytte plats. På så sätt följer vi alltså den svenska översättningen. Men det kändes på sätt och vis rimligare att ha dem i den ordningen trots allt. Men det var ganska fascinerande att behålla samma känsloläge och kropssuttryck, men ändra texten och därmed en del av tankarna! Huh! Och visst var det rätt ansträngande att göra det sådär i farten, men spännande. /-/ Huh-huh! Nu är jag trött, men det var ganska bra att göra ett så drastiskt beslut, även om det kräver en hel del arbete för att fixas ...” (27.2. -97)
714. ”Kort repetition med Annika (II:an och IV:an), de nya! Den (nya) långa tvåan är rätt problematisk men den nya IV:n är inget problem ...” (28.2.-97)
715. Prologi liitteessä 8. Sisar Marianan rakkauskirjeet.
716. ”What a day, repetition från 13.30 till 22.00 med kort matpaus. Vi tog igenom dethela engång, gjorde en ändring i slutet på II:an före det. Så jobbade vi med mellansjoken och startbilden lite, och gjorde en ganska bra helhet. Sen hade vi matpaus och tog igenom det hela engång till. Annika pratade om att hon vill ha en konkretare och mer realistisk början, och föreslog att jag skulle sitta framme i början och läsa hans två sista brev. Jag protesterade ihärdigt, för jag tyckte inte om tanken att vara nära i början, utan kontakt till publiken, och att sedan börja bakifrån. Istället föreslog jag att vi skulle pröva hela grejen spegelvänt, så att grejen går framifrån bakåt. Men nu när jag tänker på det, är det ju helt möjligt att pröva på tanken att det skulle finnas en prolog nära ...” (8.3. -97)
717. ”... Vi kom överens att pröva hela grejen spegelvänt idag, men vi pratade försiktigt med Annika, och jag berättade att jag prövat prologiden i huvudet. Med an jag sydde klänningen (som jag själv rivit upp) läste Annika de bitar jag markerat i texten. Vi prova- de både faktatexten från början och Rilkesjoken från slutet, och Annika föredrog faktasjoken. Ok. Så nu blir det en prolog direkt till publiken framme vid rampen, och så en övergång bakåt, så att dethela börjar bakifrån. Hm ...” (9.3. -97)
718. ”Genomgång med [rekvisita]-papper och prolog, lugnt, långsamt, 'ajatellen ja tynnosti', som att ödmjukt acceptera faktum. Sen matpaus, och därefter en flamenco-version” på gränsen till parodi, 'tuskaa, tuskaa, tuskaa' – och skarpa accenter. Sen putsade vi slutscenen, som Annika inte vill ha plottrad med onödiga realistiska rörelser. Hon gav mig förkortningarna till prologen, rätt lika dem som jag föreslog, och dem skrev jag sedan ut. Och så gav hon mig en skiva som jag skall lyssna på hemma, gitarrmusik. Hm. Näja. Saker och ting börjar utvecklas, så småningom. Hm.” (10.3. -97)
719. ”... Men sen måste jag lära mig texten, och det blir ingen lätt uppgift. Uh! Men männe det inte också skall gå. Redan nu märker jag att jag ändå vet vad som kommer härnäst. Så det är inte lika mycket ofrivillig komik som kommer i och med att jag börjar en sekvens på ett sätt och tvingas göra en salto-mortale i mitten ...” (25.7.-96)
720. ”... Nu har jag skrivit ut bara det första och det sista brevet, men må så vara. Det känns bra att kunna texten åtminstone delvis och någorlunda. Helt medvetet kan jag ju egentligen ingenting, men som en Pavlovreflex lyckas jag trots allt få ur mig en hel del av det sista brevet, som redan nu känns mycket kortare och överskådligare. Men imorgon skall jag försöka fixa mera av rörelserna, för det underlättar inläringen. Hm. Och så blir det ett avbrott igen.” (11.9.-96)
721. ”... Det var svårare att få texten exakt, när jag koncentrerade mig på tankar och impulser istället för att ta den emotionella rytmen. /-/ På eftermiddagen pluggade jag texten till tvåan. Vi kom en bit på väg. Det hjälper mig att plugga texten så att jag använder extremt teatrala uttryck och starkt utspel med tempo. Då fattar jag textens 'bågar', dess vändningar och logik, dess 'hopp' bättre. Hm.” (29.11.-96)
722. ”På torsdagen, efter fyra dagars repetitioner på Don Juan, tog vi igenom hela 'pjäsen', först på Don Juan (nästan helt) och så uppe på Elina. Det var hälsosamt och intressant. Det finns bitar i texten som jag fortfarande snubblar på, men i princip finns den i mitt huvud. På onsdag kvällen skrev jag ner allt på

- dator, från minnet, och jag fick faktiskt med det mesta, även om jag gjorde en massa små fel och hade naturligtvis tid att tänka efter i lugn och ro. Senare rättade jag alla små fel och skrivfel och på torsdag kväll printade jag ut hela texten, som jag skall skicka åt Annika nästa vecka. Så nu finns det t.o.m. ett plari. /-/ Det spännande var att jag först i och med den andra genomgången, då jag tog ner tempot och var ganska trött, kände mig någotsånär fri i förhållande till texten, och kunde säga det mesta så att jag menade det. Mera så att jag talade till honom, inte så mycket som ett uttryck för en inre känsla, utan som ett försök att formulera mig. Hm." (6.12.)
723. "Igår på nyårsdagen läste jag in texten på kassett, hemma. Den rymdes just och just på en 45 min. sida av en 90 min. kassett. Det lät som rätt gräsligt pladder, men verkade 'inte helt obekant', och det är ju en tröst." (2.1. 1997)
724. "Drog igenom hela texten engång för mig själv (men med kläder och rekvisita) i Tsehov-salen på Paahtimo. Imorgon på morgonen skall jag ta igenom den på Don Juan, och ta in den på video också, på något sätt. Kanske jag kan ha någon glädje av den. Hm." (3.3. -97)
725. "Gårdagens (eller kvällens) genomgång var rätt spännande. Kimmo var med och tittade, och han hade många intressanta små vinkar." (15.3.-97)
726. "Genomgång på morgonen med Marita Naava, som hade en hel del bra kommentarer." (11.3. -97)
727. "Efter genomgången gjorde vi ljud- och ljusövergångarna på nytt så att vi satte in klockor på alla ställen. /-/ Om vi drar igenom i morgon på dagen och så engång till på kvällen med rätt dräkt, så finns det en chans att jag ännu lär mig den. Få se! Jag hoppas att Tikke eller någon annan 'utomstående' kommer och tittar imorgon kväll, så att jag vänjer mig vid tanken på publik. Hm. Vi får väl se! Men nu är min enda stötesten den, att jag borde få en känsla av att jag faktiskt talar till honom, och inte bara rabblar text. Få se, få se, få se! ..." (18.3.)
728. "Näyttelijän paradoksi: 'Hyvin jäljitelty tunne saakaan sen, mihin tunne itse ei pysty.'" Diderot 1987, 69
729. "Jobbigt, jobbigt! Annika är stressad och hysterisk. Milja 'gråter' över golvet, Teppos ljus var en enorm besvikelse för det var idel 'spotlights' – nåja, en början. Och golvet! Hm!" (13.3. -97)
730. "Efter gårdagens 'kris' var det frid och fröjd idag. Jag började med att berätta åt Annika, att jag nu klarat av min 'identitetskris', och beslutat mig för att vara

- 'toteuttaja', och lita på att de andra sköter sitt. /-/ Gårdagens kris hade att göra med ljuset och golvet, för många saker på en gång, men också det att jag blev nervös på att Annika var så hysterisk och ineffektiv. Men felet var ju mitt, i och med att jag började blanda mig i det visuella och i saker som jag inget har att göra med. Uh! Näja. De kommer att 'rappa' golvet på söndagen, så vi har ingen repetition då, men imorgon kommer vi att repetera ljud och ikväll har vi en genomgång klockan åtta, där Kimmo kommer och tittar ..." (14.3. -97)
731. Kelder, Peter: Die Fünf "Tibeter", 1989
732. "... Att göra tibetanerna före repetitionerna har däremot visat sig vara oerhört viktigt. Utan den uppvärmningen – värme och kraft och kroppskänsla helt enkelt – som jag får av dem, klarar jag inte av att göra något alls. Näja. Det har varit spännande tillsvidare!" (26.5. -96)
733. "Jag började med att värma upp med de fem tibetanerna och det hjälpte. Istället för att resonera och argumentera, vilade jag i en enda känsla. /-/ Medan jag värmdes upp mig tänkte jag, att jag ville vara en kanal, ett medium för universell kärlek. Det hjälpte. Men så slog det mig att jag kunde använda de fem tibetanerna till grund för träningen. En rörelse för varje brev. /-/ Jag skall jobba med tibetanerna också i fortsättningen. Kanske jag borde använda dem med skådisarna också. Why not." (9.6. -96)
734. "Första uppgiften: Sök en sinnebild (mielikuva) eller känsla eller färg eller grundstämning för varje brev!" (19.5.)
735. "I 'riemu' (toivo), II 'mielettömyys' (uhma) (1/2 v.) III 'hyvästi' (loukattu ylpeys), IV 'syytös' (1 v.), V 'irtautuminen'. Ögnade igenom breven, och insåg, att det var svårt att hitta en övergripande 'rubrik' för var och en. De innehåller så många tvärvändningar och kast. Men det skall bli spännande att läsa igenom dem högt en gång till isynnerhet som jag är mitt inne i 'Om en vinternatt en resande'. Efter den första genomläsningen hemma hos mig, för en vecka sedan, har jag inte ägnat breven en tanke, om då inte undermedvetet. /.../ obs! det egna behovet: att starta från ett kroppsläge för varje brev ..." (26.5. -96)
736. "Vi jobbade med första brevet på 'Strindberg'. /-/ På något sätt kopplar jag den ihop med en känsla av 'bliss', att ge sig hän, utan förbehåll, en tro på universell kärlek, att vara en kanal för kärleken ... Men det var mest kroppsläget jag minndes, händerna åt sidorna som i Zorbas-dans, huvudet bakåt som i stil-

- la extas och gungningen som en sorgsen vaggång ... lyckan att låta sorgen fara kanske. Men det var mera en mild extas, ett uppgående i lyckan ... Vi pratade senast att jag skulle söka en inre bild, men det var inte en bild utan minnet av känslan av total gemenskap och vilan i mig själv i gemenskapen jag såg framför mig ... /-/ Gungade sakta med huvudet på sned, texten i ena handen, och pratade texten stilla, oskuldsfullt kanske, sorgset och lyckligt kanske. Annika var nöjd och det var uppmuntrande. /-/ Tillslut rabblade vi ännu texten så att jag bara rabblade den för att hitta andningen, och Annika gav mig en sjokindelning. Jag lovade hitta en sinnebild för det andra brevet till nästa gång ..." (9.6. -96)
737. "Nu borde det mesta vara klart. /-/ På morgonen gjorde vi ettan ännu klarare till snyft och gråt, och tvåans början till omsorg och kärlek snarare än svart-sjuka. Vändpunkterna i ettan och tvåan tog vi nu ut tydligare. I ettan "älkää koskaan enää kirjoittako että minun on parasta unohtaa teidät". Och i tvåan "minun pitää olla valmis pahimpaan, sillä totuus on, että te olette jättänyt minut lopullisesti. – Tolvtiden tog Milja pressbilder och ett-tiden drog vi igenom hela grejen (en romantisk softversion). Nu har vi i princip provpublik idag, men jag vet inte om någon kommer och tittar, få se ..." (20.3. -97)
738. "Vi jobbade ett par timmar i Don Juan på Paahtimo. Andra brevet. Jag gjorde tibetanerna till att börja med och så försökte jag hitta kroppsläget för min sinnebild först med att luta mot pelaren, med ena handen, sedan så att jag stod fritt, som om hon höll på att svimma nästan, insåg jag senare. Den sinnebild jag tänkte på var en upplevelse för ungefär ett år sedan /.../ Min projektion hade varit så stark, att min reaktion var som om 'luften gått ur mig', som om min 'själ' lämnat mig. Skräcken och svindeln inför att vara totalt utelämnad, utblottad. I grunden kanske skräcken från barndomen då mamma lämnar och man tror att man skall dö. Men samtidigt ett slags uppgivenhet; 'letting go'. Jag försökte samma sak liggande på rygg med fötterna mot väggen, och det blev sinnligare, en längtan som ville hålla kvar. Där tryckte jag boken – brevet – bilden emot bröstet till slut. I den förra (som vi återkom till på slutet) släppte jag den i golvet istället. Av det andra brevet finns alltså två alternativ. Dethär är alltså ett slags etyder, men med den skillnaden, att jag har texten och läser den, och textens betydelse ändras i och med kroppsspositionen. Det är fascinerande att jag egentligen inte tänker på bilden som en konkret bild,

- utan som en minnesbild av en känsla eller en kropps-
upplevelse egentligen. Helt å la Stanislavski. /-/'Next
job' är att hitta en sinnebild för det tredje brevet. –
Att utgå från de fem tibetanerna är ett stöd för mig,
men i fall av det andra brevet fungerar ballong –
svindel bilden antagligen bättre. – Jag litar på Anni-
ka, och jag är lättad att hon är rätt nöjd trots allt.”
(16.6.-96)
739. ”Genomgång med ljus & ljud. Jag var rätt lugn, men
i princip gick genomgången inte särskilt bra, men
utan katastrofer kan man väl säga. Den enda som nu
var rätt bra enligt Annika var trean. Men det hon vill
repetera imorgon är ettan och tvåan. Isynnerhet två-
an har vi ändrat så mycket, att jag bara markerar,
känns det som ...” (18.3.-97)
740. ”Ny start! /.../ Så jobbade jag med III:an, utgående
från den tredje tibetanen, men utan någon egentlig
'sinnebild'. Det slutade med två versioner – den ena
stående på knä, bakåtlutad, så att jag böjde ner nack-
en och vilade huvudet men lämnade händerna uppe
allt emellanåt. Och den andra utan 'stråtan', så att
jag satt på knä och lutade mig långsamt snett bakåt,
egentligen åt sidan ... Så indelade vi texten i sjok
och slutligen provläste vi också den fjärde. Den är
så full av hat och ilska att den nästan skulle kräva
rörelse. Få se imorgon! ...” (22.7.-96)
741. ”Den fjärde delen, det fjärde brevet fick en någor-
lunda OK grund. Jag satt på golvet och lyfte upp
mig till ställning IV [bryggja] ibland. Men jag hade ing-
en konkret sinnebild. Vi delade in texten i sjok – rätt
långa – för det enda sättet att få den tillräckligt ma-
nisk är att ha fart. Nu återstår det sista brevet.” (23/
24.7.-96)
742. ”Idag gjorde vi sista brevet, även om jag inte hade
någon egentlig sinnebild. Först försökte jag med min
ursprungliga idé om att komma i balans, och uttrycka
det med att stiga upp, men det kändes fel. Den
slutgiltiga varianten blev alltså att jag 'står' eller kry-
per på alla fyra på golvet, en position som uttrycker
skam och samtidigt utgår från en 'kamp' och ilska.
En minnesbild jag jobbade med var mötet med ZZ /
.../ Jag minns känslan, men den är svår att få utan
att det blir dålig teater. Hm. Nåja, nu är allting i varje
fall gjort en gång ...” (24.7.-96)
743. ”... Grunden för alla fem breven är i de fem tibe-
tanerna.
– Den första är den första, men i kombination med
'sängen', ett slags 'bliss' ...
– Den andra var samma sak, nästan, men 'svindel',
som om luften gått ut, och det var samtalet i tele-
fon med XX. Den har inget klart samband med
den andra tibetanen.
– Den tredje utgår från den tredje tibetanen, ett slags
'försök att hållas på ytan' med ingen egentlig sin-
nebild – men med rytmisering ...
– Den fjärde har ej heller någon klar sinnebild, men
till en del diskussionen med YY ... Den bygger
direkt på den fjärde tibetanen som startposition
och mellanpassager.
– Den femte har bara ett vagt samband med den
femte tibetanen och dess sinnebild är oklar, men
har ett samband med ZZ-samtalet, dock vagt.
Det väsentliga med alla de tre vi gjort nu är, att de
utgår mer från en skapad kroppshållning och min-
dre av[från] en grundkänsla eller ett minne. Men det
kanske finns plats för bilder, stumma positioner mel-
lan breven, kanske. Nu är de alltså följande: [piirrok-
sia asennoista] ...” (24.7.-96)
744. ”... Om jag nu skulle formulera en bild eller ett ord
för var och en av dem skulle de vara:
I 'bliss', II 'tomhetssvindel', III vädjan-kamp? IV trots-
kamp? V skam-kamp?
De tre sista är rätt oklara för mig, III och IV bygger
på rytmisering. Få se imorgon!” (24.7.-96)
745. ”Första genomgången, eller egentligen två efter var-
andra. Inte illa! Den första av dem var visserligen
ganska gräslig, dels för att jag inte fick den rätta kän-
slan i det första brevet, dels för att jag gjorde över-
gångarna utan paus så att det blev ett enda textplad-
der alltihop. Den andra gången gjorde vi övergång-
arna med rörelse runt i rummet och pauser, och det
fungerade genast bättre, även om 'skarvorna' måste
fixas. /-/' Men det spännande är att försöka visa hen-
ne både vacker och åtråvärd, ömkansvärd och
skyddslös, men också gräslig och 'hagga'. Att vara
avskyvärd och våga visa det är viktigt det också, tror
jag. Men det kommer också att vara skönt att lämna
den här texten och jobba med Calvino emellan. Få
se! Det är en verklig utmaning att spela själv, men
jag tror att det gör mig gott och dessutom är det klart
att det är lättare att kräva av skådisar när man har
varit med om det själv. – I dethär fallet är det ju inte
egentligen så mycket fråga om skådespeleri, skapan-
det av en fiktiv gestalt, som framförandet av en text
på ett trovärdigt och njutbart sätt. Hm. – Det är skönt
att vi jobbar redan på dagen imorgon, så att jag har
tid på kvällen att 'tänka om', att försöka tänka vida-
re. Men just nu har jag rätt att vara rätt nöjd med mig
själv, tror jag.” (25.7.-96)
746. ”... Den femte sekvensen är lättast, därför att den
har en klar viljeriktning och ett kroppsuttryck för
det. Tvåan är problematisk, för den har ingen klar
slutbild, men ettan är kanske den allra svåraste, för
där fattas riktningen också. Hm.” (7.3.-97)
747. ”... Det skall bli spännande att se vad som händer
med genomgången ikväll nu när det finns nya saker.
Hm, hm, hm. Men jag skall försöka spela mer 'orga-
niskt' i början av tvåan, och också försöka spela kon-
flikt i V:an. Nåja. Vi får väl se! 'Endpointen' i breven:
... ” (14.3.-97)
748. ”Idag 28.11. -96 tog vi igenom de tre sista breven i
ett kör två gånger. Annika suffade, men i princip har
jag helheten någotsånär i huvudet. Den första gång-
en var jag ute och simmade, men började med fart.
Den andra gången hade jag mera fart, men Annika
tyckte att jag spelade ut alla känslor och lät inte tan-
karna födas. Imorgon skall jag börja plugga tvåan,
men dessutom skall jag försöka ta hela den senare
delen 'lugnare' dvs. utan att 'explodera ut', återhåll-
samhet helt enkelt. ...” [28.11. -96]
749. ”... Men vi var överens om stråvan: Starka, stora och
rena men extrema uttryck, ett litenhållet[?] tal, och
nedtaget ansiktsuttryck. Frågan är, hur mycket jag
skall fokusera inåt eller utåt med ögonen, hur myck-
et rikta mina ord (ev. 'placera' dem) till mannen, hur
mycket tala till mig själv ...” (29.11.-96)
750. ”... Jag var trött och kraftlös men vi tog igenom II:an
så att jag vände vid varje sjokgräns och talade still-
samt, vilket var en bra upplevelse (sisäistettyä ja oi-
valtavaa) och det kändes bra, även om det inte var
rätt för Annikas idé! Nåja. Hm. För video en dag.”
(28.2. -97)
751. ”... Efter genomgången var det bara trean Annika
reagerade på; att den var för snabb och hysterisk
och att den istället för extatisk borde vara en öd-
mjuk bön. Ok. Jag måste prova det. – Och överlag
vill hon att jag hellre tar ner hela grejen så att den
blir stillsammare och innerligare, och därmed alltså
mer privat. Ok ...” (9.3.-97)
752. Kuten retoriikan 'isä' Quintilianus aikoinaan totesi,
”jos tekee sen valinnan, että paljastaa sisimmät tunte-
ensa julkisesti, paljastaminen itsessään muuttaa to-
dellisen tunteen tietyllä tapaa fiktiviseksi eli taidete-
okseksi, halusipa sitä tai ei.” Roach 1985, 226.
753. ”... Det är fascinerande hur lite rummet egentligen
inneburit. Men det är svårt att säga, för de båda re-
petitionerna uppe på bibban har varit helt misslyck-
ade. Repetitionen med ettan i [på] Strindberg med
solnedgång var lyckad, likaså de övriga i den svarta
Don Juan. Men det som Annika upplevde att mitt

- behov var i början – en vägg – har jag använt mycket lite ... (26.5.-96)
754. "... Det var också roligt att rummet var olika. Istället för det vita dagsbelysta Strindberg, var det nu det svarta bastanta Don Juan med svart golv och pelare ..." (16.6.-96)
755. "... Vi har nu haft sammanlagt 10 (eg. 8) repetitioner, och kommit ganska långt. /-/ Nästa gång skall vi jobba, efter premiären på Calvino, tre repetitioner, och så den andra veckan i september då jag skall försöka få texten i huvudet. Var eller när det hela skall uppföras har jag fortfarande ingen aning om, och det är väl bäst så, tillsvidare ..." (26.7.-96)
756. "... Annika sa, att hon egentligen skulle vilja göra föreställningen i Don Juan. Why not, men visst känns det lite onödigt blygsamt. Få se. Jag skulle gärna pröva på ett större och sakralare utrymme där jag skulle vara mera 'utsatt'. Hm. Imorgon kommer Milja [Salovaara, scenografen] eventuellt och ser en del, det skall bli roligt att åtminstone träffa henne. Hm – hm." (10.9. -96)
757. "... Strax innan två gick vi av och an och kollade utrymmet på Helsingin nuorisotalo. Det var 'näpet', och möjligt, men vi var överens om att det var för näpet. Ett brutalare och hårdare rum skulle vara enkla ..." 6.12.-96)
758. "... Roligt att starta igen. Det nya lilla repetitionsrummet var skönt, fast besvärligt, för mycket blev spegelvänt ..." (11.11. -96)
759. "... Så tog jag igenom II, IV, V i en nedtonat 'inåtvänd' version, som Annika tyckte om. Den satt bättre i det lilla rummet, och emedan jag tog den långsammare, så att jag hann med i alla tankar, var den nu vuxen och äkta, snudd på cynisk på slutet ..." (29.11.-96)
760. "... Det andra spännande är, att jag har märkt hur omedvetet rummets inflytande är. Egentligen är det viktigare för Annika än för mig, även om storleken på rummet inverkar oerhört. Men jag märkte det först efteråt. Det är som om jag omedvetet justerade mitt uttryck efter rummet nu. Men i början var det så uppenbart att jag kämpade i mitt inre rum, med att se texten, för att 'täckas' köra ut med stora känslor osv. så det yttre rummet kändes relativt oväsentligt. Så småningom börjar jag ha en möjlighet att relatera till omgivningen också. Jag borde egentligen skriva ner mina upplevelser om de olika rummen. De första upplevelserna är viktiga. Vilka alla rum har vi alltså jobbat i?
- 1) läsning hemma hos mig
 - 2) läsning på bibban
 - 3) läsning-repetition på Beckett (brev I i motljus)
 - 4) försök till läsning på mitt arbetsrum, nej!
 - 5) repetitioner i [på] Don Juan, grunden, rörelserna, tibetanerna ...
 - 6) repetitionen på Brecht
 - 7) repetitionen i det pyttelilla Lorca
 - 8) repetitioner i [på] Don Juan (det "rätta rummet"?)
 - 9) genomgång på Elina
- Spännande! Det lär uppenbart, att Annika är rätt bunden till Don Juan, dess rymd, karghet och mörker. Men också pelarna!" (6.12.)
761. "... Senare under weekenden pratade jag med Annika, och fick veta att premiärdatum är fastställt och att det finns info om produktionen i skolans repertoarinfo redan. Och att de har valt utrymme – Klitsus lilla källare, det gamla Rampenutrymmet. Hm! Jag protesterade och var chockad, men lovade acceptera det ifall jag inte hittar på något bättre. Och det gör jag ju inte. Imorgon har vi möte där på morgonen. OK. Så får jag ju se det då ..." (4.2.-97)
762. 5.2.-97
763. "Första 'egentliga' repetitionen. Milja var med. Den stora chocken var den blågröna dekoren som förvandlade hela källaren till en gräslig turkos sak. Men jag kom ihåg nånting i varje fall. Hm. Imorgon skall vi gå till puvusto, och nästa vecka blir vi kvitt scenografin, hoppeligen." (24.2.-97)
764. "Produktionsmöte på morgonen. Sen repetition på Don Juan. /-/ Imorgon skall det jobbas på Klitsu igen, och det är helt OK. Det var roligt att jobba i den gamla salen, men fast det var lättare att komma ihåg texten, så var det som ett steg tillbaka i övrigt. Snart är allt ok, bara vi blir kvitt scenografin på Klitsu. Hm.!!" (26.2. -97)
765. "Repetition på Klitsu. Det var härligt att se rummet utan de gröna kulisserna. Teppo [belysningsmästaren] var med i början, och Anna-Mari också. Vi pratade belysning och stämningen var smått hysterisk. Sen visade jag ungefär hur vi placerat sakerna, och sen tog vi igenom hela skräpet en gång. /-/ Vi har inte mycket tid, men ifall de lyckas få ett vettigt golv, och att få det målat, borde det ju vara helt ok. Imorgon skall jag försöka vara flitigare. Uh! – Näja. Vi kommer vidare, och det är ju något. En tallärare skall väl komma och hjälpa mig lite också. Hm." (5.3. -97)
766. "... Annika och Milja hade placerat ut papper i högar och öppnat plasten från förnstren. Bilden var vacker. Vi provade hela grejen så, att jag lyfte upp

- ett papper före varje scen, just innan texten, de facto, och lät den singla ner. Och så en vindmaskin på slutet, som sväper runt alla papper, why not ..." (9.3. -97)
767. "... Idag på måndagen var det nya golvet klart; helt ok och hundra gånger bättre. Vi jobbade med II:an och gjorde om början till den, så att jag spelar med tegelbågen, och justerade slutet litet. Dessutom fick jag dräkten nu första gången, men vi skall justera den imorgon klockan 13.00. Innan pausen tog vi ännu igenom II:an och V:an och kollade att jag kom ihåg ändringarna. På kvällen blir det genomgång med ljud med, för Suopo kommer och tittar. Och imorgon kommer kanske Tikke [videofilmen]. Hm." (17.3. -97)
768. "... Tvåtiden hade vi en genomgång där Suopo [Jari Kauppinen, ljud] var med, och jag var nervös för en 'riktig' åskådare. Det var också spännande att ha bort allt bråte från scen. Jag fick plötsligt en aha-upplevelse när jag plötsligt i 2:an insåg att 'oho, nu där till vänster öppnar sig en vidd mot publiken, där var det tidigare fanns en hög med bråte.' Om någon hade frågat mig tidigare om den störde mig, skulle jag ha sagt att den absolut inte hade någon betydelse, men i det ögonblick då den var borta, var det plötsligt en väsensskillnad i rumsupplevelsen; något hade förändrats ... komiskt. Näja, nu vidare! Där finns golv idag !! Och kanske ljus, hjälp." (12.3. -97)
769. "Genomgång med ljus & ljud. Jag var rätt lugn, men i princip gick genomgången inte särskilt bra, men utan katastrofer kan man väl säga. /-/ Obs! Hurja valoelämys – tilakokemus (pyörimisen vaikeus sivuvalossa; 'en tiennyt missä olen', ja 3:sen valotune, täydellinen häikäistyminen, en nähnyt mitään, edessäni oli täydellinen sokaistuminen tai tyhjyys. Uh!) Mutta silti tunne siitä että en oikeastaan ollut fyysisessä tilassa vaan valoavaruudessa joka ehkä oli eräänlainen 'tunnetila' ..." (18.3.)
770. "Kvällens genomgång var ett riktigt genrep såtillvida, att den var helt som en föreställning. Jag var nervös, i början, jag märkte det på det, att mina händer darrade. /-/ Början var inte särskilt bra, 2:an var kanske extra nertagen, 'Ofelia' [II/III] var nästan ok, men slutet blev rätt energiskt och bra trots allt. Få se hur det skall bli idag, hm. Övergången mellan ettan och tvåan ville Annika ha intensivare, och så måste vi komma överens om tackningarna, och det var väl ungefär det. Imorse blev jag plötsligt nervös, då jag såg Hannu Harjus puff, där Annika siterades ha sagt att det är en stor utmaning att spela känslor trovär-

- dig. Hm." (21.3. -97) [20.3.]
771. "Premiären igår gick i princip bra, men den var rätt 'saklig', ett slags suorittamista. Jag 'hosade' i skarvarna lite i onödan, vågade helt enkelt inte vänta, antar jag, men i princip gick allt ok. Föreställningen var kanske lite långsammare också. /-/ Hm. Nu skall vi se ifall jag förmår göra en mera 'själfull' och känslig tolkning idag, få se, få se. ..." (22.3. -97)
772. "Igår gick föreställningen bättre än på premiären, jag tog ut pauserna, var lugnare i början, hade mer erotisk känsla i tvåan men tog ut den groteska komiken i fyran ..." (23.3. -97)
773. "Igår på söndagen, kändes föreställningen som en 'pohjanoteeraus' för att jag var helt 'bredvid mig själv' och nästan 'berättade' hela grejen. Om premiären var mekanisk och rituell var gårdagen 'teater'. Lördagen var ojämn men ändå känsligare och rytmiskt bättre. Det värsta igår var att jag sluddrade och sågade i texten. I femman var jag alltför lugn och cynisk och trött helt enkelt, så det blev onödigt pressande. Bitar av tvåan var verkligen 'teatrala', även om Annika i princip tyckte att ettan och tvåan gick rätt bra. /-/ Kimmos feedback gick i princip ut på att föreställningen klart utvecklats till det bättre, men att det fanns mindre 'överskningar'. Fast det kan ju bero på att han såg den andra gången. Juha tog fasta på detaljer i översättningen och i dramaturgin, men hans upplevelse av att man blev intresserad av personen sammanföll med Annikas upplevelse att tiden, rollfiguren, kom mera fram än tidigare ..." (24.3. -97)
774. "Gårdagens föreställning var rätt ok. Isynnerhet det sista brevet var rytmiskt rätt bra. Däremot 'sluddrade' jag rytmiskt bort Ofeliasekvensen [II/III] och Teresapartiet [III/IV] hafsade jag igen iväg med. Tikke tog början på video men antagligen var det för mörkt. Annika var inte där, men Ilse [biljettförsäljerskan] gav mig tecken att komma in. Milja kom efter föreställningen, men vi tog inte in något för Tikke var missnöjd med kameran hon fått. Och dessutom var hon trött och deprimerad ..." (25.3. -97)
775. "Den nästista föreställningen igår var kanske den bästa hittills, lyckligtvis var det den som togs på video. 'Sehän meni sutjakkaasti', menade Teppo. Både Tikke och Taru tog det på video. Efter föreställningen tog vi ännu övergångarna med extra belysning. /-/ Först trodde jag att hela föreställningen skulle gå till skit när jag hade ett rosk i vänstra ögat så att tårar rann, men lyckligtvis klarade jag det. T.o.m. Ofelia-promenaden gick någorlunda ok. Början på fyran var problematisk för jag satt mig i misstag på pap-

pershögen, men det gick nog sen. Några felsägningar blev där också, och så hade jag alltför lite papper i slutets vindbild. Just nu är jag mest ledsen för att ingen kritiker varit och tittat på föreställningen och sen förstås för att så få vänner och bekanta sett den. Men ok. De flesta har varit positiva och det är ju något redan det. Hm." (26.3. -97)

776. "Den sista föreställningen var något av en komedi, Ella och Paavolainen satt och skrattade. Det var fullt med folk i och för sig. /-/ Taru tog det hela på video. Jag tog hem dräkten och rekvisitan ifall vi skall filma något ute, extra. I övrigt tas hela grejen ner på kvällen. Så det var det. Jag grät av trötthet och förödmjukelse på natten, men nu är allt OK, tror jag. [förödmjukelse bl. a. för att de av mina vänner som inte sysslar med teater sammanslog nunnan och min privatperson och var uppenbart generade, imponerade eller medlidsamma över mitt sätt att 'avslöja' mig.] (27.3.-97)

777. "Dags för slutkommentar. Visst har jag klänningen ännu hemma hos mig, för Taru pratade om att filma bitar ute, på video. Visst har jag Tarus present till oss båda kvar, och vi skall ordna en seans med Annika, där vi snackar om våra respektive upplevelser. Visst har jag en del av texten i huvudet, eftersom jag drömer om den i någon form varje natt. Och visst har jag ännu en chock framför mig när jag skall se videon som Tikke och Taru filmat och som Tikke hoppeligen editerar. Och visst finns det ju en chans att föreställningen inbjuds att spelas i Hangö, om Ragnis förslag går vidare. Och visst skriver Annukka kanske något för Teatterilehti också. Men i princip är det hela över nu. Punkt och slut.

Vad vill jag minnas:

- 'Identitetskrisen', då jag insåg att jag inte kan jobba med helheten utan [bör sköta] min egen andel.
- 'Chocken' över att saker känns annorlunda än vad de verkar.
- Njutningen av att klara av panikgenomgången (då Kimmo var med och jag varken visste ut eller in utan bara kastade mig i känslan och fick en känsla av att jag var på gränsen att tappa kontrollen över vad jag sade, 'har jag pissat ner mig' -känslan i frågan om orden; vad har jag låtit komma ut ur munnen.)
- Men så vill jag minnas delar av processen, bl.a. hur det första brevet som var det som jag hade en stark sinnebild för var den som ändrades tillslut, och som jag var osäkrast med.
- och hur bytandet av ordningsföljden av breven men

bibehållandet av scenerierna var möjligt av stundens ingivelse, men krävde repetition på repetition för att komma över 'reflexen'.

- Och så ögonblicken där textens betydelse på grund av Annikas insisterande förvandlades plötsligt i mitt huvud, så att det blev möjligt att göra på ett helt annat sätt.
 - Njutningen av de konkreta, enkla kommentarerna som Kimmo kom med.
 - Variationerna i föreställningarna, och chocken över att jag reagerade på premiärnervositeten med att bli extra saklig och bara 'utföra mönstret'.
 - Och den gången då jag var så extra långsam och tydlig att allt blev oerhört episkt.
 - Och den gången då jag plötsligt upptäckte den spontana publikfriaren i mig i fjärde skenet.
 - Och så den nästista föreställningen då jag dels spelade teater, men ändå kunde kombinera pauser i texten med snabba klipp.
 - Och så den sista föreställningen där publiken och dess reaktioner plötsligt kändes oerhört starkt." (1.4. -97)
778. "Igår, den 8.4. hade vi då vår 'utvärdering' med Annika. 12 timmar! satt vi och pratade, åt emellan och pratade igen. Annika gick hem med 4 timmar snack på bandet. Jag förde dräkten och rekvisitan till skolan - Hangö blir det inget av, eventuellt Borgå i augusti, september. Slut för ögonblicket. Puh!"
779. Katso johdantoluku, jakso Katsojan paikka.
780. Eversman 1992, 103-105. Eversmanin mallin olen esitellyt tarkemmin luvussa Todellinen ja kuvitteellinen tila.
781. Löydetyt tilan käyttöä olen pohtinut luvussa Joitakin keskusteluja esityspaikasta.
782. Esiintyjän ja ympäristön suhdetta pohdin luvussa Todellinen ja kuvitteellinen tila, jaksossa Esiintyjä ja ympäristö.
783. Koska työt eivät suoraan olleet osa tässä kuvattua prosessia, esittelen ne lyhyesti erillisissä liitteissä. Tilan käyttöä esityksessä *Poikia* esittelen liitteessä 9. Poikia ja projisointeja, liitteessä 10. Kesäteatteria Kōkarissa kuvailen kokemuksiani sananmukaisesti paikkaan sidotun esityksen ohjaamisesta.
784. Katso liite 1. Tutkimussuunnitelma.
785. Kopio kuunnelmasta C-kasetilla liitteessä.
786. suom. Jorma Kapari, Tammi 1976
787. Alkuperäinen suunnitelma ja näyte liitteessä 11. Sovitus oli hyvin alustava, ja oikeastaan enemminkin romaaniin jako ääniksi kuin varsinainen sovit.
788. Tila-valo-ihminen oli Teatterikorkeakoulun ohjaaja-

- dramaturgi- ja valosuunnitteluopiskelijoille järjestetty kurssi, jonka vedimme yhdessä valosuunnittelija Sirje Ruohtulan kanssa ja jossa mm. tehtiin luonnosmaisia tilateoksia Calvinon kaupunkien pohjalta. Sitä ennen käytiin osia romaanista workshop-työskentelyn materiaalina, mm. Ron Kenleyn työpajassa "Construction of Image" ja Eckermannin työpajassa "Soundinstallations". Katso liite 11.
789. Katso liite 1. Tutkimussuunnitelma.
790. Calvino 1976, 91–92. Romaanissa nimi esiintyy muodossa Kublai-kaani.
791. Vietin Venetsiassa kolme viikkoa, 15.10.–7.11. 1996.
792. Tämä esittely perustuu osaksi Kirsti Simonsuurelle Helsingin yliopistossa 1995 laatimaani harjoitusesseen ja Kirsi Saarikankaan seminaarissa Kristiinainsituuksissa 1995 pitämäni alustukseen, mutta sisältää myös viittauksia tutkimuksiin, joihin olen tutustunut myöhemmin.
793. Alkuteos ilmestyi 1972.
794. Calvino 1995, 112
795. Calvino 1995, 112
796. Monet kriitikot ovat Weissin mukaan samaa mieltä. Esim. Gore Vidal tunnistaa kertomuksen moninaisuuden ja eheyden teeman, ihaillee romaanin tai teoksen tai meditation tai runoelman siroutta ja herkkyyttä ja pitää sitä Calvinon ehkä kauneimpana työnä. Weiss 1993, 159
797. Lainauksen suomennos AA, englanninkielisestä viitteestä, teoksessa Weiss 1993, 158
798. "Literature as Projection of Desire", Calvino 1989, 50–61
799. Calvino 1989, 53–54
800. Latham, Ronald: esipuhe teokseen *The Travels of Marco Polo* 1958.
801. Esim. Frances Wood, teoksessaan *Did Marco Polo go to China?* 1995.
802. JoAnn Cannon: "The Map of the Universe" 1981, lainaus Weiss 1993, 146
803. Weiss käsittelee romaania Näkymättömät kaupungit yhdessä romaanin *The Castle of Crossed Destinies* kanssa otsikolla "The Combinatorial Play of Narrative Possibilities" ja korostaa, että Calvino soveltaa strukturalistisia ja semioottisia ideoita kummassakin. Weiss 1993, 130–166
804. Weiss 1993, 146. Calvinon romaani alkaa seuraavasti: "Kublai kaani ei välttämättä usko kaikkea mitä Marco Polo kertoo kuvatessaan kaupungeja joissa on käynyt tutkimusmatkoillaan, mutta on varmaa että hallitsija kuuntelee nuorta venetsialaista kiinnostuneempina ja tarkkaavaisempina kuin ketään muuta sanansaattajaansa tai tutkimusmatkailijaansa." Calvino 1976, 11
805. Weiss 1993, 150. Alleviivaukset (alunperin kursivointi) Weissin. Aulis Joen suomennoksen mukaan prologin vastaava jakso kuuluu: "Tiedettäköön, että aina esi-isämme Aatamin luomisesta tähän päivään saakka, ainoakaan ihminen, olkoonpa hän kristitty, sara-seeni, pakana, tartari tai intialainen, minkä rotuinen tai heimoinen tahansa, ei ole koskaan nähnyt tai tutkinut niin erilaisia maailman osia, niin monia ja merkittäviä asioita kuin mainittu herra Marco Polo. Hän toivoi hartaasti, että tämä kirja tekisi yleisesti tunnetuksi hänen näkemänsä ja kuulemansa asiat niiden hyödyksi ja huviksi, jotka eivät voi niitä omin silmin nähdä." Polo 1957, 21
806. Weiss 1993, 146–147
807. Weissin mukaan ei ole merkityksetöntä, että Calvino sijoitti näkymättömien kaupunkien tapahtumat juuri Kiinaan, joka 1972 Mao Tse Tungin johdolla edelleen joidenkin edistyksellisten piirien mielestä pyrki ihanteelliseen yhteiskuntaan. Weiss 1993, 145
808. Foucault & Rabinow 1989, 33
809. Luku on otsikoitu "Fantasy as Mental Topography", Carter 1987, 109–124
810. Carter 1987, 109
811. Carter viittaa erityisesti Gaston Bachelard'in käsitteen unien tila (oneiric space), Carter 1987, 113
812. Weiss 1993, 148–149
813. Englanninkielinen taskukirjapainos *Invisible Cities* Picador 1979, lainaus Times Literary Supplementin arvion. 21.2.1975 ilmestyneen arvion on kirjoittanut Paul Bailey. Weiss 1993, 150
814. Weissin mukaan kuvitteelliset kaupungit eivät esiinny yhdessäkään kaanin kartastoista, eikä ole selvää ovatko ne olemassa muinaisuudessa, nykyisyydessä vai tulevaisuudessa, sillä niiden tilallinen ja ajallinen paikka on aina Marco Polon virtaavassa tajunnassa. Weiss 1993, 147
815. Giovanni Falaschin mukaan Näkymättömien kaupunkien lyyrinen perusta viittaa "jonkin sellaisen etsintään jota ei ole olemassa eikä voisi olla olemassa tai joka on ollut mutta ei enää voi olla." Lainaus kirja-arvostelusta, Belfagor 29, 1974. Weiss 1993, 159
816. Calvino 1976, 13
817. Calvino 1976, 17
818. II kirja, luku 70. Polo 1957, 243
819. Weiss assosioi naisten nimet klassismiin, Arkadiaan ja itämaihin. Weiss 1993, 147
820. "Siinä missä Kublai ja Polo noudattavat rationaalisuutta, järjestelmällisyyttä ja lineaarisuutta, siinä kaupungit näyttävät olevat assosiativisia, orgaanisia ja vapaamuotoisia. Kaani ja Polo ovat miehiä, sotilaallis-kaupallisen imperiumin merkkejä, mutta kaupungit ovat vahvasti naisellistettuja; niillä on kaikilla naisen nimi ja ne on energisoitu etupäässä naispuolisin asukkain. Näkymättömät kaupungit näyttävät olevan kahden miehen arketyyppisen alitajunnan projisoimia animahahmoja, Jungilaisittain ilmaistuna. Miehet päätyvät pelkistämään itsensä suorakulmaiseksi kuvioksi shakkilaudalla mutta kaupungit leijailevat rajattomassa tilassa." Carter 1987, 112
821. Calvino 1976, 14
822. Calvino 1976, 49–50
823. "All of human culture is our alma mater; every polis a metropolis. What we enter in our initiation is a womb; and stay there (no exit). /-/ The world is our mother; the outside world is the mother's body in an extended sense /-/ To explore is to penetrate; the world is the insides of mother." Brown 1966, 35–36 "The wandering heroes are phallic heroes, in a permanent state of erection; pricking o'er the plain./-/ Hermes, the phallus, is the god of the roads, of doorways, of all goings-in and comings-out; all goings-on. /-/ All walking, or wandering, is from mother, to mother, in mother; it get's us nowhere.
- Movement is in space; and space (...), as Plato says in the Timaeus, is a receptacle, a vessel (...); a matrix; as it were the mother (...) or nurse (...), of all becoming. Space is a sphere or spheres containing us; ambient and embracing; the world-mothering air as atmosphere. Also as chaos or chasm (...), a yawning pit, a devouring mother. Without form; void; and dark. And then there is light walking in darkness: the sun-son-hero in the mother-dragon night. /-/ 'Time and Space are Real Beings, a Male and a Female. Time is Man, Space is Woman, and her Masculine Portion is Death.' He the Priest and She the Tabernacle." Brown 1966, 50–51
824. Calvino 1976, 77–78
825. Weissin mukaan Kaani toimii kehyskertomuksessa tekstin lukijana esittäessään kysymyksiä, vastaväitteitä ja yrittäessään löytää kuvion joka auttaisi häntä ymmärtämään Polon (kirjailijan) mielikuvituksellisia kuvauksia, jotka koskevat hänen omaa valtakuntaansa. Weiss 1993, 146
826. Calvino 1976, 91–92. Tämä jakso on myös ainoa, jota kuunnelmassa *Via Marco Polo* suoraan lainataan.
827. Rinnastaessaan kaksi kerronnan tasoa, joiden vuorottelu muodostaa tekstin, Calvino onnistuu Weissin mukaan kutomaan yhteen huolensa kaupungin koh-

- talosta ja kiinnostuksensa kertovan tekstin yhdistelymahdollisuuksia kohtaan. Weiss 1993, 153
828. Simonsuuri, Kirsti: Luentosarja "Myytit ja maailmankuva", Helsingin yliopisto 1995
829. Frankin esseeseen "Spatial Form in Modern Literature" (Sewanee Review 8, 1945, 221–240, 433–456, 636–653) Carter 1987, 112
830. Frank 1945, 229–30, lainaus Carter 1987, 112
831. Frank 1945, 633, lainaus Carter 1987, 112
832. Carter 1987, 112
833. Carter 1987, 113
834. Weiss 1993, 146
835. Carter 1987, 111
836. Falaschi, Giovanni arviossaan, Belfagor 29, 1974, 602, lainaus Weiss 1993, 146
837. Updike, John: "Hugging the Shore", lainaus Weiss 1993, 146
838. Carter 1987, 109
839. Carter 1987, 110
840. Carter löytää teemoiksi mm. tyhjyyden osassa 1, naiset ja seksin osassa 3, liikkeen osassa 4, ja Venetsian osassa 6. Carter 1987, 111
841. Myös Frasson-Marin yhdistää teoksensa *Italo Calvino et l'imaginaire* luvussa "La littérature du labyrinthe ou le retour des structures schizomorphes" romaaniin "The Castle of Crossed Destinies" ja Näkymättömät kaupungit ja korostaa kummankin labyrinttimaista rakennetta. Frasson-Marin 1986, 189–298
842. Frasson-Marin 1986, 277
843. Frasson-Marin 1986, 276–279
844. Carter korostaa, että kontrastina esitellytavan materiaaliselle järjestelmällisyydelle kaupunkikuvaukset on hajoitettu laajalle kaiken tapaisiin oletettuihin tiloihin. Jo niiden kategoriat ovat vaihtelevia. Hänen mukaansa on ilmeistä, että Calvino on antanut itselleen vapaat kädet. Carter 1987, 112
845. Carter 1987, 118
846. Carter löytää kaksinkertaisia kaupunkoja yhteensä kahdeksan, viisi edellisten lisäksi. Maurilia (kaupungit ja muisto) on olemassa sekä nykyisyydessä, että postikorttien kautta menneisyydessä, Zemrude (kaupungit ja silmät) sisältää yläkaupungin ja alakaupungin, Bersabealla (kaupungit ja taivas) on itseään vastaava taivallinen kaupunki, Marozia (kätkeytynyt kaupunki) on samanaikaisesti sekä rotan että pääskysen kaupunki, ja Laudomia (kaupungit ja kuolleet) on toisaalta elävien, toisaalta syntymättömien kaupunki. Carter 1987, 118–119
847. Carter 1987, 119
848. Carter 1987, 120
849. Weiss 1993, 151–152
850. Weiss 1993, 157–158
851. Weiss 1993, 152–153
852. Weiss 1993, 155
853. Cesare Cases, citattuna aperta 7–8, 1958, lainaus Weiss 1993, 155
854. Esim. Baukis, jossa "asukkaat tarkkailevat ihastuneena omaa poissaoloaan", tai Irenen kuvauksessa, kaupungin jonka voi nähdä vain etäältä, sillä jos sitä lähestyy, se muuttuu. Weiss 1993, 155
855. Weiss 1993, 156
856. Weiss 1993, 156
857. Carter 1987, 120–121
858. Salman Rushdien mielestä *Näkymättömät kaupungit* ei ole ensinkään romaani, vaan eräänlainen fuuga Kaupungin olemuksesta, sillä Polo ja kaani ovat "ainoat yrittäjät henkilöiksi", eikä siinä jalokivenomaisista lauseista ja säkenöivistä käsitteistä huolimatta "ole penninkään arvosta tarinankerrontaa". Hän myöntää kuitenkin, että kirjan "todellinen tähti" on Calvinon kuvaileva proosa. Weiss 1993, 160
859. Carter 1987, 121
860. "Mutta jokainen tieto jostakin paikasta toi hallitsijan mieleen aikaisemman eleen tai esineen jolla Marco oli kuvannut paikkaa. Uusi tieto sai merkityksen tuosta arvoituksesta ja lisäsi arvoitukselle uuden merkityksen. Ehkäpä imperiumini, Kublai ajatteli, on vain mielen haamujen eläinrata.
– Päivänä jolloin tunnen kaikki arvoitukset, hän kysyi Marcolta, – onnistunko lopulta omistamaan imperiumini?
Ja venetsialainen:
– Majesteetti, älä kuvittele: sinä päivänä olet itse arvoitus arvoitusten joukossa." Calvino 1976, 28
861. Carter lisää: "Me olemme omat fantasiamme; myös maailma on fantasiamme. Tuo suljettu järjestelmä on sekä lohdun että epätoivon lähde." Carter 1987, 121–122
862. Carter 1987, 123. Calvino omaan kommenttiin shakkipelin kuvasta olen viitannut luvussa "Jos talviyönä matkamies ..." – romaani ja dramatisointi, jaksossa Liekki ja kristallilike.
863. Carter 1987, 123–124
864. Weiss 1993, 147
865. De Lauretis, Teresa: "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?", PMLA 90, 1975, 416–417, lainaus Weiss 1993, 147
866. Weiss 1993, 148
867. Weiss viittaa myös Raman Seldenin huomautukseen, että postmodernia kokemusta pidetään laajalti syvästä ontologisesta epävarmuudesta syntyvänä. Mikäli poststrukturalisteilla on jokin "kattava idea, se on ajatus puuttuvasta keskuksesta", mitä Calvinon tapauksessa edustaisi epävarmuus hänen "ontologisesta ihanteestaan." Weiss 1993, 149
868. Weiss lisää, että Calvinon nuoruuden tuhoamaton paratiisi oli San Remo. Maria Cortin haastattelussa Calvino on todennut, että San Remo on poikkeuksellisen voimakkaasti läsnä useissa näkymättömistä kaupungeista, että se tulee jatkuvasti esiin hänen kirjoissaan "mitä erilaisemmista näkökulmista, erityisesti yläpuolelta nähtynä" ja että hänelle "San Remo" on se "ydin, josta mielikuvitus, psykologia ja kieli juontuu." Weiss 1993, 149–150
869. Weiss 1993, 150
870. Weiss 1993, 151
871. Weiss 1993, 151
872. Kuudennen jakson loppukeskustelun muodostaa lyhyt dialogi: "Marco Polo kuvailee sillan kivi kiviltä. – Mutta mikä kivi kannattaa siltaa? kysyy Kublai-kaani.
– Siltaa ei kannata tämä tai tuo kivi, Marco vastaa, – vaan kaaren linja jonka ne muodostavat.
Kublai-kaani on hiljaa ja miettii. Sitten hän lisää:
– Miksi puhut minulle kivistä? Minua kiinnostaa vain kaari.
Polo vastaa: – Ilman kiviä ei ole kaarta." Calvino 1976, 87
873. Weiss viittaa myös Robert Breineriin, jonka mukaan kivet edustavat Venetsiaa ja kaari liittyy eri tapoihin lukea, sekä generatiivisiin että retrospektiivisiin strukturoimisen tekniikoihin ja yleisemmin fiktioihin kirjallisesta tuotannosta. Weiss 1993, 158
874. Frasson-Marin 1986, 299
875. "... Suurkaani on jo seläilemassa kartastostaan sellaisten kaupunkien kartoja jotka uhkaavat painajaisissa ja kirouksissa: Enoch, Babylonia, Yahoo, Butua, Brave New World.
Hän sanoo: – Kaikki on turhaa jos viimeinen maiminnousu voi tapahtua vain helvetilliseen kaupunkiin ja yhä voimakkaampi virran pyörre vetää meitä sinne.
Ja Polo: – Elävien helvetti ei ole jotain sellaista mikä on tulossa; jos helvetti on olemassa, se on jo täällä, helvetti jota elämme päivästä päivään ja jonka muodostamme eläessämme yhdessä. On kaksi tapaa olla kärsimättä siitä. Ensimmäinen on monille helppo: hyväksyä helvetti ja tulla osaksi siitä eikä enää nähdä sitä. Toinen on vaikea ja vaatii jatkuvaa tarkkaavaisuutta ja oppimista: on etsittävä ja tunnistettava

- kuka ja mikä helvettissä ei ole helvettiä, on sallittava sen säilyä ja annettava sille tilaa." Calvino 1976, 167–168
876. Carter 1987, 124
877. Weiss 1993, 159
878. Carter 1987, 124. Viittaus Bachelardin teokseen *The Right to Dream* (New York, Grossman, 1971, 172) Carter 1987, 113.
879. Aulis Joen suomentama laitos päättyy sanoihin: "Uskon, että paluumme tapahtui Jumalan tahdosta, jotta maailman olosuhteet tulisivat tunnetuiksi. Sillä, kuten jo olemme sanoneet johdannossa kirjan alussa, koskaan ei ole ollut ainoatakaan ihmistä, ei kristittyä, ei saraseenaa, ei tartaria eikä pakanaakaan, joka olisi tutkinut niin laajalti maailmaa kuin teki Venetsian kaupungin jalo ja kuuluisa porvari, herra Marco Polo, herra Niccolo Polon poika. Jumalalle Kiitos Aamen." Polo 1957, 352
880. Calvino 1976, 168
881. Työnimenä kuunnelmalla oli pitkään "Marco Polon maailmankuvaus", jossakin vaiheessa painopisteiden muuttuessa käytiin työnimeä "Venetsian vettä". Lopullinen nimi "Via Marco Polo" syntyi keskusteluissa tuottaja Mauri Aholan kanssa. Se viittaa toisaalta kadunnimeen Lidolla, lähellä paikkaa jossa asuin, toisaalta ajatukseen, että teksti on syntynyt nimenomaan Marco Polon kautta.
882. Katso kuunnelman kohtausluettelo, liitteessä 12. Via Marco Polo.
883. Kiinnostavia olivat mm. Diego Valerin *A Sentimental Guide to Venice* 1978, Jan Morrisin klassinen *The World of Venice* 1993 sekä John Pembrin tuore Venetsiakäsityksiä kartoittava *Venice Rediscovered* 1996.
884. Kahdeksasseitsemättä luku, Jalo ja loistelas Quinsain kaupunki. Polo 1957, 224–241
885. Brodskyn vuodelta 1992 peräisin olevan teoksen "Watermark" on suomentanut Marja Alopaeus, Tammi 1994
886. Esim. "Naisturisti: Brodskylle ajattelulla on veden rakenne, samoin käsialalla ja tunteilla. 'Jos me tosiaan olemme osittain yhtä veden kanssa, veden joka on kokonaan yhtä kuin aika, silloin tunteemme tätä paikkaa kohtaan auttavat Adrianmerta tai Atlanttia, joka varastoi meidän kuvamme sitä aikaa varten, kun olemme jo kauan olleet poissa.' Aika-eli-vesi kutoo tai virkkaa jossakin Adrianmeren tai Itämeren vastineessaan meidän kuvajaisiamme, rakkauttamme tätä paikkaan kohtaan ... Via Marco Polo, osa II, kohtaus 54/ turistidialogi 13
887. Laotsen mukaan viisas mies nauttii vedestä. Vesi on alkuperäisen äänimaiseman perusta ja veden ääni enemmän kuin mikään muu tuottaa meille mielihyvää tuhansissa muodonmuutoksissaan. Schafer 1977, 15–16
- Kaikista äänistä juuri veteen, alkuperäisenä elämänvoimana, liittyy loistavaa symboliikkaa ... Sade, puro, suihkulähde, joki, vesiputous, meri, kaikilla niillä on oma äänensä mutta kaikkiin liittyy rikas symboliikka, joka viittaa puhdistamiseen, puhdistautumiseen, virkistymiseen ja uudistumiseen. Meri on aina ollut yksi perussymboleista kirjallisuudessa, myyteissä ja taiteessa. Sen lakkaamaton läsnäolo viittaa ikuisuuteen, vuorovesi muutokseen. Kuten Herakleitos sanoi, samaan virtaan ei voi astua kahdesti. Se kuvaa energian säilymisen ideaa: merestä vesi haihtuu, muuttuu sateeksi, puroiksi ja joiksi ja palaa lopulta mereen. Meri on jälleensyntymisen symboli: vesi ei koskaan kuole. Schafer 1977, 170
888. Esim. "Naisturisti: Kaupungin suorakulmaisuu den ja veden muotoa ylenkatsovan vapauden välillä on vastaavuus tai riippuvuus, väittää Brodsky. 'Aivan kuin tila, koska se täällä selvemmin kuin missään muualla tuntee huonommuutensa aikaan nähden, vastaisi takaisin sillä ainoalla ominaisuudella joka ajalta puuttuu: kauneudella.' Ja siksi vesi ottaa vastauksen ja vään telee ja vääristää ja möyhentää sen." Via Marco Polo, osa I, kohtaus 22/ turistidialogi 5.
889. Tarinat suomentajineen on lueteltu esiintymisjärjestyksessään liitteessä 12. Via Marco Polo.
890. Goethe 1992, 82–118
891. Droste 1985, 358–359
892. Rilke 1984, 217–224
893. Mann 1985, 156–233
894. Dibdin 1996
895. Winterson 1989
896. Jersild 1985
897. MacInnes 1964
898. Highsmith 1967, 33–60
899. Highsmith 1984, 205–271
900. Hemingway 1982
901. McEwan 1983
902. Du Maurier 1981, 537–562
903. Leon 1998
904. Otteita esseestä vuodelta 1953 on lainattu teoksessa Tony Tanner: *Venice Desired*, Blackwell, Oxford 1992, 360–366
905. Vertaa romaanin kohtausluettelo liitteessä 11. Näkyttömät kaupungit -suunnitelman vaiheita ja kuunnelman kohtausluettelo, liitteessä 12. Via Marco Polo.
906. Tarinoiden järjestys: 1) Goethen Italiankirjeet, 2) Kuolema Venetsiassa, 3) Malte Laurids Briggen muistiinpanot, 4) Viideskymmenes vapahtaja, 5) Uskallus ja intohimo, 6) Joen yli puiden siimekseen, 7) Vieraan turva, 8) Tehtävä Venetsiassa, 9) Jälkeäkään jättämättä, 10) Lahjakas Herra Ripley, 11) Kuollut laguuni.
907. Leikkaukset fragmenttien välillä ovat selkeämpiä alussa. Loppupuolella ne muotoutuivat enemmän alun valintojen seurauksena, joten kaikki eivät ole yhtä tehokkaita.
908. Vain gondolieeri oli kautta aikojen aina sama. Keskeisiä muodonmuutoksia olivat esim. Goethe / Magdalenus (*Viideskymmenes vapahtaja*) / Ferdinando dal Maschio (*Kuollut laguuni*); Aschenbach (*Kuolema Venetsiassa*) / Eversti (*Joen yli puiden siimekseen*); Malte / Colin (*Vieraan turva*) / Tom Ripley; Ciaccio (*Viideskymmenes vapahtaja*) / Bill Fenner (*Tehtävä Venetsiassa*) / Aurelio Zen (*Kuollut laguuni*) ja Henri (*Uskallus ja intohimo*) / Ray (*Jälkeäkään jättämättä*) / Tommaso Saoner (*Kuollut laguuni*). Kohtaamisista olennaisia olivat esim. Ciaccio – Magdalenus / Aurelio Zen – dal Maschio tai Henri – Kokki / Ray – Edward Coleman. Katso liite 12. Via Marco Polo, rooliluettelo ja henkilöt kohtauksittain.
909. Äänitykset tehtiin materiaolimäärään nähden huomattavan tiiviissä tahdissa 18.8.–8.9. 1997
910. Alkuvaiheessa kuvittelin myös, että samasta materiaalista voisi koota useampia kokonaisuuksia vaikkapa siten, että kukin tarina olisi muodostunut omaksi osakseen. Esim. tarinoista *Uskallus ja Intohtimo* tai *Joen yli puiden siimekseen* olisi hyvin voinut tehdä myös erilliset kuunnelmat lyhentämättömän äänitetyn materiaalin perusteella. Säästäväinen ajatus – enemmän ohjelmaa samalla rahalla – oli kuitenkin sikäli väärä, että esiintyjien korvaukset ja tekstien esitysoikeudet eivät olisi vähentyneet. Lisäksi kokonaisuudesta tuli jo muutenkin turhan laaja. Jouduin myös luopumaan ajatuksesta koostaa turistidialogeista oma kokonaisuutensa 'kaupan päälle', sillä esimixauksia ei voitu tallentaa muistitilan puutteen takia eikä kohtauksia olisi saanut 'irti' lopullisista mixauksista. Lopulta kokosimme kuitenkin yhden erillisen tarinan jo valmiiksi mixatuista kohtauksista, eräänlaiseksi 'puffiksi'. Marco Polon ja Rusticellon kohtauksista muodostettu *Quinsai*, 31 minuttin mittainen dialogi, on erillinen kuunnelma. Se toimii sittemmin myös osana äänitilateosta Harakka 10 vuotta – näyttelyssä 21.5.–18.6. -98. Esite ja käyttöohje liitteen 12 lopussa.
911. Osien kestot ovat: Osa I 82' 55", osa II 83' 59" ja osa

- III 89'04.
912. prologi (osaan 1)
Miesturisti: Kun matkustaa kolme tuntia pilvien yli saapuu Venetsiaan. Kaupunki sijaitsee saarella suurrehkon laguunin keskellä. Asukkaat ovat pääasiassa kristittyjä, mutta joukossa on myös pakanoita ja sarsaneja. Kaupungissa on jatkuvasti meneillään suuret markkinat ja sinne saapuu ostajia kaikkialta maailmasta. Kaupungin asukkaat elävät kaupanteosta ja pyhiinvaeltajista. Kaupunki on rakennettu siten, että katujen paikalla on kanavia, ja siellä liikutaan veneillä.
Naisturisti: Ja lapsi kysyy: "Onko vesi täällä tahallaan?"
913. Calvino 1976, s 91–92
914. prologi (osaan 2.)
Naisturisti: (lukee) "Oletko koskaan sattunut näkemään kaupunkia joka muistuttaa tätä? Kublai kysyi Marco Pololta työntäen renkaita täynnä olevan kätensä keisarillisen purren silkkitoksesta ja osoitti siltoja jotka kaartuvat kanavien ylle, ruhtinaiden palatseja joiden marmoriporaat kohoavat vedestä, kevyitä edestakaisin kulkevia pursia jotka kieppuvat pitkien airojen kuljettamina ... Hallitsija vieraili ulkomaisen virkailijansa kanssa Quinsaissa, vallasta syöstyjen dynastioiden entisessä pääkaupungissa, uusimmassa suurkaanin kruunuun upotetussa jalokivessä."
Miesturisti: (lukee) "En, majesteetti, Marco vastasi – en olisi koskaan voinut kuvitella että tällainen kaupunki voisi olla olemassa."
915. prologi (osaan 3)
Miesturisti (lukee): "Auringonlaskun jälkeen Marco Polo esitti hallitsijalle tutkimusmatkojensa tuloksia. Suurkaani päätti tavallisesti iltansa nauttien silmät puoliummessa näistä kertomuksista siihen asti kunnes ensimmäinen haukotus antoi paashien joukolle merkin sytyttää soihtut. Mutta tällä kertaa näytti siltä ettei Kublai ollut valmis antamaan väsymykselle periksi."
Naisturisti (lukee): "Kerro minulle vielä jostakin muusta kaupungista."
Miesturisti: "Majesteetti, olen kertonut kaikista kaupungeista jotka tunnen."
Naisturisti: "On vielä yksi josta et puhu koskaan."
Miesturisti: "Niin, Marco nyökkäsi."
Naisturisti: "Venetsia. Kaani sanoi."
Miesturisti: "Erottaakseni toisistaan muiden kaupunkien ominaisuudet minun on lähdeävä jostakin ensimmäisestä kaupungista joka jää vain ajatelluksi. Minulle se on Venetsia."
Naisturisti: "Sitten sinun pitäisi aloittaa jokainen matkakertomuksesi alusta, kuvata Venetsia sellaisena kuin se on, kokonaan, sanottava kaikki mitä muistat siitä." ...
916. Kertosäkeet (N= naisturisti, M = miesturisti):
 I) N – Diomira, M – Isidora, N – Dorothea, M – Zaira, N – Anastasia, M – Tamara, N – Zora, M – Despina, N – Zirma, M – Isaura
 II) N – Maurilia, M – Fedora, N – Zoe, M – Zenobia, N – Eufemia
 III) M – Zobeide, N – Hypatia, M – Armilla, N – Chloe, M – Valdrada
 IV) N – Olivia, M – Sofronia, N – Eutropia, M – Zembrude, N – Aglaura
 V) M – Ottavia, N – Ersilia, M – Baukis, N – Leandra, M – Melania
 VI) N – Esmeraldina, M – Phyllis, N – Pyrrha, M – Adelma, N – Eudoksia
 VII) M – Moriana, N – Clarice, M – Eusapia, N – Bersabea, M – Leonia
 VIII) N – Irene, M – Argia, N – Thekla, M – Trude, N – Olinda
 IX) M – Laudomia, N – Perinthia, M – Procopia, N – Raissa, M – Andria, N – Cecilia, M – Marozia, N – Penthesilea, M – Theodora, N – Berenice
917. Musiikit on luettu esitysjärjestyksessä musiikkiraportteissa liitteessä 12.
918. Kuunnelma editoitin (leikattiin ja miksoitiin) 15.9.–10.10. ja 17. 11.–23.12. 1997 sekä 7.1.–6.3. 1998 välisinä aikoina.
919. Moni leimallisesti Venetsiaan liittyvä klassinenkin sävellys jäi käyttämättä, kuten Straussin operetti "Eine Nacht in Venedig", Schubertin laulu "Der Gondelfahrer" tai Albinonin "Adagio".
920. Laulut olivat peräisin Annika Wintherin dokumentti-ohjelmista "Liv och kärlek i Venedig" ja "Liv och död i Venedig", vuodelta 1987.
921. "Yleisesti radion kielipelit jakautuvat kolmeen kategoriaan. Ne voidaan luokitella puheeksi, musiikiksi ja ns. ääniksi. /–/ Näiden kolmen kategorian rajat ovat vaikeasti määriteltäviä, mutta karkea jako on ymmärrettävissä. Perinteisesti ongelmaksi on koettu näiden kielipielten yhteensovittaminen ohjelman tasolla. Sama ongelma ilmenee myös jossain määrin ohjelmiston – profiloinnin – tasolla." Huhtamäki 1993, 83
922. Helsingin yliopistoon tekemässäni gradu-tutkimuksessa, jossa sivusin myös tilan käyttöä kuunnelmassa, kutsuin niitä ruotsinkielisin nimityksin "ljudet som stöd", "rösten som ljud" och "ljudet som röst", joita ei suoraan voi suomentaa. Myöskään nimitykselle "ljudsättning", joka on suoraan rinnastettavissa näyttämöllepanoon, "iscensättning", mise-en-scene, en ole löytänyt käytännöllistä vastinetta. Arlander 1996, 73–87
923. Kuunnelmatulkinta Heiner Müllerin tekstistä *Kuvan Kuvaus* (Radioteatteri 1989), jossa äänitaustan osuus lisäksi on melko huomaamaton, on ehkä omista töistäni selkein esimerkki tämännäköisestä työskentelystä.
924. Ehkä selkein esimerkki omista töistäni on Heiner Müllerin tekstiin perustuva *Herakles 2 eli Hydra* (Radioteatteri 1990). Siinä metsä, jonka läpi tarinan moniääniseksi muutettu päähenkilö vaelsi rakentui pääosin samoista äänistä ja teksti muuttui joissakin kohden rytmiseksi äänikudokseksi.
925. Omista töistäni ehkä Heiner Müllerin tekstiin perustunut kuunnelma *Hamletinkone* (Radioteatteri 1989) on selvin esimerkki. Siinä erityyppistä dokumenttimateriaalia kudottiin tekstin lomaan, mm. pari lausetta Lawrence Olivier'n Hamlet-tulkinnasta, T.S. Eliot lukemassa omaa runoaan, Imre Nagyn radiopuhe Budapestistä 1956 jne. Vaikka monet sitaattit koostuivat puheesta, toimivat ne kokonaisuudessa enemmänkin ääniviiteinä tai kommentteina, 'soundiasso-siaatioina'.
926. Huhtamäki 1993, 36
927. "Akustinen tila muuttuu tekniikan ja dramaturgian kautta objektivoituneeksi mentaaliseksi tilaksi. Oikeastaan pitäisi puhua koko ajan tilojen joukoista tai tilasta multiplisiteettina, moneutena. /–/ Ohjelma on tavallaan toisen asteen akustinen tila, joka kuulemisen ja kuuntelemisen vuorovaikutuksista muuntuu uudenlaiseksi mentaalisen tilan moneudeksi." Huhtamäki 1993, 19
928. Cornell et alii 1985, 219–220
929. Cornell et alii 1985, 220
930. Eversman 1992, 103–105. Luvussa Todellinen ja kuvitteellinen tila olen esitellyt mallin tarkemmin.
931. Carlson 1991, 49
932. Monolähetyksenä kuunnelma kyllä toimii, vaikka menettääkin osan tehostaan, mutta esim. ajatus siitä, että se lähetettäisiin vahingossa peilikuvana – mikäli oikea ja vasen kanava esim. kopioitaessa olisivat vahingossa kääntyneet – olisi hyvin kiusallinen.
933. Rossing 1989, 65–81
934. Miesturisti: Onko tämä rakkaustarina vai kertomus Marco Polosta vai Venetsiasta?
Naisturisti: On.

Miesturisti: No hyvä, häivytään me nyt joka tapauksessa.

Naisturisti: Mutta jonkunhan täytyy kertoa tää tarina, tai olla niinkun kehyskertomuksena.”

Via Marco Polo osa I, kohtaus 3/turistidialogi 2.

935. Eräänlainen vihje esiintyy kuitenkin neljännessä turistidialogissa.

”Miesturisti: Marco Polo lähti täältä aikoinaan tutkimaan outoja idän maita, etsimään idän ihmeitä ja rikkauksia. Me tulemme oudoilta idän mailta – no, pohjoisesta – ihailemaan ihmeitä ja rikkauksia jotka on kasattu tänne. – Tämä kaupunki onkin kuin uuden museopedagogiikan ihmeluomus – elämyksellinen ympäristöteos.” Via Marco Polo osa I, kohtaus 16/ turistidialogi 4.

936. Näitä mahdollisuuksia on tarkoitukseni tutkia suunnittelemani esityssarjan *Täällä missä ...* (työnimi) puitteissa.

937. Calvino 1995, 188

938. Työpäiväkirjassani esitykseen *Akvarium-Akvaario-Aquarium* Rajasaaressa 1986 lause on kirjattu T.D. Suzukin nimiin, mutta hänen johduksestaan zenbuddismin 1969, josta luulin sen lukeneeni, en sitä löydä.

939. Teksti liitteenä 13.

Lähteet

Painamattomat lähteet:

Arlander, Annette: Joitakin keskusteluja XI – Raportti TEE-projektin esityssarjasta, lisenasiatintyö Teatterikorkeakoulu 1995 (moniste)

Arlander, Annette: Om rummet i några uppsättningar baserade på texter av Velimir Hlebnikov, graduavhandling, Institutionen för teatervetenskap, Helsingfors universitet 1996

Arlander, Annette: muistiinpanot esitykseen ”Jos talviyönä matkamies ...”

Arlander, Annette: Sisar Marianan rakkauskirjeet – harjoituspäiväkirja

Arlander, Annette: Via Marco Polo, (kuunnelma, käsikirjoitus)

Eriksdotter-Svensson, Helen: ”Systrarna på Kökar” (näytelmä, käsikirjoitus)

Eversman, Peter: ”Escapism in boxes; the experience and effect of some spatial characteristics in a modern theaterproduction”, University of Amsterdam, 1989

Hukkila, Kari: ”Poikia” (näytelmä, käsikirjoitus) 1997

Kantonen, Pekka: ”Taiteiden roskakorissa kaikki on mahdollista” ohjelmasarjassa ”Lavasäteilyä”, Ylen Ykkönen 12.11. 1996

Långbacka, Ralf: ”Teaterrummet som budskap”, installationsföreläsning vid Åbo Akademi 17.3. 1995 (käsikirjoitus)

Mackintosh, Iain: ”A plea for balance in theatre architecture and an end to the polarisation of theatre”, paper presented at O.I.S.T.A.T. Caracas 1993

Makkonen, Tiina: ”Tilasta”, luentomoniste 28.9.1990

Siltanen, Juha: ”Jos talviyönä matkamies ...” (näytelmä, käsikirjoitus) 1996

Simonsuuri, Kirsti: ”Myytit ja maailmankuva”, luentomuu-tiinpanot 1995

Vvedenski, Aleksandr: ”Joitakin keskusteluja eli täysin uudistettu unikirja”, suom. Katariina de Losowitch (näytelmä, käsikirjoitus) 1993

Painetut lähteet:

Alcoforado, Mariana: Sisar Marianan rakkauskirjeet, suom. Tarja Härkönen (orig. Lettres portugaises traduites en français, 1669), Andalusialainen koira, Like oy Helsinki 1995

Alcoforado, Mariana: Syster Marianas kärleksbrev, övers. Arne Lundgren, P.A. Norstedt & söners förlag Stockholm 1959

Arlander, Annette: ”Regressio I”, Taidehalli Perfromance 1985 Helsingin Taidehalli 1985, 14–17

Arlander, Annette: ”Sitruunat ja muut hedelmät”, Teatteri 1/1996, 19–24

Arlander, Annette: ”Joitakin keskusteluja tilasta”, Teatterikorkeakoulu 1/ 1996, 14–20 ja 50–51

Arlander, Annette: ”Esityksen tila – katsojan paikka”, Syn-teesi 3/ 1997, 79–88

Aronson, Arnold: The History and Theory of Environmental Scenography, Theater and Dramatic Studies, No. 3, The University of Michigan Research Press, Ann Arbor, Michigan 1981

Aronson, Arnold: ”Postmodern design”, Theatre Journal volume 43 number 1, march 1991, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1–13

Artaud, Antonin: Theatre and its double, Calder and Boyars, London 1970

Artaud, Antonin: ”Ohjauksen ja metafysiikka” teoksessa Kohti kriittistä teatteria, suom. Ulla-Kaarina Jokinen, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1983, 41–59

Artaud, Antonin: ”Alkemistinen teatteri” teoksessa Kohti kriittistä teatteria, suom. Ulla-Kaarina Jokinen, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1983, 60–65

Bachelard, Gaston: The Poetics of Space, Beacon Press, Boston 1969

Bachtin, Michail: Det dialogiska ordet, Bokförlaget Athropos, Uddevalla 1988

Beck, Julian: The Life of the Theatre, Limelight edition, New York 1986

Beckett, Samuel: Proust & Three Dialogues with Georges Duthuit, Calder & Boyars, London 1965

Berleant, Arnold: ”Aesthetic perception in environmental design” teoksessa Jack L. Nasar (toim.): Environmental Aesthetics, Cambridge University Press 1988, 84–97

Berleant, Arnold: ”Mitä on ympäristöestetiikka?” teoksessa Haapala, Arto et al. (toim.): Ympäristö, estetiikka, arkkitehtuuri, Yliopistopaino, Helsinki 1995, 66–85

Boal, Augusto: Förtrollad, förvandlad, förstenad – Teater

- för alla, Gidlunds, Stockholm 1980
- Brecht, Bertolt: Gedichte Band IV (1934–41), Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1978
- Brockett, Oscar G.: The History of The Theatre, Sixth Edition, Allyn and Bacon 1991
- Brodsky, Joseph: Veden peili, suom. Marja Alopaeus (orig. Watermark 1992), Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 1994
- Brook, Peter: Tyhjä tila, Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo, Helsinki 1972
- Brown, Norman O.: Love's Body, Vintage Books, New York 1966
- Bäck, Gunnar: Ord och kött – Till teaterns fenomenologi med Larssons och Kyrklunds Medea, Daidalos, Göteborg 1992
- Calvino, Italo: The Castle of Crossed Destinies, trans. William Weaver (orig. "Il castello dei destini incrociati" teoksessa I tarocchi: Il mazzo visconteo di Bergamo e New York 1969) Harcourt Brace Jovanovich Publishers, San Diego 1976
- Calvino, Italo: Näkymättömät kaupungit, suom. Jorma Kapari, Kustannusosakeyhtiö Tammi Helsinki 1976
- Calvino, Italo: Invisible cities, trans. William Weaver (orig. Le città invisibili 1972) Picador, London 1979
- Calvino, Italo: If on a winter's Night a Traveler, trans. William Weaver (orig. Se una notte d'inverno un viaggiatore 1979) Picador, London 1982
- Calvino, Italo: Jos talviyönä matkamies, suom. Jorma Kapari, Kustannusosakeyhtiö Tammi Helsinki 1983
- Calvino, Italo: "The Chase", teoksessa Time & The Hunter, Abacus, London 1983, 112–127
- Calvino, Italo: "The Night Driver", teoksessa Time & The Hunter, Abacus, London 1983, 128–136
- Calvino, Italo: "Levels of Reality in Literature", teoksessa The Literature Machine, Essays, trans. Patrick Creagh, Picador, London 1989, 101–121
- Calvino, Italo: "Literature as Projection of Desire", teoksessa The Literature Machine, Essays, trans. Patrick Creagh, Picador 1989, 50–61
- Calvino, Italo: Six Memos for the Next Millennium, The Charles Eliot Norton Lectures 1985–86, Vintage Books, New York 1993
- Calvino, Italo: Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle, suom. Elina Suolahti, Lokikirjat Helsinki 1995
- Calvino, Italo: "How I wrote one of my books" (trans. Iain White) teoksessa Oulipo Laboratory, Texts from Bibliothèque Oulipienne, Atlas Press, London 1995
- Carlson, Marvin: "Historical survey of theatrical forms", teoksessa André Helbo et al. (toim.): Approaching Theatre, Indiana University Press, Bloomington 1991, 48–56
- Carlson, Marvin: Places of Performance, The Semiotics of Theatre Architecture, Cornell University Press, New York 1989
- Carter, Albert Howard, III: Italo Calvino, Metamorphoses of Fantasy Studies in Speculative Fiction No. 13, The University of Michigan Research Press, Ann Arbor, Michigan 1987
- Chaudhuri, Una: Staging Place – The Geography of Modern Drama, Ann Arbor, The University of Michigan Press, Ann Arbor Michigan 1995
- Cornell, Peter et alii.: Bildanalys – teorier, metoder, begrepp, Gidlunds, Stockholm 1985
- Crowther, Paul: Critical Aesthetics and Postmodernism, Clarendon Press, Oxford 1993
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari: A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia vol. 2., Athlone, London 1988
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari: Mitä filosofia on, Gaudeamus, Helsinki 1993
- Dibdin, Michael: Kuollut laguuni, suom. Seppo Lopenen (orig. Dead Lagoon 1994), Gummerus kirjapaino oy, Jyväskylä 1996
- Diderot, Denis: Näyttelijän paradoksi, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja N:o 7, VAPK Helsinki 1987
- Droste, Thorsten: Venedig Die Stadt in der Lagune – Kirchen und Paläste, Gondeln und Karneval, DuMont Buchverlag Köln 1985
- Du Maurier, Daphne: "Don't Look Now" teoksessa Three Complete Novels and Five Short Stories, Crown Publishers Inc. New York 1981, 537–562
- Eco, Umberto: The Open Work, Hutchinson Radius, UK 1989
- Eco, Umberto: "Un subtil équilibre entre Voltaire e Leibniz", Le Monde 20.9.1985, 25
- Edström, Per – Piha, Pentti: Rum och teater, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1976
- Eversman, Peter: "The Experience of Theatrical Space", teoksessa Schoenmakers, Henri (toim.): Performance Theory, Reception and Audience Research, Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ ICRAR, Amsterdam 1992, 93–114
- Eräsaari, Leena: Kohtaamisia byrokraattisilla näyttämöillä, Gaudeamus, Helsinki 1995
- Foreman, Richard: Unbalancing Acts, Foundations for a Theater, Pantheon Books, New York 1992
- Foucault, Michel: "Of Other Spaces", Diacritics vol 16 Spring 1986, 22–27
- Foucault, Michel & Paul Rabinow: Kaupunki, tila, valta, TTKK Yhdyskuntasuunnittelun laitos, A no 16 Tampere 1989
- Frasson-Marin, Aurore: Italo Calvino et L'Imaginaire, Éditions Slatkine, Genève-Paris 1986
- Fusco, Mario: "Les jeux et les masques d'un romancier métaphysique", Le Monde 20.9.1985, 25
- Goethe von, Johann Wolfgang: Italian matka päiväkirjoinen, Valikoiden suomentanut ja johdannon laatinut Sinikka Kallio, Kustannus oy Taide, Helsinki 1992
- Greimas, Algirdas: Du sens, Essais sémiotiques, Éditions du Seuil, Paris 1969
- Greimas, A.J. & F. Rastier: "The Interaction of semiotic constraints" teoksessa Game, Play, Literature, Yale French Studies vol. 41 Yale University New Haven 1968, 86–105
- Grotowski, Jerzy: Towards a Poor Theatre, Methuen & Co Ltd, London 1975
- Grotowski, Jerzy: "Kohti köyhää teatteria" teoksessa Hän ei ollut kokonainen, suom. Martti Puukko, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 20, Painatuskeskus Oy 1993, 7–21
- Goldberg, Roselee: "Performance, A Hidden History", teoksessa Battcock, G. & Nickas, R. (ed.): The Art of Performance, A Critical Anthology, E.P. Dutton Inc. New York 1984, 24–55
- Haapala, Arto: "Arjen arkisuus ja esteettisyys", teoksessa Haapala, Arto et al. (toim.): Ympäristö, estetiikka, arkkitehtuuri, Yliopistopaino, Helsinki 1995, 96–107
- Harju, Hannu: "Kadonneen tarinan metsästäjät", Helsingin Sanomat, Nyt 33/1996
- Hedlund, Magnus: "Livet är en häst – Något om Oulipo", Tidskriften Pequod n.12/13, Malmö 1995, 6–19
- Heidegger, Martin: "Bauen, wohnen, denken" teoksessa Vorträge und Aufsätze, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954, 139–156
- Heidegger, Martin: "Building, Dwelling, Thinking" teoksessa Poetry, Language, Thought trans. Albert Hofstadter, Harper & Row, New York 1975, 145–161
- Heidegger, Martin: Konstverkets ursprung, Daidalos, Göteborg 1990
- Hemingway, Ernest: Joen yli puiden siimekseen, suom. Tauno Tainio (orig. Across the River and into the Trees 1950), Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 1982
- Henkin Melzer, Annabelle: "The Dada Actor and Performance Theory", teoksessa Battcock, G. & Nickas, R. (ed.): The Art of Performance, A Critical Anthology, E.P. Dutton Inc. New York 1984, 37–55
- Highsmith, Patricia: Lahjakas herra Ripley, suom. Jorma Veikko Sappinen (orig. The Talented Mr Ripley, 1956), Soundi-kirja 29, Fanzine oy, Hämeenlinna 1984
- Highsmith, Patricia: Jälkeäkään jättämättä, suom. Jorma

- Veikko Sappinen (orig. *Those who walk away* 1967), Gummerus kirjapaino oy Jyväskylä 1994
- Hilton, Julian: *Performance*, Macmillan, Hampshire and London 1987
- Horelli, Liisa: *Ympäristöpsykologia*, Weilin + Göös, Espoo 1982
- Huhtamäki, Harri: *Radion viisi tietä, paradoksidramaturgian murtolukuja*, Like Helsinki 1993
- Härkönen, Tarja: "Salaperäisen nunnan tapaus" teoksessa Alcoforado, Mariana: *Sisar Marianan rakkauskirjeet*, Andalusialainen koira, Like oy Helsinki 1995, 5–14
- Jauss, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp Frankfurt am Main 1989
- Jersild, P.C.: *Viideskymmenes vapahtaja*, suom. Irmeli Järnefelt (orig. *Den femtonde frälsaren* 1984), Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 1985
- Kelder, Peter: *Die Fünf "Tibeter"*, Integral Verlag, Wiesobrunn 1989
- Kervanto Nevanlinna, Anja: "Mistä kaupungissa on kyse: kaupunkikäsitysten ja niiden representaatioiden ehdoista", *Tiede ja edistys* 4/-93, 341–347
- Kirby, Michael: "On Acting and Not-Acting", teoksessa Battcock, G. & Nickas, R. (ed.): *The Art of Performance, A Critical Anthology*, E.P. Dutton Inc. New York 1984, 97–117
- Kleberg, Lars: *Teatern som handling – sovjetisk avantgardeestetik 1917–1927*, Stockholm Slavic Papers 1, Stockholm 1977
- Koho, Timo: *Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot*, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 97, Helsinki 1991
- Koskela, Hille: "Tila on kuin tuhat lävistävää silmää – ajatuksia tilakäsitksistä, kaupunkipeloista ja tilan kokemisesta", *Naistutkimus* 4/1994, 22–33
- Lapintie, Kimmo: "Tilan ulottuvuudet", *Synteesi* 4/ 1985, 19–24
- Lehtonen, Soila: "Calvino kuljettaa tarinan ytimeen", *Aamulehti* 23.8.1996
- Leon, Donna: *Kuolema Oopperassa* (orig. *Death at la Fenice* 1992), Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1998
- Linko, Jukka: *Teatteritila monikäyttöisissä rakennuksissa*, Valtion taidehallinnon julkaisuja no 29, Helsinki 1985
- MacInnes, Helen: *Tehtävä Venetsiassa*, suom. Arto Tuovinen (orig. *The Venetian Affair*), Weilin & Göös, Espoo 1964
- Mackintosh, Iain: *Architecture, Actor & Audience*, Routledge London 1993
- Mann, Thomas: *Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia*, suom. Olli Suominen, (orig. 1912) Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 1985
- Marinis de, Marco: "Dramaturgy of the Spectator", *The Drama Review*, vol 31 summer 1987, 100–114
- McEwan, Ian: *Vieraan turva*, suom. Marja Alopaeus (orig. *The Comfort of Strangers* 1981), Kirjayhtymä Helsinki 1983
- Merleau-Ponty, Maurice: *Silmä ja mieli*, Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki 1993
- Moring, Kirsikka: "Italo Calvinon planeetat kiertävät kaapelihallissa – Jos talviyönä matkamies -esitys haastaa aistiherkkään matkaan tilassa ja ajassa", *Helsingin Sanomat* 21.8.1996
- Moring, Kirsikka: "Palkitseva Tarinaryöppy", *Helsingin Sanomat* 22.8.1996
- Morris, Jan: *The World of Venice*, Harcourt Brace & company, San Diego 1993
- Norberg-Schulz, Christian: *Existence, Space & Architecture*, Studio Vista, London 1971
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London 1980
- Ojala, Raija & Ruuskanen, Annukka: "Havaintoja vuoden 1996 teatteritapahtumista", *Teatteri* 1/1997, 7–11
- Pallasmaa, Juhani: *Maailmassaolon taide – kirjoituksia arkkitehtuurista ja kuvataiteista*, Kuvataideakatemia, Helsinki 1993
- Pavis, Patrice: *Dictionnaire du Theatre*, Messidor/ Éditions sociales, Paris 1987
- Pembel, John: *Venice Rediscovered*, Oxford University Press, Oxford 1996
- Pfister, Manfred: *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1991
- Polo, Marco: *Marco Polon matkat*, suom. Aulis Joki, Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo 1957
- Polo, Marco: *The Travels*, translated and with an introduction by Ronald Latham, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex, England 1995
- Queneau, Raymond: "Potentiell litteratur", (övs. Lars Hagström) *Tidskriften Pequod* n.12/13 Malmö 1995, 4–5
- Read, Alan: *Theatre and Everyday Life, An Ethics of Performance*, Routledge, London 1993
- Rilke, Rainer Maria: *Malte Laurids Briggen muistiinpanot*, suom. Sinikka Kallio, Weilin+Göös, Espoo 1984
- Rilke, Rainer Maria: "Sisar Mariana Alcoforadon viisi kirjetä" teoksessa Alcoforado, Mariana: *Sisar Marianan rakkauskirjeet*, Andalusialainen koira, Like oy Helsinki 1995, 65–69
- Roach, Joseph R.: *The Players' Passion, Studies in the Science of Acting*, University of Delaware Press, Newark 1985
- Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*, The Institute for Architecture and Urban Studies and The Massachusetts Institute of Technology, The MIT-Press, Cambridge 1982
- Rossing, Thomas D.: *The Science of Sound*, second edition, Addison-Wesley Publishing Company, Reading, Massachusetts 1989
- Ruuskanen, Annukka: "Taiteellista patologiaa terävällä ja tylsällä veitsellä – teatteriesitys ja baletti", *Kaleva* 24.8.1996
- Saarikangas, Kirsi: *Model Houses for Model Families. Gender, Ideology and the Modern Dwelling. The Type-Planned Houses of the 1940s in Finland*, *Studia Historica* 45, 1993
- Salosaari, Kari: *Perusteita näyttelijäntöyden semiotiikkaan*, I.osa: Teatterin kieli ja näyttelijä merkityksen tuottajana, *Acta Universitatis Tamperensis ser A* vol 262, Tampereen yliopisto, Tampere 1989
- Sallenave, Danièle: "Un formaliste formidablement drôle", *Le Monde* 20.9.1985, 25
- Sauter, Willmar & Isaksson, Curt & Jansson, Lisbeth: *Teaterögon, publiken möter föreställningen – upplevelse, utbud, vanor*, Stockholms universitet, Monografier utgivna av Stockholms stad 68, Liber förlag 1986
- Schafer, R. Murray: *The Tuning of the World*, Alfred A. Knopf, New York 1977
- Schechner, Richard: "6 axioms for environmental theatre", *The Drama Review*, vol 12 1968, 41–64
- Shakespeare, William: "Antony and Cleopatra", teoksessa William Shakespeare *The Complete Works*, Collins London and Glasgow 1951, 1155–1196
- Shakespeare, William: "Antonius ja Cleopatra", *Kootut draamat VIII*, suom. Paavo Cajander, Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo 1950
- Sihvonen, Jukka: *Aineeton syli – Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*, Gaudeamus, Helsinki 1996
- Silverman, Maxwell: *Contemporary Theatre Architecture*, New York 1965
- Sklovskij, Viktor: "Konsten som grepp" teoksessa Aspelin & Lundberg (toim.): *Form och struktur*, Bokförlaget PAN/ Norstedts, Stockholm 1971, 45–63
- States, Bert O.: *Great Reckonings in Little Rooms*, The University of California Press, Berkeley 1985
- Stenroos, Anne: *Kesto ja järjestys, TTK Arkkitehtiosasto*, Espoo 1992
- Strassoldo, Raimondo: *Tilan sosiaalinen rakenne*, TTKK Yhdyskuntasuunnittelun laitos, A no 21, Tampere 1993
- Suzuki, T.D.: *An Introduction to Zen Buddhism*, Rider & Company, London 1969
- Takala, Kimmo: "Todellisuus on teatterin alalaji", *Teatteri* 5/1996, 27–28

Tammi, Pekka: Kertova teksti, esseitä narratologiasta, Gaudeamus, Helsinki 1992
 Tanner, Tony: Venice Desired, Blackwell, Oxford 1992
 Uspenski, Boris: Komposition poetiikka, Kustannus oy Orient Express, Helsinki 1991
 Valeri, Diego: A Sentimental Guide to Venice, Giunti Martello, Firenze 1978
 Van de Ven, Cornelis J.M.: Concerning the Idea of Space: The Rise of a New Fundamental in German Architect-

tural Theory and in the Modern Movements until 1930, University of Pennsylvania, 1974
 Weiss, Beno: Understanding Italo Calvino, The University of South Carolina Press, Columbia 1993
 Werne, Finn: Den osynliga arkitekturen, Vinga Press Ab, Lund 1987
 Winterson, Jeannette: Uskallus ja Intohimo, suom. Leena Tamminen (orig. The Passion 1987), Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo, Helsinki 1989

Virilio, Paul: The Lost Dimension, Columbia University, New York 1991
 Wood, Frances: Did Marco Polo go to China?, Secker & Warburg, London 1995
 Värri, Veli-Matti: "Maurice Merleau-Ponty", teoksessa Var-to, Juha (toim.): Fenomenologeja: Maailma minussa – minä maailmassa, Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta 1, Tampere 1990

Liiteluettelo

LIITE 1. TUTKIMUSSUUNNITELMA (sivu 278)

Hakemus esittävän taiteen tohtorinkoulutusohjelman /Arlander
 Työsuunnitelma tohtorintutkintoa varten /Arlander
 Tarkennus työsuunnitelmaan tohtorintutkintoa varten /Arlander

LIITE 2. TEE (TILA ESITYKSEN ELEMENTTINÄ) -PROJEKTIN ESITTELY (sivu 281)

Tiivistelmä raportista
 TEE-projekti lyhyesti
 TEE-projektiin osallistunut työryhmä
 TEE-projektin esitykset
 "Matkakertomus"
 Ohjaajansana käsiohjelmasta
 Tilasuunnitelma
 Joitakin keskusteluja I–X – esitysvariaatioiden osatekijät
 Joitakin peruskäsitteitä

LIITE 3. KERTOJAN TEHTÄVÄT ESITYSSARJASSA JOITAKIN KESKUSTELUJA I–X (sivu 286)

LIITE 4. "JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..." – MATERIAALIT (sivu 289)

Jos talviyönä matkamies – alustava kohtausluettelo
 "Jos talviyönä matkamies ..." – kohtaukset ja roolit
 Ohjausassistentin harjoituspäiväkirjasta
 Käsiohjelmatekstit

LIITE 5. "JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..." – PERUSHAHMOTUS, POHJAPIIRROS JA LAVASTUSLUONNOKSET (sivu 299)

"Jos talviyönä matkamies ..." – perushahmotus 1 ja 2
 Merikaapelihallin pohjapiirros
 "Jos talviyönä matkamies ..." – lavastusluonnos 1.
 "Jos talviyönä matkamies ..." – lavastusluonnos 2.
 "Jos talviyönä matkamies ..." – lavastusluonnos 3.

LIITE 6. CALVINON PYÖRIVÄT NELIÖT (sivu 305)

Oulipo – potentiaalisen kirjallisuuden työpaja
 Semioottinen neliö
 Italo Calvino: "Miten kirjoitin yhden kirjoistani" (verkossa ilman nuolia)

- LIITE 7. TAITEIDEN ROSKAKORISSA
KAIKKI ON MAHDOLLISTA (sivu 311)

(keskustelu Pekka Kantosen radio-ohjelmassa
"Lavasäteilyä")
- LIITE 8. SISAR MARIANAN RAKKAUSKIRJEET (sivu 314)

Sisar Marianan rakkauskirjeet – käsiohjelmatekstit
Sisar Marianan rakkauskirjeet – prologi
- LIITE 9. POIKIA JA PROJISOINTEJA (sivu 315)
- LIITE 10. KESÄTEATTERIA KÖKARISSA (sivu 316)
- LIITE 11. NÄKYMÄTTÖMÄT KAUPUNGIT -SUUNNITELMAN
VAIHEITA (sivu 317)

Näkymättömät kaupungit – ehdotus
kuunnelmasarjaksi

Näkymättömät kaupungit, osa I – näyte

Invisible cities – "Näkymättömät kaupungit"
– short presentation

Presentation for Mesa-workshop, june 1995

Invisible cities for Crossbred-project
by Anne-Laure Gimenez

Leandra Soundinstallation for workshop
at Muu Mediabase

- LIITE 12 VIA MARCO POLO (sivu 327)

Via Marco Polo esite
Via Marco Polo lähteet
Via Marco Polo kohtausluettelo
Via Marco Polo rooliluettelo
Via Marco Polo henkilöt kohtauksittain
Musiikkiraportti (I)
Musiikkiraportti (II)
Musiikkiraportti (III)
Quinsai -äänitilateoksen esite näyttelyssä
Harakka 10 v.
- LIITE 13. TILA JA AIKA – FIKTIO JA REAALI (sivu 339)
eli miten megalomaanisesta idealistista tuli
suhteellisuudentajuinen pragmatikko
- Opinnäytteeseen kuuluu lisäksi erillisinä liitteinä:
- Videokasetit (vhs)
- 1) "Jos talviyönä matkamies ..." 1 näytös 29.8. -96
 - 2) "Jos talviyönä matkamies ..." 2 näytös 29.8. -96
 - 3) Sisar Marianan rakkauskirjeet 25. ja 26.3. -97
- Äänikasetit (c-kasetit)
- 1) Via Marco Polo osa I – Goethestä Hemingwayhin
 - 2) Via Marco Polo osa II – Rilkeä Highsmithiin
 - 3) Via Marco Polo osa III – Hemingwaystä Dibdiniin

LIITE 1. TUTKIMUSSUUNNITELMA

Hakemus esittävän taiteen tohtorinkoulutusohjelmaan / Arlander

Olen koulutukseltani teatteriohjaaja ja taiteellisesti painotuneeseen lisensiaatintutkintoon tähtäävät jatko-opintoni Teatterikorkeakoulussa ovat loppuvaiheessaan. Haluan jatkaa opintojani tohtorintutkintoon asti, useastakin syystä, joista tarkemmin alla, ja voidakseni tehdä sen tehokkaasti anon täten että minut hyväksyttäisiin opiskelijaksi tammikuussa alkavaan esittävän taiteen tohtorinkoulutusohjelmaan.

perusteluja:

Ajatus jatkaa tohtorintutkintoon asti konkretisoitui keskusteluissa fil.tri. Paavolaisen kanssa, hänen ehdottaessaan että osan lisensiaatintutkintoa varten tehdyn TEE-projektin yhteydessä kerätystä aineistosta voisi 'säätää' laajempaan työhön ja että materiaali voisi olla hyvä perusta jatko-tutkimuksille. Päätökseen vaikuttaa myös oma tunne siitä että projektin esitysluonnoksissa ehdittiin vain 'maistella' monia keskeisiä kysymyksiä. Tietysti myös se seikka että alan olla liian vanha ikuiseksi opiskelijaksi (tiedän toki että jokinainen joka suhtautuu taiteilijan tehtävään vakavissaan on sitä jollakin tapaa aina väistämättä) on osasyyinä päätökseeni. Taustalla on myös tieto siitä että monilla aloilla lisensiaatintutkinnosta ollaan luopumassa ns turhana välivaiheena. TEE-projektin tarkastajat valittiin aikanaan nimenomaan lisensiaattityön tarkastajiksi, ja ratkaisuun vaikutti myös oma varovaisuuteni siinä vaiheessa. Koska pyrin (ja tulen myös jatkossa pyrkimään) jonkinasteiseen käytännön ja teorian yhdistämiseen, siis sekä taiteellisiin että tutkimuksellisiin tavoitteisiin, vaikka omalla kohdallani onkin kyseessä ns. taiteellispainotteinen tutkinto, tiesin (ja tiedän) myös tarvitsevani lisätietoa ja koulutusta nimenomaan tutkimuksen osalta.

opintosuunnitelma:

Aion siis käyttää osan TEE-projektin aineistosta lähtökohdana tohtorintutkintoa varten. Haluan kuitenkin myös valmistaa uuden taiteellisen työn tai esityssarjan. Tekstimaailina käytän ilmeisesti Italo Calvinon romaania 'Näkömättömät kaupungit', jota olen työstänyt jo vuosia, tai vaihtoehtoisesti romaania 'Jos talviyönä matkamies', josta on suunnitteilla esitys kesäksi -95, ta mahdollisesti molempia. Tutkimusaiheeni keskittyy edelleen esitystilaan ja esityspaikkaan, mutta erityisesti siihen mitä tilassa ja siihen syn-

tyvässä kommunikaatiokentässä tai esityksen maailmassa 'tapahtuu' (äger rum, takes place) esiintyjän ja katsojan välillä.

TEE -projektin aikana nousi esiin mielenkiintoisia ja ainakin itselleni uusia kysymyksiä mm. esittäjän ja katsojan suhteesta, jotka vain osaksi liittyivät projektin alkuperäisiin kysymyksenasetteluihin ja tavoitteisiin. Erityisesti työryhmän kunkin esitysvariaation jälkeen käymät äänitetyt keskustelut sisältävät paljon kysymyksiä herättäviä ajatuksia esittämisestä ja keskenään hyvinkin erilaisia lähestymistapoja ja tarpeita suhteessa esittämistilanteeseen. Samoin muuttamat yleisötutkimuksen sisältämät kysymykset mm. katsomistilanteen yhteisyydestä tai erillisyydestä ('eläytyminen esityksen maailmaan', tietoisuus omasta olemisesta tässä ja nyt', tietoisuus yhteisestä olemisesta muiden katsojien kanssa') vaatisivat tarkempaa pohtimista. Myös käy

tännön työssä käyttämäni keskeinen käsitepari esittämistilanne – esityksen maailma olisi ehkä ainakin osaksi mietittävä uudelleen. Omalta kannaltani ehkä kiinnostavinta oli havaita mieltymykseni tiettyihin näyttämö-katso-mosuhteiden ja esittäjä-katsoja suhteen kombinaatioihin, eli tajuta jotakin siitä miten ns. fyysinen ramppi ja ns. psyykinen ramppi suhteutuvat toisiinsa. Erityisesti kysymys siitä miten fyysisen rampin minimoimista voidaan käyttää psyykkisen rampin vahvistamiseen (eikä siis päinvastoin sen madaltamiseen, mihin usein on pyritty) on mielestäni kiinnostava. Olkoonkin että päinvastainen ristikkäisyys, fyysisen rampin korostaminen ja sen ylittäminen (tai psyykkisen rampin madaltaminen) esittäjien suoran kontaktin tai ns näyttämöenergian avulla onkin käytännössä yleisempää ja helpompaa. Havaitsin osin yllätykseni että nimenomaan fyysisen läheisyyden avulla voidaan luoda psyykkistä etäisyyttä, mitä esim. jonkinasteinen tragedia lähes välttämättä edellyttää.

Oletan että tässä yhteydessä ei ole tarpeen esittää tarkempia esitysten toteutusta koskevia suunnitelmia. 'Näkömättömien kaupungeista' olen valmistamassa kuunnelmasarjaa yleisradiolle. Tässä vaiheessa en vielä tiedä voiko sovitusta käyttää myös elävän esityksen pohjana. 'Jos talviyönä matkamies'-romaanista olemme Juha Siltasen (teksti) ja Reija Hirvikosken (visuaalinen suunnittelu) kanssa valmistamassa esitystä Helsingin Juhlaviikoille 1995. Kummankin tekstin esitysoikeuksia on vasta anottu, eikä kummankaan suhteen ole päätetty esiintyjistä. Lyhyet alustavat esitetyt kummastakin tekstistä seuraavat ohessa (liitteet 9 ja 10) TEE-projektin ja aiempiin opintoihini liittyvät tiedot ilmenevät oheisista liitteistä. Myös selvitys tähänastisista jatko-opinnoista (liite 1) ja Curriculum vitae (liite 2) seuraavat ohessa. Kirjallisuusluettelo (liite 3) on uskoakseni

pääosin relevantti pohjaksi myös jatkoa ajatellen. 'TEE-projektin raportin dispositio ja suunnitelma' (liite 4) on alustava, siitä on valmiiksi kirjoitettuna vain osat A ja B 1. Aina-kin osan aineistosta jaksoihin C ja D olen ajatellut säästää jatkoon, ja erityisesti kysymykset osassa E (Tila 'ilmaisu-keinona' – kysymyksiä ja ongelmia) ovat jatko-opintojeni kannalta olennaisia. Perustiedot tutkimus- projektista ilmenevät tiivistelmästä (liite 5) ja 'Prosessi parissa pähkinänkuoressa' (liite 6) sisältää mm. keskeiset osat tutkimussuunnitelmasta ja taiteellisista tavoitteista. Hieman analyttisempi projektin esittely englanninkielellä (liite 7) sisältää tällä hetkellä mielestäni keskeisimmät ja jatkoon kannalta tärkeimmät kysymyksenasettelut. Lopuksi liitän ohkeen myös joitakin projektiin liittyviä arvosteluja ja lehtikirjoituksia (liite 8).

Toivon että anomukseeni suhtaudutaan myönteisesti, ja että minut arvioidaan soveltuvaksi koulutukseen.

Helsingissä 4.12.-94

Annette Arlander
teatteriohjaaja

Työsuunnitelma tohtorintutkintoa varten / Arlander

tutkimusaihe:

'Esittäjän ja katsojan tila' (työnimi)

Muutamia kysymyksiä ja tarkennuksia TEE-projektin ongelmanasettelujen ja kokemusten pohjalta, mm.;

- näyttämö-katso-mosuhteen ja esittäjä-katsojasuhteen variaatioista
- esittäjän ja katsojan kokemuksia tilasta ja paikasta esityksessä
- konkreettiset ja kuvitteelliset tilat (mielikuvatilat)
- esityksen maailma ja esittämistilanne -painotuksista

vrt. TEE (tila esityksen elementtinä) -projekti;

- tilan ja paikan vaikutus esityksen tekemiseen ja kokemiseen
- tila ilmaisukeinona
- esityksen maailma tekstin tilan ja esitystilän yhdistelmänä

Työsuunnitelma ja aikataulu tiivistettynä:

1. JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES esitys, kesä 1995 tekstin ja tilan dramaturgia; esittäjä-katsojasuhde liikkuvassa esityksessä
2. NÄKYMÄTTÖMÄT KAUPUNGIT kuunnelmasarja, keväät ja syksy 1995 tilamielikuvat äänen ja akustiikan avulla; 'kuvitteellinen' esittäjän ja katsojan (kuulijan) suhde
3. NÄKYMÄTTÖMÄT KAUPUNGIT pieni esityssarja, keväät 1996 konkreettinen ja kuvitteellinen tila (mielikuvatila), esittäjä- katsoja suhteen variaatiot
4. ESITTÄJÄN JA KATSOJAN TILA (työnimi) raportti, syksy 1996

Calvino-produktioiden kokemusten vertailu TEE-projektin kokemuksiin; esittäjän ja katsojan suhde sekä esittäjien että katsojien näkökulmasta. Aiemman tutkimuksen käsitteistön soveltaminen aineistoon. Tekstin kirjoittaminen.

Huom!

1. ja 2. vaiheen tuotannolliset puitteet ovat suhteellisen selvät. 2. vaiheen studiotyöskentelyn voi pyrkiä sovittamaan opiskelun, kurssien ja seminaarien ym. mukaan. 3. vaiheen toteutustapa ja tavoitteiden painopiste on vielä avoin, ja riippuu myös tuotantoedellytyksistä, yhteistyöosapuolista jne.

Työsuunnitelmasta tarkemmin:

Kumpikin Calvinoteksti sisältää sekä 'raamikertomuksen' että fiktiivisiä maailmoja. Tekstien tilallinen sisäkkäisyys, kerroksellisuus, on lähtökohtana myös esittäjä-katsoja-suhteen 'tasolle' ja variaatioille. Toisin kuin 'Joitakin keskusteluja'-esityssarjan tekstissä, jossa episodirakenne oli hallitseva, on näissä variaatio jo tekstin sisäinen muotoperiaate. Kumpikin (erityisesti 'Näkymättömät kaupungit') käsittelee tilaa myös temaatteisesti. Sekä 'Jos talviyönä matkamies'-esitys että kuunnelmasarja 'Näkymättömät kaupungit' toteutetaan ns normaaleina tuotantoina ja myös julkistetaan sellaisina, joten niissä taiteelliset tavoitteet ovat etusijalla. Sensijaan esityssarja 'Näkymättömät kaupungit' on toteutettavissa myös korostetummin tutkimuksellisin tavoitein. Tarkoituksena on hyödyntää TEE-projektin kokemuksia ja myös rinnastaa sen aikana kerättyä aineistoa (erityisesti yleisötutkimuksen avulla saatua katsojapalautetta ja äänitettyjen keskustelujen ja kyselyvastausten avulla kerättyjä esittäjien kokemuksia) Calvinoproduktioista saatuihin kokemuksiin. Siten myös näistä pyritään keräämään jonkin verran aineistoa, sekä esittäjien että katsojien koke-

muksia. Pääpaino on kuitenkin ohjaajan omista havainnoista ja kokemusten analysoinnissa eikä tutkimuksellista näkökulmaa korosteta työprosessin aikana. Esittäjätyöryhmän kokemuksia kartoitetaan mm. äänitettävien keskustelujen avulla vasta työprosessin tai esityksien pääteeksi. Esitysten yhteydessä ei myöskään järjestetä laajempaa yleisökyselyä, mutta katsojapalautetta kerätään parin koyleisöryhmän kautta, joko kyselylomakkeen tai vapaamuotoisten esseiden avulla.

1. 'JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES' esitys perustuu Juha Siltasen sovitukseseen Italo Calvinon samannimisestä romaanista.

Visuaalisesta suunnittelusta vastaa Reija Hirvikoski, tuottajana toimii Seppo Vesterinen. Tilassa liikkuva esitys toteutetaan Helsingin Juhlaviikoille 20.8.–5.9.-95, vielä vahvistamattomaan tilaan. Näyttämöharjoitukset (2.kk.) ja tilan rakennus tapahtuvat kesällä 1995. Sovituksen ja tilaratkaisun dramaturgia työstehtään rinnakkain (lähtökohtana tarinan kaksi tilallista tasoa, raamikertomuksen tilat ja romaaninalkujen tilat), samaa muotoperiaatetta soveltaen; labyrintti 'laajenevan kahvilan' keskellä. Esityksien pääteeksi varataan aikaa äänitettävien keskusteluihin esittäjätyöryhmän kanssa. Koyleisöryhmät näkevät esityksen muun yleisön kanssa. Kysymykset näille katsojille ja esittäjille laaditaan TEE-projektin kokemusten pohjalta, esittäjä-katsoja-suhteeseen painottuen. Mikäli televisioinnista sovitaan, myös tilahahmotuksen ja esittäjä-katsoja-suhteen muuntumista välineen vaihtuessa voidaan pohtia.

2. 'NÄKYMÄTTÖMÄT KAUPUNGIT' kuunnelmasarjan sovitus ja ohjaus Radioteatterille Italo Calvinon samannimisen romaanin pohjalta.

Sarja toteutetaan ilmeisesti kolmessa osassa (a 70 min.) Siinä ei nähtävästi käytetä erikseen sävellettyä musiikkia. Kertojan ja kahden päähenkilön dialogien lisäksi kuunnelmat koostuvat monologeista (55) naisäänille (11), eräänlaisista äänimaisemista tai 'kaupungeista'. Äänitykset tehdään mahdollisesti huhtitoukokuussa -95 tai alkusyksystä -95, montteeraus sen jälkeen, ja studioajat voidaan pyrkiä sovittamaan myös opintojen mukaan. Lähetyspäivämääristä (sunnuntai-iltapäivät) ei vielä ole tietoa. Studiotyöskentelyn katkonaisuuden vuoksi esittäjien kokemusten kerääminen ei ole yhtä luontevaa kuin näyttämötyössä, menettelytapa on vielä epäselvä. Kuulijapalautteen saamiseksi voidaan ehkä hyödyntää Yleisradion kuuntelijatutkimuksia, tai toimia yhteistyössä RTI:n kanssa.

3. 'NÄKYMÄTTÖMÄT KAUPUNGIT' pienimuotoinen esityssarja kuunnelmasovituksen pohjalta (joko suomen- tai ruotsin kielellä).

Taustaa: 1980-luvulla suunnittelin romaanista kah- takin erityyppistä esitystä. Toinen oli pienimuotoisten ja ainutkertaisten performance-tyyppisten esitysten tai tilateosten sarja. Toinen oli laajempi näyttelijöiden ja tanssijoiden yhteistyöhön perustuva visuaalinen speaktaakkeli. Kummassakin oli tarkoitus käyttää myös nauhoitettua puhetta ja ääntä. Ensimmäisessä Marco Polo vei Kublai Khanin (ja katsojat) konkreettisesti johonkin 'kaupunkiin' Helsingissä, eli huoneeseen, joka oli tietyn naisen maailma, ja jossa nainen oli läsnä joko fyysisesti tai äänenä ja esineinä. Ja jonakin toisena päivänä johonkin toiseen huoneeseen, jonkun toisen luo. Oman 'kaupunkinsa' ehti valita yli kolmekymmentä tuntemaani naista, näyttelijöitä, kuvataiteilijoita ja muita, mutta yhtäkään esitystä ei toteutettu.

Toisessa näyttämötilanne perustui raamikertomuksen tilanteeseen, Marco Polo ja Kublai Khan keskustelemassa palatsin terassilla, joka esityksen edetessä muuntui raunioksi, ja jolla kaksi ukkoa unelmoi. Marco Polon kuvailemien kaupunkien maisemat konkreetisoituivat yhdentoista tanssijan tulkitsemina variaatioina, äänitetyin ja muokatun puheen toiminnassa musiikin kaltaisena säestyksenä liikkeelle. Jälkimmäinen vaihtoehto on edelleen mahdollinen lähtökohtana, mutta edellyttää mm. riittäviä tuotannollisia resursseja.

Nyt kuunnelmasovituksen pohjalta suunnittelemani esityssarja voisi olla pienimuotoisempi, suppeammalle yleisölle suunnattu ja tavoitteiltaan osin tutkimuksellisesti painottunut:

- Yksinkertaisimmillaan kyseessä voisi olla kolmiosainen 'kuunnelmakonsertti', osittainen 'playback' tilanne, jossa kuunnelmasarjan kolme osaa esitettäisiin kolmessa eri tilassa siten, että pääosan esittäjät olisivat läsnä näyttämöllä, ja osa heidän välisestä dialogistaan käytäisiin tilanteessa. (vertailukohtana esim. Radioteatterin kanssa tehty puistokuunnelma 'Hydra ruttopuistossa') Vaikka kussakin kolmesta esityksestä esitettäisiin eri osa tekstiä ja tarinaa, eri osa kuunnelmasarjasta, tulee se maailmaltaan ilmeisesti olemaan siinä määrin yhtenäinen että tilan, akustiikan ja tunnelman osuutta katsojien ja esittäjien kokemuksessa ehkä voisi vertailla.
- Toinen mahdollinen vaihtoehto olisi yhteistyö tanssijoiden tai esim. tanssitaiteen laitoksen opiskelijoiden

kanssa siten, että kaupungeista valittaisiin muutama, ja niitä käytettäisiin tanssisoolojen lähtökohtana, joko yhdistettynä äänitettynä tekstimateriaaliin tai ilman sitä. Ja siten että raamikertomuksen henkilöt ja dialogit olisivat jollakin tapaa osa pienimuotoisia, keskenään suhteellisen riippumattomia esityksiä. Kiinnostuksen kohteena olisi tilan käyttö myös korostetun fyysisessä mielessä.

- Kolmas, yhteistyötä jonkun teatterin kanssa edellyttävä vaihtoehto, olisi kuunnelmasovitusten pohjalta valmistettava puhedraamaan painottuva näyttämösoitus kolmelle näyttelijälle (kertoja-nainen, Kublai Khan, Marco Polo). Se voitaisiin esittää lähes sellaisenaan esim. kolmessa eri tilassa. Näistä yksi olisi alkuperäinen näyttämötila, ja kaksi toisentyypisen näyttämökatsomoratkaisun mahdollistavia esitystiloja. Tai mahdollisesti kolmena itsenäisenä osana, 'jatkokertomuksena'. Esittäjä- katsoja suhde, kuvitteellisten tilojen luominen (mm. puheen keinoin), ja mielikuvatilojen suhde konkreettiseen esitystilaan olisivat keskeiset kysymykset.

Tarkennus työsuunnitelmaan tohtorintutkintoa varten / Arlander

(vrt. VEST-hakemuksen liite 4.12.-94)

Taiteellispainotteinen tutkinto, työn ohjaajana Ralf Långbacka

Esittäjän ja katsojan tila (työnimi)

- näyttämö-katsomosuhteen ja esittäjä-katsojasuhteen variaatioista
- esittäjän ja katsojan kokemuksia esityksen tilasta ja paikasta
- konkreettiset ja kuvitteelliset tilat -painotuksista
- esityksen maailma ja esittämistilanne -painotuksista
- kerronnan tasot tekstissä ja esityksessä
- tilassa liikkuvan esityksen eduista ja ongelmista

vrt. TEE (tila esityksen elementtinä) -projekti;

- tilan ja paikan vaikutus esityksen tekemiseen ja kokemiseen
- tila ilmaisukeinona
- esityksen maailma tekstin tilan ja esitystilan yhdistelmänä

Työsuunnitelma:

1. "Jos talviyönä matkamies ...", esitys 21.8.–1.9. 1996 (dramatisointi Juha Siltanen, lavastus Reija Hirvikoski) – tekstin ja tilan dramaturgia; esittäjä-katsoja -suhde liikkuvassa esityksessä
2. 'Esittäjän ja katsojan tila' (työnimi) essé-kokoelma – Calvino-produktioiden kokemusten vertailua TEE-projektin kokemuksiin; esittäjän ja katsojan suhde tilaan. Aiemman tutkimuksen käsitteistön soveltaminen aineistoon.
3. 'Näkymättömät kaupungit', sovitus ja suunnitelma kuunnelmasarjaksi (esitysoikeudet evätty); – sen lisäksi/ sijasta käsikirjoitus historiallisen Marco Polon matkakuvauksen pohjalta, resurssista riippuen.

Kumpikin Calvinon romaani sisältää sekä kehyskertomuksen että fiktiivisiä maailmoja. Tekstien tilallinen kerroksellisuus on lähtökohtana myös tilallisille ratkaisuille ja esittäjä-katsoja -suhteen variaatioille. 'Jos talviyönä matkamies' koostuu kymmenestä romaaninalusta samoin kuin Vvedenskin näytelmä koostui kymmenestä keskustelusta. Toisin kuin 'Joitakin keskusteluja'-tekstissä, jossa episodirakenne on hallitseva, on Calvinolla variaatio jo tekstin sisäinen muotoperiaate. Kumpikin (erityisesti 'Näkymättömät kaupungit') käsittelee tilaa myös temaatteisesti.

'Jos talviyönä matkamies ...'-esitys toteutetaan ns. normaalina tuotantona, joten siinä taiteelliset ja käytännölliset tavoitteet ovat etusijalla. Tarkoitukseni on kuitenkin hyödyntää TEE-projektin kokemuksia ja myös rinnastaa sen aikana kerättyä aineistoa (erityisesti yleisötutkimuksen avulla saatua katsojapalautetta ja äänitettyjen keskustelujen avulla kerättyä esittäjien kokemuksia) Calvinoproduktiosta saatuihin kokemuksiin. Jälkimmäisessä pääpaino on omilla havainnoilla ja kokemusten analysoinnissa jälkikäteen eikä tutkimuksellista näkökulmaa sovelleta työprosessin aikana. Rinnastukset TEE-projektin ja Calvino-esityksen välillä voivat olla hedelmällisiä tai keinotekoisia ja ainakin toimia kontrastiesimerkkeinä tilan käytöstä esityksen ilmaisukeinona. Alustavasta dispositiosta esséiksi (liitteenä) ilmenee joitakin keskeisiä kysymyksiä, jotka tosin oletettavasti vielä muuttuvat.

Helsingissä 2.6.-96

Annette Arlander

Esittäjän ja katsojan tila (työnimi) – alustava dispositio-suunnitelma essékokoelmaksi

Liekki ja kristalli

esitys kommunikaatiokenttänä ja kompositiona

Mitä on ympäristöllinen esitys?

näyttämö-katsomo-suhde ja esittäjä-katsoja-suhde, tilan rakenneulottuvuus ja käyttöulottuvuus (Eversman), ja ympäristöllisyys (Aronson) näiden yhdistelmänä

'Sääli että en ole eläin'

vielä vähän Vvedenskistä (absurdi, 'ostranjenja', aistimisen pitkitys ja tapahtuminen)

Joitakin keskusteluja

esittäjän ja katsojan tila Tee-projektissa; esityksen maailma ja esittämistilanne, konkreettiset ja kuvitteelliset tilat

Esittäjän aura – etäisyys ja kontakti, fyysinen vai psyykinen ramppi (esittäjän tila)

Katsojan halu – kollektiiviseen kokemukseen vai yksityiseen elämykseen, kokonaisuuden hallitsemiseen vai osallisuuteen (katsojan tila)

Calvinon kuusi muistutusta

(Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle) – keveys, nopeus, täsmällisyys, näkyvyys, moninaisuus (ja johdonmukaisuus) – ja miten niitä voisi soveltaa esitykseen?

Jos talviyönä matkamies

Calvinon romaanin rakenteesta ja kerronnan tasoista suhteesta dramatisointiin ja esityksen tiladramaturgiaan

Jos kesäyönä Helsingissä

Calvino, Siltanen ja laajeneva kahvila – esittäjän ja katsojan tila liikkuvassa esityksessä

Näkymättömät kaupungit

tila kontekstina – erään unelman vaiheista

Huom! missä laajuudessa TEE-projektin yleisötutkimuksen aineiston esittely soveltuu tähän yhteyteen on harkittava erikseen. Calvino-produktion kokemuksista riippuen kiinnostavat vertailukohdat suhteessa TEE-projektiin voivat painottua toisin. Samoin on vielä epävarmaa tulisiko minun yrittää kirjoittaa ainakin osa teksteistä englanninkielellä.

LIITE 2. TEE (TILA ESITYKSEN ELEMENTTINÄ) -PROJEKTIN ESITTELY

Tiivistelmä raportista

Joitakin keskusteluja XI

Raportti TEE-projektin esityssarjasta *Joitakin keskusteluja I-X*

Raportissa ohjaaja Annette Arlander esittelee TEE (Tila esityksen elementtinä) -tutkimusprojektin ja sen Helsingin seudulla talvella 1993–94 valmistaman esityssarjan "Joitakin keskusteluja I–X". Esityssarja koostui kymmenestä variaatiosta Aleksandr Vvedenskin 1936–37 kirjoittamasta näytelmästä "Joitakin keskusteluja eli täysin uudistettu unikirja" (*Nekotoroe kolichestvo razgovorov, ili načisto pe-redelannyj temnik*), jotka kaikki rakennettiin eri tiloihin.

Raportti jakautuu kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa esitellään TEE-projektin prosessi pääpiirteissään muuttamisen sen kuluessa kirjoitettujen tekstien avulla ja sen taiteelliset ja tutkimukselliset tavoitteet sekä arvio näiden toteutumisesta. Siinä esitellään myös joitakin teatterin kannalta kiinnostavia käsitteitä tilasta, eräitä projektin kannalta keskeisiä käsitteitä sekä esityssarjan keskeinen muotoperiaate: luoda esityssarjan variaatioista tekstin matkan "vastine" toisessa mittakaavassa, eli rakentaa ensimmäinen esitysvariaatio koko näytelmästä ensimmäisen keskustelun mukaan valittuun tilaan ja ensimmäistä kohtausta näkökulmana tai tulkinta-avaimena käyttäen, rakentaa toinen variaatio toisen kohtauksen mukaan valittuun tilaan ja toista kohtausta näkökulmana käyttäen jne.

Raportin toisessa osassa käsitellään esityssarjaa ja sen eri esitysvariaatioita yksityiskohtaisemmin, ensin tekstin, sitten esitystilojen ja lopuksi toteutuneiden esitysten näkökulmasta. Siinä kuvataan, miten esitysvariaatioiden esitysmallit käsitettiin tekstin tilojen ja esitystilojen yhdistelminä ja millä tavoin ne pyrittiin sellaisiksi rakentamaan, sekä arvioidaan lopuksi myös toteutettuja esityksiä. Esitysvariaatioiden dramaturgisia ratkaisuja ja tekstin sovituksia tarkastellaan erityisesti kohtausten tapahtumapaikkojen sekä näytelmän didaskaliatekstin (metatekstin) ja dialogin suhteen kautta. Esitysvariaatioiden tilaratkaisuja ja valittuja esityspaikkoja tarkastellaan erityisesti ympäristöllisten tai frontaalien ratkaisumahdollisuuksien esimerkkeinä ja huomioidaan myös esitysten ns. paikkasidonnaiset piirteet. Toteutettuja esityksiä käsitellään toisaalta työryhmän omien arviointien, toisaalta arvosteluissa esitettyjen kuvausten kautta. Projektin yhteydessä järjestettyyn yleisötutkimukseen tai työryhmän kokemuksista kerättyyn aineistoon ei tässä raportissa muilta osin puututa.

Raportissa esitetään – mikä myös esityssarjaa valmistettaessa todettiin ja pyrittiin sen avulla osoittamaan – että tilaa ja paikkaa voi käyttää esityksen ilmaisukeinona. Ei vain edesauttamaan ja virittämään esittäjien ja katsojien kohtaamista ja esitystapahtuman onnistumista, vaan myös keskeisenä lähtökohtana esityskompositioita rakennettaessa.

TEE-projekti lyhyesti

T E E (tila esityksen elementtinä) – tutkimusprojekti toteutettiin syksyllä -93 ja talvella -94 sarjan esityksiä Aleksandr Vvedenskin näytelmästä "Joitakin keskusteluja eli täysin uudistettu unikirja" nimellä Joitakin keskusteluja I–X. Projektin tarkoitus oli selvittää miten paikka, tila ja tilaratkaisu sekä lavastus toimivat esityksen ilmaisukeinoina ja miten ne vaikuttavat katsomiskokemukseen.

Tutkimuksen lähtökohtana oli, että samasta tekstistä sama työryhmä valmistaa sarjan esityksiä eri tiloihin siten, että esitysten keskeinen muuttuva tekijä on esityspaikka ja tila, mutta myös tilaratkaisu ja lavastus. Esitystiloiksi valittiin kymmenen mahdollisimman erilaista tilaa, sekä eri kokoisia näyttämötiloja että muuhun kuin esityskäyttöön suunniteltuja tiloja. Tilojen visuaalinen suunnittelu jaettiin usealle henkilölle variaatioiden korostamiseksi.

Vvedenskin 1936–37 kirjoittama näytelmä koostuu kymmenestä kohtauksesta, keskustelusta, jotka käydään eri paikoissa. Esitystilat valittiin pääosin näiden kohtausten mukaan. Esitykset toteutettiin siten, että esim. kolmas esitysversiona toteutettiin kolmannen kohtauksen näkökulmasta ja sen mukaan valitussa tilassa. Taiteellisenä tavoitteena oli laatia esityssarjasta paitsi kymmenen tilakokemuksen ja kymmenen tulkinnan luonnossarjaa, myös näytelmän matkan vastine maailmassa.

Esitykset toteutettiin suunnitelmien mukaisesti, aikataulun ja budjetin puitteissa, lukuunottamatta kahdeksatta esitysvariaatiota, jota ei keskeneneräiseksi jääneenä esitetty. Myös työryhmän kokoonpanossa tapahtui muutoksia suunniteltua enemmän. Konkreettiset esitystilat korostuivat ehkä ohjausratkaisujen lähtökohtana näkökulmakohtauksia ja niiden tapahtumapaikkoja enemmän. Sarjasta ei myöskään muodostunut niin selkeää kokonaisuutta kuin mikä oli tavoitteena. Esityksiä Helsingissä, Espoossa ja Vantaalla oli yhteensä 42, ja ne dokumentoitiin valokuvien ja videon avulla. Esityksissä kävi yhteensä yli tuhat katsojaa (1349)¹.

Projektiin sisältyvän yleisötutkimuksen lähtökohtana oli oletus, että esityspaikka ja tila vaikuttavat katsojan kokemukseen esityksestä, sekä ennako-odotusten että esityksessä koetun elämyksen kautta. Tilan oletettiin vaikutta-

van sekä suoraan että välillisesti tulkinnan, näyttelijäntyyton ja esiintyjä-katsoja -suhteen kautta. Tilan vaikutus katsomiskokemukseen oletettiin voimakkaammaksi muissa kuin teatterikäyttöön suunnitelluissa tiloissa.

Yleisötutkimus toteutui sekä esityksen yhteydessä jaetun yleisökyselyn (vastausprosentti 78,1%) että kolmen koyleisöryhmän kirjallisen ja suullisen palautteen avulla. Ryhmät olivat Teatterikorkeakoulun avoimen korkeakoulun esitysanalyysikurssi (13 henk.), ryhmä Teknisen Korkeakoulun arkkitehtiosastoon kuuluvia opiskelijoita (9 henk.) ja ryhmä Helsingin yliopiston teatteritieteen opiskelijoita (8 henk.).

Projekti toteutettiin yhteistyössä seuraavien tahojen kanssa:

Teatterikorkeakoulu, Teatterikorkeakoulun Opetusteatteri ja Täydennyskoulutuskeskus, Taideteollinen korkeakoulu, Teknisen Korkeakoulun arkkitehtiosasto, Helsingin yliopiston teatteritieteen laitos, Maaseudun sivistysliitto, Helsingin kaupungin kulttuuriasiainkeskus, Espoon Teatteri, Vantaan kaupungin kulttuuritoimi, Yhdyskiinteistöt Oy, Ravintola Café Adlon, Finnkinno oy, SOK, arkkitehti Tuula Rauma.

Lisäksi projekti sai apurahoja seuraavilta: Wihurin Rahasto, Suomen Kulttuurirahasto, Wainsteinin säätiö, Taiteen keskustoimikunta.

TEE-projektiin osallistunut työryhmä

näyttelijät

Hellen Willberg, Leea Klemola, Elina Hurme, Katja Kiuru, Henriikka Salo, Heli Sutela

laulaja

Terhi Lampi

tanssijat

Juha Rätty, Julius Kuusiholma, Mikko Kallinen, Laura Frösén (Teak), Pekka Holmström, Ismo-Pekka Heikinheimo

suomennos

Katja Losowitch

konseptio, ohjaus

Annette Arlander

lavastus

Cris af Enehielm, Katri Rentto (TAIK), Bo Haglund, Paula Miettinen (TAIK), Eija-Liisa Ahtila, Hanne Ivars, Marika Orenius, Leena Markkanen, Marjo Vänskä (TKK)

valo
Tarja Ervasti, Johanna Salomaa, Sirje Ruohtula

ääni
Jari Kauppinen, Mauri Siirala, Henrik Möller,
Timo Itkonen, Jaakko Nousiainen

musiikki
Antti Ikonen

muusikot
Riitta Paakki, Henrik Häsänen, Arttu Takalo,
Tuomo Lassila, Harri Virtamo

koreografia
Katariina McAlester (TeaK)

puvustus
Jenny Rastas (TAIK), Veli-Pekka Tuononen (TAIK),
Jonna Kivilahti (TAIK)

tuotanto,
yleisötutkimus
Raija Ojala

ohjausassistentti,
käsiohjelma
Pauliina Hulkko (TeaK, D-laitos)

tutkimusassistentti
Marjo Vänskä (TKK, arkkitehtiosasto)

videodokumentointi
Kristiina Tuura (TAIK, ETL)

valokuvadokumentointi
Tanja Ahola (TAIK), Mari Keuro (TAIK)

juliste
Riikka Palonen

tiedotus
Jetta Kuitunen (TeaK, Täydennyskoulutuskeskus)

TEE-projektin esitykset

Joitakin keskusteluja I
Villa Ensi, Merikatu 23
29.10, 30.10, 2.11, 3.11, 5.11 -93

Joitakin keskusteluja II
Ravintola Café Adlon, Fabianink.14
12.11, 13.11, 17.11, 19.11, 20.11 -93

Joitakin keskusteluja III
Svalbo, Kallvikintie 43, Vuosaari
27.11, 30.11, 1.12, 3.12, 4.12 -93

Joitakin keskusteluja IV
Harakan saaren kirjasto-auditorio
10.12, 11.12 -93 sekä 9.1 -94²

Joitakin keskusteluja V
Louhisali, Espoon kulttuurikeskus
7.1. 8.1, 11.1, 12.1, 14.1 -94

Joitakin keskusteluja VI
Bio Rexin aula, Mannerheimintie 22–24
21.1, 22.1, 25.1, 26.1, 27.1 -94

Joitakin keskusteluja VII
Vernissa, Kuriiritie 36, Tikkurila
4.2, 5.2, 8.2, 9.2, 11.2 -94

Joitakin keskusteluja VIII HK:n makkaratehdas,
Vanha talvitie 3
(esitykset peruutettu)

Joitakin keskusteluja IX
Aleksanterinteatteri, Bulevardi 23-27
4.3, 5.3, 8.3, 9.3 -94

Joitakin keskusteluja X
SOK:n entinen pääkonttori, Vilhonk.7
18.3, 22.3, 23.3, 24.3 -94

"Matkakertomus"

Seuraavan tarinan kirjasin 13.5.-94, käyttäen lähtökohtana
näytelmätekstin kohtausten alkulauseita.

I

"Kolme henkilöä matkusti vaunuissa. He vaihtoivat ajatuksia."

Oikeastaan heitä oli enemmän kuin kolme, mutta kolme henkilöä astui jalkakäytävällä kohti suuren valkoisen talon pääsisäänkäyntiä, jossa noin kolmekymmentä muuta henkilöä ja kertoja jo heitä odottivat. Vaellettuaan talossa, hullujenhuoneessa, esityksen maailmassa, joka kerrankin todella oli maailma huoneesta toiseen, katolle ja kellariin ja takaisin ylös, he poistuivat henkilöiden perässä lasiovesta puistoon, syksyiseen yöhön. Eikä kukaan tullut hulluksi, eikä ehkä hullua hurskaammaksi.

II

"Kaksitoista henkeä istui huoneessa. Kaksitoista henkeä istui huoneessa. Neljäkymmentä henkeä istui huoneessa. Salissa oli meneillään konsertti. Laulaja lauloi."

Sali oli nimeltään Café Adlon. Laulaja oli nimeltään Terhi Lampi. Orkesterikin oli. Ja olutta. Ja kaksi sohvaa. Toinen sohva ilmestyi ja katosi keskellä salia. Toinen olla möllötti estradilla. Välillä sohvaan vaivuttiin ja lopuksi siihen jäätiin. Ja kaikilla oli mikrofoni ja kauniit vaatteet, ja meikkejä tehtiin ainakin tunti. Keittiössä oli ahdasta ja salissa liiaksi tilaa. Ja kaikilla oli melkein mukavaa – vaikka väkisin.

III

"Muistellaan nyt miten meidän väittelymme alkoi."

Se alkoi takan ääressä hirsituvassa Vuosaaren Kallvikissa. Pitsien alta. Mutta oikeastaan se oli alkanut jo paljon aikaisemmin. Se jatkui. Olga ja Masha muistivat tarinastaan jotakin, Irina yritti ottaa siitä selvää, penätä jotakin kumman totuutta siitä mitä oli tapahtunut silloin joskus. Nosti jopa pistoolin pöydälle samovaarin viereen, pistoolin jota ei koskaan käytetty, jota ei enää käytetty. Ja kertoja naputti vanhaa mustaa kirjoituskonetta. Ja kaikilla oli takan ääressä melkein lämmin. Salme-kissallakin.

IV

"Hei, pelataan korttia, huusi Ensimmäinen. Oli aikainen aamu. Hyvin aikainen aamu. Kello oli neljä yöllä. Paikalla eivät olleet aivan kaikki, jotka olisivat voineet olla, ne joita ei ollut makasivat kotona vuoteissaan raskaiden tautien kourissa, masentuneen perheen ympäröimänä, perheenjäsenten itkiessä kädet kasvoillaan. He olivat ihmisiä. He olivat kuolevaisia. Ei sille mitään mahda. Ei tarvitse kuin vilkaista ympärilleen – mille kaikille käy aivan samalla tavoin."

Paikalle olikin melko hankala päästä pienellä peltiveineellä, busterilla, isännän kyydissä. Tai hiukan isommalla veneellä jäälauttojen läpi, tai sitten ei ollenkaan, kun jäälautat jäähmettyivät toisiinsa kiinni, ja niiden vankentumisista oli odotettava. Myöhemmin paikalle pääsi kävellen jään

yli, lumilyhtyjen valaisemaa polkua. Paikka oli Puolustusvoimien entinen kemian koelaitos Harakan saarella Helsingin edustalla. Kaivopuiston mattolaitureilta oli sinne vain kivenheiton matka. Pelikortteja ei näkynyt, mutta liitutaulu löytyi, ja puunukkeja, ja suomalaisia kaasunaamareita, maanpuolustushenkeäkin.

V

"Kolme henkilöä juoksi huoneessa. He keskustelivat. He liikuivat. – Huone ei juokse mihinkään mutta minä juoksen."

Tuo ei tarkkaan ottaen ollut aivan totta, sillä huone kylä juoksi niin hyvin kuin taisi. Mikään muukaan Espoon kulttuurikeskuksen Louhisalissa Tapiolassa ei tarkkaan ottaen ollut aivan totta. Oltiinhan teatterissa. Ehkä kertojavelhoa avusti piilosta Louhi, joka oli antanut salille nimensä. Apu olikin tarpeen, sillä ei ollut helppo taikoa kun muovit juutuivat, kun nostalgavat olivat niin hitaita niin hitaita, ja kun näyttelijät olivat niin kiukkuisia niin kiukkuisia, ja kun suuri nouseva katsomo oli niin tyhjä. Ja aikansa juostuaan tai juoksua seurattuaan tästäkin huoneesta pääsi pois.

VI

"Kolme henkilöä istui katolla kädet ristissä ja kaikessa rauhassa. Heidän yläpuolellaan lenteli varpusia."

Ja heidän alapuolellaan ajoivat HKL:n siniset bussit, raitiovaunut ja autot. Patsaitakin oli. Paasikiven patsas aivan vieressä, ja vähän matkan päässä Mannerheimin patsas. Ja taustalla Postitalo ja Rautatieasema ja Sokoksen tavaratalo, ja vieressä vielä mahtava graniittikolossi, eduskuntatalo. Ulkona terassilla oli lunta tai räntää ja tammikuu. Ja kolme henkilöä todella istui hienoissa uusissa geriatriatuoleissaan, eivät tosin kädet ristissä eivätkä varsinkaan kaikessa rauhassa ennenkuin lopuksi, mutta istuivat kuitenkin. Istuivat, mekastivat ja kuolivat. Lasiseinän takana aulassa yleisö nauroi.

VII

"Selvennykseksi. Nyt saattaa tuntua siltä, että kannattaa-ko jatkaa kun kaikki ovat kuolleet, miksi kannattaisi jatkaa. Senhän ymmärtää jokainen. Mutta on syytä muistaa, että tässä ei toimikaan kolme henkilöä. He eivät istuneet vaunuissa, he eivät väittelleet eivätkä istuneet katolla. Siinä oli ehkä kolme leijonaa, kolme tapitria, kolme baikaraa, kolme kirjainta tai kolme numeroa. Mitä me niiden kuolemasta välitämme. Mitä ne itsekin siitä välittävät."

He vain yksinkertaisesti unohtivat sen, oman kuolemansa. Tuonelan virta löytyi Tikkurilankosken partaalta Vantaan Vernissasta. Siellä he istuivat Victoria-nimisessä vihreässä kumiveneessä keltaisiin öljytakkeihin puettuina, yrit-

täen turhaan päästä eteenpäin punertavaksi lakatulla puulattialla. Läpitunkematon unoituksen virta oli ympärillä videokuvina, hömppääviihteenä, puheen pulputuksena. Eivätkä he huomanneet olevansa kuolleita. Ehkä he olivat vasta kuolemaisillaan. Vielä jaksettiin soutamista ja huopaamista. Muutama katsojakin jaksoi vielä.

VIII

"Kaksi kylptijää barbaili utma-altaassa, jossa ei ollut vettä. Saunottaja istui kuitenkin katonrajassa."

Harhailtuaan viikon kylpijät päättivät lopettaa, juuri sinä päivänä kun altaaseen vihdoinkin oli saatu vettä. Oli jo liian myöhäistä, eikä veden puute ollut harhailun syy. Saunottaja ja koko joukko tanssijoita, laulajakin, yrittivät vielä katsoa voisiko "hylätyssä ilotalossa", entisessä makkara-tehtaassa kuvata toisenlaista helvettiä, mutta tajusivat tilanteen toivottomuuden ja uupuivat hekin. Helvetistä oli tullut liian totta.

IX

"Synkkä tilanne. Sotatilanne. Taistelutilanne. Melkein hyökäys tai sota. – Minä olen: yksi ihminen ja maailma. Minä olen: yksi ihminen ja kallio. Minä olen: yksi ihminen ja sota. Ja lisäksi vielä. Että olen kirjoittanut runon vuoden -14 sodasta."

Samettiverhojen välistä vanhan oopperan, entisen ja nykyisen Aleksanterinteatterin loosheista astuivat esiin uudet henkilöt. Rautaesiripun ovesta astui esiin uusi kertoja. Niinkuin yhä uudet sukupolvet esittävät samoja vanhoja näytelmiä, niin nytkin uudet näyttelijät astuivat näyttämölle kertomaan jo vanhaksi muuttunutta tarinaa. "Äly on vaihtunut seksiin", kuten entinen kylpijä esityksen nähtyään tokaisi. Vaihtunut oli koko ilmapiiri. Kaikki halusivat syntyä uudelleen, herätä henkiin, kokea välitöntä mielihyvää tradition turvassa. "Mitä traagista traditiossa on?", kysyi katsojana käsityön taitava kolleegaa.

X

"Minä lähdin kotoani ja kuljin kauas pois. Oli selvää että lähdin kulkemaan pitkin tietä. Tie, tie, sen varrella oli istutuksia. Tien varrella oli istutettu tammia. Ne humisutti-ivat lehtiään. Istahdin lehvistön varjoon ja vaivuin ajatuksiini. Vaivuin ajatuksiini ja metin. Miten subteellinen ja toisaalta vakaa minun olemassaoloni on. Enkä minä käsitittänyt yhtään mitään. Silloin minä nousin ja lähdin taas kauas pois."

Ja kuitenkin tiesin koko ajan kulkevani ympyrää, tai kuuntelevani sitä, tiivistyvää ympyrää. Vai laajenevaa? Ja tiesin että tammets eivät olleet tammia vaan SOK:n entisen pääkonttorin tai mausoleumin tai ehkä runouden temppe-

lin pylviäitä. Eikä tie ollut mikään soratie vaan vaaleanharmaa marmoria. Ja että varjoa ei ollut, koska lasikaton läpi kajasti iso katolle viritetty valonheitin. Tai ehkä olikin vain varjoa, hämää. Hiljaisuus askelten kaikkujen häivytyä, stryroxlevyistä tehtyjen istuinpaasien kahinan vaietua. Oli melkein kevyt. Matka oli ohi. Se jatkui nyt vain ajatuksissani.

Ohjaajansana käsiohjelmasta

TEE (Tila esityksen elementtinä) tutkimusprojekti sisältää jo nimessään kaksi erehdystä tai epäselvyyttä. Tila viittaa abstraktiin avaruuteen, mutta kuitenkin se tila jota tutkimme on useimmiten konkreettinen paikka. Tila sinänsä on vapauden ja elämän ehto, me tarvitsemme tilaa. Mutta me olemme maailmassa, maan ja taivaan välissä, omassa ruumiissaamme, ja useimmiten vielä kaupungeissa, rakennuksissa, huoneissa, jotka rajaavat elämämme ja havaintomme puitteet, ja ovat muistojemme, aistiemme, ajatustemme kautta meissä. Elementti viittaa osatekijään, rakennuspalikkaan joka on eristettävissä irralleen ja koottavissa mielivaltaisesti, mutta kuitenkin se elementti jota tutkimme on pikemminkin perusta ja edellytys, erottamattomasti kaikessa. Fyysikot, filosofit, kirjallisuuden tai medioiden tutkijat puhuvat tila-ajasta tai aikatilasta, maailmasta jossa tila muuttuu ajaksi. Miksi siis tutkia tilaa esityksen elementtinä.

Taustalla on paitsi oma käytännön kokemus, ja ns. perimätieto siitä, että sillä missä jotakin esitetään on merkitystä, myös henkilökohtainen mieltymys teatteriin joka on tässä, fiktion joka ruumiillistuu paitsi esittäjissä, myös maailmaksi, jonka voi kokea ympärillään; satujen unelma, astua kuvan sisään. Maailma näyttämönä ja näyttämö maailmana pienoiskoossa, vanha metafora. Teatteri illuusion, naamioiden, hetken lumouksen konkretisoitumana. Mutta ehkä teatteri voisi toimia metaforana toisinkin. Jos esitys ei ole tuolla, siellä, ulkopuolellani, jossakin mitä katson tai kuulen tai kuvittelen, vaan tässä, olkoonkin vain hetken verran, miksei se olisi myös muistutus ja kuva siitä, että olen maailmassa ja osa sitä ja että maailma on minussa, peruuttamattomasti.

Mieltymykset sikseen. Tutkimuksen tarkoitus ei ole vain ottaa selvää löytyykö muita joilla on samansuuntaisia mieltymyksiä, vaan konkreettisesti tutkia erilaisten lavastus- ja tilaratkaisujen, näyttämö-katsomo -asetelmien, erilaisten esitystilojen ja muiden tilojen, eri paikkojen ja kontekstien vaikutusta esitykseen, sen tekemiseen ja yleisön kokemukseen siitä. Lähtökohtana ovat toisaalta näytelmätekstin tapahtumapaikat ja fiktiiviset tilat, toisaalta faktiset olemassaolevat esityspaikat rajoituksineen, mahdollisuuksineen,

merkityksineen ja osin yleisöineen. Kumpaankin liittyy alustavia valintoja, joissa erot hämärtyvät; tilat on valittu osin kohtausten perusteella, osin monipuolisuutta silmälläpitäen. Tekstin tulkintaan taas vaikuttaa tieto valituista tiloista, matkareitistä, konseptio esityssarjasta luonnoksina, näytelmän matkan vastineena ajallisesti ja tilallisesti toisessa mitakaavassa. Lisäksi lavastus, muu visualisointi ja ääni, joiden suunnittelu on jaettu usealle henkilölle painottuvat eri tiloissa eri tavoin. Emme siis tutki vaihtelevien esitysolosuhteiden vaikutusta kiertue-esitykseen, emmekä sitä miten esitys tulisi "festivaalimitoittaa" jotta se toimisi mahdollisimman hyvin tilassa kuin tilassa, vaan tutkimme miten tilaa ja paikkaa voi käyttää ilmaisukeinona, mahdollisuutena.

Se että esitettävän näytelmän keskeisenä teemana on aika eikä tila, ja ehkä myös kuolema tai matka sen läpi, ei tee tutkimuksesta vähemmän mielenkiintoista.

(tutkimus)matkalle lähtiessä, 12.10. -93 Annette Arlander

Tilasuunnitelma

Seuraavassa tilasuunnitelmaa on jälkikäteen täydennetty niiden esityspaikkojen osalta, jotka eivät olleet tiedossa suunnitteluvaiheessa, lisäykset on merkitty hakasulkein. Näkökulma viittaa kutakin variaatiota vastaavaan näkökulmakohtaukseen näytelmätekstissä.

Joitakin keskusteluja I

Villa Ensi, Merikatu 3

näkökulma: Keskustelu hullujenhuoneesta

tilan luonne: kolmikerroksinen jugendtalo, entinen synnytysairaala, jonka korjaustyöt kesken

esityksen luonne: ympäristöesitys³, jossa katsojat liikkuvat esityksen mukana; kohtaukset eri huoneissa, n. 30 katsojaa

Joitakin keskusteluja II

Café Adlon, Fabianinkatu 14 / Kaarle XII, Kasarmikatu 40

näkökulma: Keskustelu runouden puuttumisesta

tilan luonne: osin art deco tyyliin sisustettu yökerho / entisöity jugendtyylinen klubiravintola

esityksen luonne: frontaali estradiesitys yhtenäistilassa⁴, ravintolan normaali toiminnan osana, musiikkia; n. 150 katsojaa

Joitakin keskusteluja III

'Koti' [Svalbo, Kallvikintie 43, Vuosaari]

näkökulma: Keskustelu tapahtumien muistamisesta

tilan luonne: yksityiskodin olohuone [vanhassa puuhuvilassa metsän keskellä]

esityksen luonne: vihjattuun ympäristöön perustuva esitys areenamudossa⁵, psykologista realismia, ei suoraa yleisökontaktia; n. 50–70 katsojaa. [50]

Joitakin keskusteluja IV

Harakan saaren kirjaston auditorio

näkökulma: Keskustelu pelikorteista

tilan luonne: pieni luentosali entisessä Puolustusvoimien tutkimuslaitoksessa saarella Helsingin edustalla; venekuljetus.

esityksen luonne: frontaali 'esitys esityksessä', ns. löydettyssä tilassa⁶, suora yleisökontakti, demonstraatio; n. 30 katsojaa [40]

Joitakin keskusteluja V

Espoon Teatterin Louhisali, Kulttuuriauquio, Tapiola

näkökulma: Keskustelu huoneesta juoksemisesta

tilan luonne: moderni näyttämötila, nouseva katsomo, vastaa keskikokoisen kaupunginteatterin tai kulttuurikeskusten tiloja.

esityksen luonne: frontaali esitys, jossa näyttämökuva, valojen ja äänen luomat tilailluusioiden ja esiintyjien liike keskeiset; 230 katsojaa.

Joitakin keskusteluja VI

Bio Rexin aula ja kattoterassi, Mannerheimintie 22–24

näkökulma: Keskustelu välittömästä jatkosta

tilan luonne: funkistyylinen läpikulkutila ydinkeskustassa, lasiseinä, terassi 'lähes kadulla', liikenne ja sääolosuhteet dominoivat; sisätila ja ulkotila.

esityksen luonne: osin simultaani esitys ns. löydettyssä tilassa, katsomo-näyttämö -kahtiajon korostus (katsojat sisällä, esiintyjät ulkona); n. 100 katsojaa [70] + ohikulkijat.

Joitakin keskusteluja VII

Vernissan monitoimitila, Kuriiritie 3, Tikkurila, Vantaa

näkökulma: Keskustelu erilaisista toiminnoista

tilan luonne: vanhasta tehdasrakennuksesta muokattu moderni epäsymmetrinen monikäyttötila; kosken partaalla

esityksen luonne: videon avulla osin hajasijoitettu näyttämöllepano⁷, ei suoraa yleisökontaktia [katsomiskulman muutos esityksen puolivälissä]; n. 100 katsojaa.

Joitakin keskusteluja VIII

'Sauna' [HK:n makkarahdas, Vanha talvitie 1–3]

näkökulma: Saunottajan ja kylpijöiden keskustelu

tilan luonne: avara halli [matala peltivuorattu halli teollis-

suusalueella]

esityksen luonne: monitilänäyttämöllepano⁸, esitys ja yleisö jaettu kahtia miehiin ja naisiin, karnevalistinen yleisökontakti, tanssin osuus keskeinen; n. 100–200 katsojaa. [60 katsojaa, esitykset peruutettui]

Joitakin keskusteluja IX

Aleksanterin Teatteri, vanha oopperatalo, Bulevardi 23–27

näkökulma: Viimeistä edellinen keskustelu nimeltään yksi ihminen ja sota

tilan luonne: perinteinen barokkiteatteritila

esityksen luonne: frontaali esitys, jossa lavastus ja näyttämökuvan vaihdokset korostuvat, eräänlainen resumé edellisistä; n. 200 katsojaa. [500]

Joitakin keskusteluja X

'Tie' [SOK:n entinen pääkonttori, Vilhonkatu 7]

näkökulma: Viimeinen keskustelu

tilan luonne: avoin [klassistinen] pylväshalli, atriumtyyppinen eteisaula, kivilattia, voimakas kaikui

esityksen luonne: pelkistetty ympäristöesitys, liike ja ääni [esitys katsojien ympärillä, kertoja pääosassa].

¹ Esityskohtaiset katsojatiedot, liite 19.

² Kelirikon vuoksi peruutettujen esitysten tilalle järjestettiin tammikuussa ylimääräinen esitys.

³ Arnold Aronsonin (The History and Theory of Environmental Scenography, Ann Arbor 1981) mukaan ympäristöesitys vastakohtana frontaaliesitykselle edellyttää, että katsoja on liitetty esityksen raamin sisään, sensijaan että hän seuraisi sitä ulkopuolelta, mutta yleisön liike ei sinänsä ole ratkaisevaa.

⁴ Aronsonin mukaan yhtenäistilassa näyttämöä ja katsojaa ympäröivät samat arkkitehtooniset elementit, mikä heikentää estradiashown frontaalisuutta, samoin kuin yleisösuhe jossa katsojan läsnäolo tunnustetaan.

⁵ Aronsonin mukaan areenamudostelmat ovat frontaaleja koska 'yleisö katsoo eteenpäin', mutta vihjattu ympäristö, jossa itse esitys viittaa yleisön olevan osa näyttämön ympäristöä, vähentää frontaalisuutta.

⁶ Aronsonin mukaan ns. löydetty tila on olemassaoleva ympäristö, jota käytetään esitystilana lähes sellaisenaan.

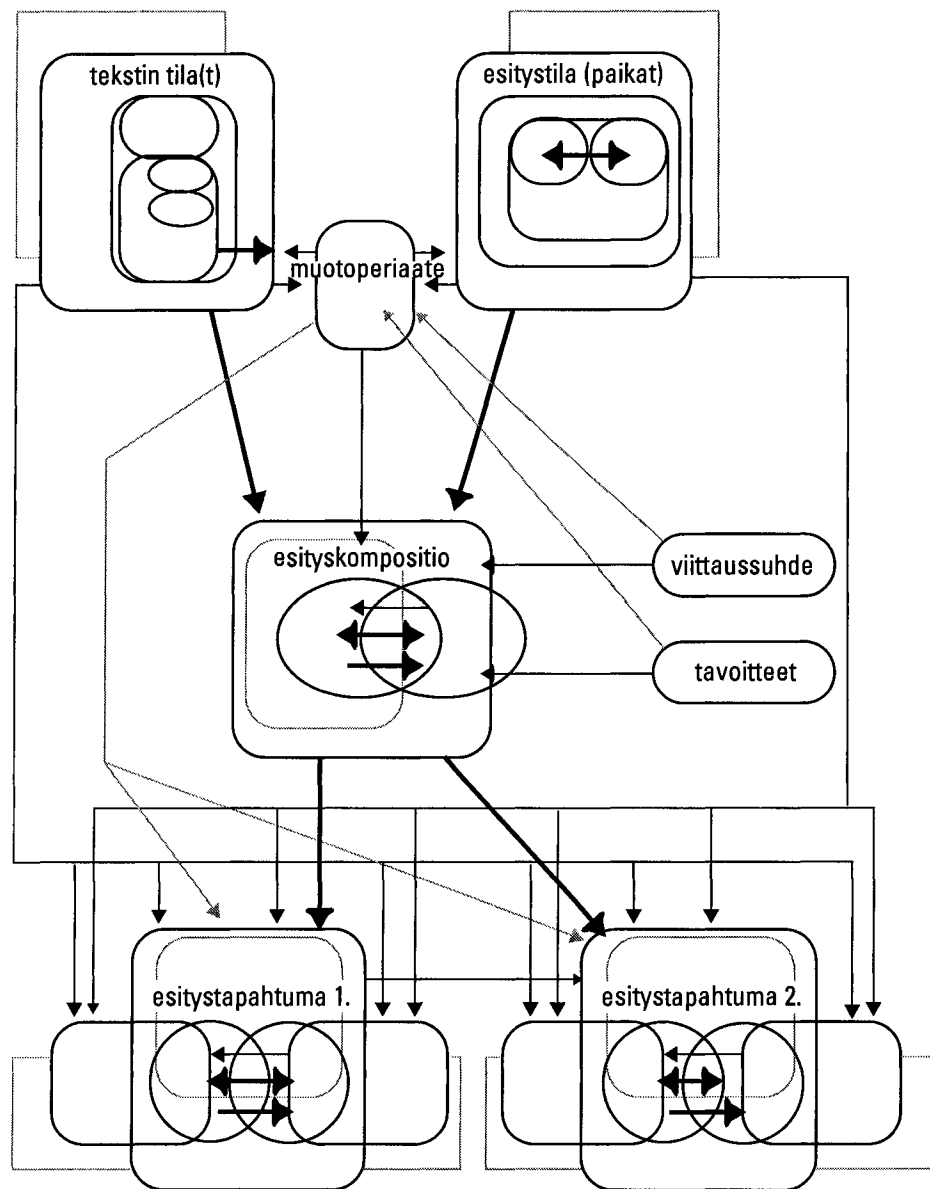
⁷ Aronsonin mukaan hajasijoitettu näyttämöllepano, joka sisältää useita näyttämöitä eripuolilla tilaa, lisää esityksen ympäristöllisyyttä.

⁸ Aronsonin mukaan monitilänäyttämöllepano edustaa katsojat ympäröivän esityksen ohella toista ympäristöesityksen päätyyppiä. Siinä vähintään kaksi esityksen aluetta on erotettu siten ettei katsoja voi nähdä niitä samanaikaisesti.

JOITAKIN KESKUSTELUJA I-X – ESITYSVARIAATIOIDEN OSATEKIJÄT

Esitys- variaatio	Näkökulma- kohtaus	Paikka tekstissä (kertoja/dialogi)	Paikka kaupungissa (esitystilä)	Esitysmaailma	Puhuttelutapa tekstissä (kertoja)	Näyttämö- katsomo -suhde	Esittäjä-katsoja -suhde (esittämistapa)
JK I	1. keskustelu hullujenhuoneesta	vaunut/ hullujenhuone	Villa Ensi	hullujenhuone (eri tiloja)	epäsuora (+ ohje)	vaihteleva (+ liike)	katsojan kehyksessä (vaihteleva)
JK II	2. keskustelu runouden puuttumisesta	sali/laulu runoilijoista maan alla	Café Adlon (ravintola)	ravintolan estraadi	laulu	frontaali + (kysymys)	katsojan kehyksessä ympäristönomainen (esittävä)
JK III	3. keskustelu tapahtumien muistamisesta	suljettu huone/ ehkä koti	Svalbo (yksityiskoti)	datsha lapsuudenkoti	epäsuora	ympäristön- omainen (osin areena)	katsoja fyysisesti kehyksessä (esiintyvä)
JK IV	4. keskustelu pelikorteista	paikka lähellä koteja	Harakan auditorio	auditorio (eri tiloja episkoopikuvina)	kertova, 'sanoi Ensimmäinen'	frontaali + ympäristön- omainen	katsoja psyykkisesti kehyksessä (esittelevä)
JK V	5. keskustelu huoneessa juoksemisesta	huone, puutarha, vuori, meri, huone	Louhisali, Espoon kulttuurikeskus	ihmema, unien huone (eri tiloja diakuvina)	epäsuora ja suora, runot (kysymys)	frontaali	katsoja ei kehyksessä? (esiintyvä + esittävä)
JK VI	6. keskustelu välittömästi jatkosta	katto/seinä, tuoli, avanto	Bio Rex aula ja kattoterassi	ulkoterassi	epäsuora (toisto)	frontaali + ympäristön- omainen? sisä-ulkotila	katsoja ei kehyksessä? (esiintyvä?)
JK VII	7. keskustelu erilaisista toiminnoista	vene/pimeys, Lethevirta	Vernissa nuorisotalo	Lethevirta, 6 muistikuva- tilaa, video, disco	epäsuora, fragmentoitu (suora prologi)	1) frontaali + video (ylhäältä alas) 2) ympäristön- omainen	katsoja kehyksessä 1) ?, 2) + (1-esiintyvä 2-esiintyvä + esittävä)
JK VIII	8. saunottajan ja kylpijien keskustelu	sauna, miesten ja naisten osasto	HK:n makkar- tehdas	[ilotalo- sauna]	suora ja epäsuora	vaihteleva (liike)	[katsoja kehyksessä (vaihteleva)]
JK IX	9. viimeistä edellinen keskustelu nimeltään yksi ihminen ja sota	sotatilanne/ hautoja?	Aleksanterin teatteri hautoja? (runo sodasta)	vanha teatteri (eri tiloja näyttämö- kuvina)	suora ja epäsuora, runo	frontaali	katsoja ei kehyksessä / psyykkisesti kehyksessä? (esiintyvä + esittävä)
JK X	10. viimeinen keskustelu	- /tie, polku, ilma, ajatukset	SOK:n entinen pääkonttori	muistokappeli	kertova	ympäristön- omainen	katsoja fyysisesti kehyksessä (esiintyvä)

JOITAKIN PERUSKÄSITTEITÄ



LIITE 3. KERTOJAN TEHTÄVÄT ESITYSSARJASSA JOITAKIN KESKUSTELUJA I-X

Esityssarjaa *Joitakin keskusteluja I-X* varten sekundääritexti tai metateksti¹ Vvedenskin näytelmässä muutettiin erillisen henkilön, kertojan, puheeksi. Näytelmän metateksti on monimuotoinen ja kirjallinen, mutta pääosin imperfektissä, kuten kertovan tekstin on tapana olla, mikä osaltaan rajoitti variaatiomahdollisuuksia ja oli jatkuvasti haaste, mikäli pyrittiin kuvaamaan "nyt" -tapahtumaa. Periaatteessa metateksti eli kertojan repliikit (kuten myös näytelmän varsinainen dialogi) säilytettiin samana kaikissa variaatioissa. Poikkeuksen muodosti kuudes variaatio (Bio Rexin kattoterassilla), jossa kertojan tekstit yhdistettiin kahdeksi tarinaksi, ja yhtä lausetta toistettiin useaan otteeseen.

Vvedenskin näytelmälle tunnusomainen metatekstin osuuden asteittainen väheneminen loppua kohti ja sen täydellinen puuttuminen viimeisestä keskustelusta oli alkuvaiheessa keskeinen lähtökohta kertojan roolin variaatioita suunniteltaessa. Se vaikutti myös yksittäisten esitysvariaatioiden tulkintoihin, sillä se houkutti rakentamaan kertojalle itsenäisen roolikaaren, tai motivoimaan muulla tavoin tämän vähenemisen.² Kertojan osuuden asteittainen väheneminen ei kuitenkaan suoraan toteutunut esityssarjan kokonaisuudessa. Päinvastoin kertojan osuus viimeisissä variaatioissa jopa kasvoi entisestään, kertojan toimissa eräänlaisena näkökulmahenkilönä. Kertojan tehtävän ja aseman esityssarjan variaatioissa voi yksinkertaistena tiivistää seuraavasti:

JK I	Opas, johdattaa, (kuvaa mitä näkee)
JK II	Juontaja, ilmoittaa (tietää ennalta)
JK III	Muistelmakirjailija, muistaa ja kuvittelee, (oma 'kaari')
K IV	Opettaja, selittää (yksi joukosta)
JK V	Taikuvelho, aiheuttaa illuusiota, (oma 'kaari')
JK VI	Hoitaja, vain roolihenkilö, (osin oma 'kaari')
JK VII	Reportteri kommentoi videolla/ Toimittaja, käynnistää
[JK VIII	Jokeri, roolihenkilö, aiheuttaa häiriköitä]
JK IX	Vahtimestari, muistelee, (näkökulmahenkilö, osin oma 'kaari')
JK X	Runoilija, 'kuuntelee' (näkökulmahenkilö, oma 'kaari')

Villa Ensissä kertoja oli hoitaja tai opas, saattaja, jolla oli suora kontakti yleisöön. Hän oli tarkkaileva ja kuvaileva suhteessa henkilöihin, joilla ei ollut suoraa suhdetta katsojiin. Hän odotti henkilöitä ovella alussa, jäi taloon heidän lähtiessään loppuun. Kertojalla ei ollut varsinaisesti omaa

tarinaa tai omaa psykologista kaarta, eikä omaa maailmaa rinnalla. Hän oli lähinnä kommentoija ja johdattelija, joka toimi tulkkina ja oppaana. Hän oli jossakin määrin yleisön asemassa, osin epäluotettava, enemmän reagoiva kuin aiheuttava mutta silti aktiivinen. Käytännössä hän enemmän tulkitsi kuin totesi, sekä kuvaili että kommentoi, johdatteli tapahtumia ja siirtymiä tilassa.

Kertojan kontakti katsojiin oli suhteellisen autoritaarinen, avoin ja suora, kiinteästi vaihteleva, eli erilainen toisaalta kohtausten aikana ja toisaalta siirtymien aikana kohtausten välillä, jolloin kontakti oli läheisempi ja ystävällisen auttavainen. Kertojan ja henkilöiden maailma oli pääosin sama mutta yleisösuhte eri. Kertojan suhde katsojiin oli aktiivinen, suhde tapahtumiin sensijaan passiivinen. Kertoja puhui katsojille, henkilöt puhuivat toisilleen. Kertojan teksti kuvasi nyt-tapahtumaa. Kertoja tunnusti avoimesti katsojien läsnäolon ja puhutteli heitä suoraan, henkilöt sensijaan eivät.

Café Adlonissa kertoja oli juontaja tai conferencier, joka ilmoitti tapahtumista "etukäteen". Hänellä oli suora kontakti katsojiin kuten muilla esiintyilläkin, mutta hän oli sivummalla ja vähemmän esillä kuin Villa Ensissä jo senkin vuoksi ettei esitys siirtynyt tilassa. Kertojalla ei ollut omaa psykologista kaarta tai tarinaa, eikä varsinaisesti omaa maailmaa rinnalla.

Hän toimi lähinnä välittäjäahmona esityksen ja katsojien välillä ja oli periaatteessa kaikkittietävä. Hän toimi enemmän toteavana kuin tulkitsevana, osin ironisoiden ja kommentoiden, pääasiassa johdatellen ja siten aktiivisesti, mutta ei niinkään aiheuttaen vaan ilmoittaen.

Kertojan kontakti katsojiin oli myös täällä autoritaarinen, avoin ja suora, mutta muuten luonteeltaan täysin toisenlainen, toisaalta etäisempi, avoimen esittävä, toisaalta läheisempi ja jossakin määrin rennompi kuin Villa Ensissä sillä se oli myös humoristinen tai jopa ilkamoiva. Kertojan ja henkilöiden maailma oli sama, samoin yleisösuhte. Kertojan suhde katsojiin oli osin aktiivinen, suhde tapahtumiin myös osin aktiivinen. Kertoja puhui katsojille kuten henkilötkin. Kertojan teksti kuvasi ironisesti kerrottua tarinaa, osin nyt-tapahtumaa.

Kertoja tunnusti avoimesti katsojien läsnäolon ja puhutteli heitä suoraan, kuten henkilötkin.

Svalhossa kertoja oli kirjailija, muistelijä ja kokija-lapsi, tavallaan päähenkilö, joka kirjoitti tarinaa muistoistaan, lapsuuden tädeistään. Hän aloitti esityksen herättämällä muistot henkiin ja päätti sen "peittelemällä" muistonsa eli vainajat. Hän toimi sekä aktiivisesti mukana muistoissaan, lapsena, että passiivisempana tarkkailijana, aikuisena. Kertojalla ei ollut suoraa yleisökontaktia, mutta sensijaan oma psykologinen kaari ja tarina, oma rinnakkaismaailma. Ker-

tojan rooli oli täällä selvemmin osa esityksen maailmaa ja vaikka hän esitti muistelevaa kirjailijaa ei hän ollut kaikkittietävä vaan pikemminkin epäluotettava, tulkitseva, myötäelävä ja osin myös ironisoiva, enemmän tarkkaileva kuin johdatteleva ja pikemminkin reagoiva kuin aiheuttava. Olennaista oli, että hän toimi kahdessa eri aikatasossa tai todellisuudessa. Ja myös se, että hän kävi läpi muutoksia ja eräänlaisen kehityskaaren, regressoitumisen lapseksi, epätoivon ja tuskailun suhteessa kirjoittamaansa ja muistoihinsa, lapsuuden kauhun ja hämmennyksen suhteessa henkilöihin, mutta myös ihmetyksen ja ihastuksen, ja lopuksi asteittaisen kasvun aikuisuuteen ja itsenäisyyteen.

Kertojan kontakti katsojiin oli epäsuora tai viitteellinen ja sikäli autoritaarinen, ettei hän avoimesti huomioinut katsojien reaktioita. Vaikka kertojan roolissa ja hänen suhteessaan tilaan ja henkilöihin tapahtui suuriakin muutoksia, ei yleisökontakti kuitenkaan juuri muuttunut esityksen aikana. Kertojan ja henkilöiden maailma oli sekä eri että sama, yleisösuhte pääosin sama. Kertojan suhde katsojiin oli passiivinen, suhde tapahtumiin osaksi aktiivinen mutta pääosin passiivinen. Hän puhui itselleen, joskus myös henkilöille. Henkilöt puhuivat toisilleen ja hetkittäin myös kertojalle. Kertojan teksti kuvasi menneyttä tapahtumaa, nyt-tapahtumaa ja kuvitelmia. Kertoja ei tunnustanut avoimesti katsojien läsnäoloa eikä puhutellut heitä suoraan, kuten eivät myöskään henkilöt.

Harakan auditoriossa kertoja oli "koulutusvastaava", Terttu Kova, opettaja, osin samoin kuin muut, mutta tarinaa eteenpäinvievä, "johtava", kertova. Hän kirjoitti mm. kohtausten otsikot liitutaulelle, aloitti kohtaukset, lopetti ne syyttämällä salin valot jne. Kertojalla oli suora yleisökontakti, mutta ei omaa psykologista kaarta, omaa tarinaa tai rinnakkaismaailmaa. Hän toimi opettajana ja sananmukaisesti kertojana, oli kaikkittietävä, periaatteessa luotettava, johdatteleva, aiheuttava ja aktiivinen. Hän oli osin samassa asemassa muiden henkilöiden kanssa, jotka myös toimivat kertojina, mutta kuitenkin koordinaattorin ja koosapitäjän sekä kohtauksien käynnistäjän tehtävässä.

Kertojan kontakti katsojiin oli autoritaarinen jo opettajanroolinkin puitteissa, avoin ja suora sekä vaihteleva sikäli, että kohtausten alussa katsojien puhuttelu oli suoremppaa ja kohdistetumpaa kuin kohtausten sisällä, kun fokus oli osittain tilanteessa. Kertojan ja henkilöiden maailma oli sama (kehyskertomuksen tasolla), myös yleisösuhte oli sama. Kertojan suhde sekä katsojiin että tapahtumiin oli aktiivinen. Kertojan teksti kuvasi menneyttä, kertoi tarinaa. Kertoja tunnusti avoimesti katsojien läsnäolon ja puhutteli heitä suoraan, kuten henkilötkin.

Louhisalissa kertoja oli taikuri, velho, (ehkä "Louhi"), joka aiheutti näyttämömuutokset ja "juoksutti" henkilöitä

tilanteesta toiseen. Hän oli alussa henkilöille näkymätön ja lopussa näkyvä, voimansa menettänyt ja lopulta heidän tuhoamansa. Kertojalla oli oma psykologinen kaari ja oma tarina, tavallaan myös oma rinnakkaismaailma, joka alussa oli yhtä kuin esityksmaailma. Kertoja toimi "taikoen", oli kaikkittietävä mutta epäluotettava, tapahtumia tulkitseva, sekä kuvaileva että kommentoiva, sekä johdatteleva että tarkkaileva, ennen kaikkea aiheuttava ja aktiivinen. Ehkä kaikista esitysvariaatioista selvimmin kertoja täällä toimi eräänlaisen kaikkivaltiaan primus motorin osassa esityksen alussa. Hän muuttui kuitenkin osaksi esityksen maailmaa ja menetti voimansa esityksen lopuksi, eli kävi läpi vaihteittaisen muutoksen ja oman kehityskaaren ylimielisestä ja pahansuovasta kaikkivoipuudesta hämmennyksen ja raivon kautta voimattomuuteen ja tuhoon.

Kertojan suhde katsojiin oli suhteellisen autoritaarinen, esittäjän oman kokemuksen mukaan kuitenkin mukautuva. Kysymys on tietysti suhteellinen, avoin esittäminen edellyttää aina jonkinasteista mukautumista, mutta esim. mitään vaihtoehtoisia reagointitapoja ei kompositioon rakennettu. Kontaktinotto katsojiin oli sikäli vaihtelevaa, että se muuttui suorasta viitteelliseksi esityksen aikana. Siinä missä kertoja puhui suoraan ulos katsomoon ja katsojille esityksen alkupuolella, hän puhui loppupuolella "seinille", keinulle, henkilöille jne. Kertojan ja henkilöiden maailma oli eri, samoin yleisösuhte, jossa kuitenkin tapahtui muutos. Kertojan suhde sekä yleisöön että tapahtumiin oli aktiivinen (alussa enemmän, lopussa vähemmän). Hän puhui yleisölle vaikka hänen toimintansa oli suunnattu henkilöille, henkilöt puhuivat toisilleen ja loppupuolella myös kertojalle. Kertojan teksti kuvasi nyt-tapahtumaa kommentoiden. Kertoja tunnusti avoimesti katsojien läsnäolon ja puhutteli heitä suoraan, ei kuitenkaan esityksen loppuosassa, henkilöt sensijaan eivät.

Bio Rexin terassilla kertoja oli hoitaja, holhooja, palvelija-kiduttaja. Hänellä ei ollut suoraa yleisökontaktia eikä kertoja-funktiota, vaan hän oli yksi henkilöistä. Hän toi henkilöt paikalle alussa ja poistui itse lopuksi heidän kuoltuaan (ja päästi häkiä olleet linnut vapaaksi). Hänellä ei kuitenkaan ollut varsinaisesti omaa psykologista kaarta, mutta oma tarina ja kontrastinen rinnakkaismaailma saman esityksmaailman puitteissa. Kertoja toimi henkilönä muiden tapaan vailla erityistä kertojan roolia tai erityiskontaktia katsojiin, mutta hoitajana kuitenkin erityisassessuhteessa potilasiinsa. Jossakin mielessä hän kävi läpi myös oman kehityskaaren. Edelläkuvatut vastakkainasettelut eivät varsinaisesti sovi kuvaamaan kertojan funktiota tässä variaatioissa. Voidaan jopa sanoa että tämä oli ainoa variaatio jossa ei käytetty kertojaa.

Kertojan suhde katsojiin oli viitteellinen ja epäsuora,

kiinteä sikäli että avointa kontaktia tai puhuttelua ei käy-
tetty. Myös metateksti, ns. iltasadut, kohdistettiin henki-
löille eikä katsojille. Jossakin mielessä tapahtui muutos si-
käli, että kertoja siirtyi 6. kohtauksen aikana sisätilaan katso-
jien luo, kuitenkin kontaktoimatta heihin. Kertojan ja
henkilöiden maailma oli sama, myös yleisösuhte oli pää-
osin sama. Kertojan suhde yleisöön oli passiivinen, suhde
tapahtumiin osin aktiivinen. Hän puhui henkilöille, henki-
löt puhuivat toisilleen ja kertojalle. Varsinaista kertojan teks-
tiä ei ollut, vain satu dialogin joukossa. Kertoja ei avoi-
mesti tunnustanut katsojien läsnäoloa eikä puhutellut hei-
tä suoraan, kuten eivät henkilötäkään.

Vernissassa kertoja oli toimittaja, reporteri ja lopuksi
juontaja. Hänellä oli suora kontakti yleisöön vain videon
välityksellä, alussa ja lopussa myös "estradikontakti". Hän
oli tarkkailija suhteessa tapahtumiin (lähes kokonaan ul-
kopuolinen), hänellä ei ollut omaa psykologista kaarta tai
tarinaa, mutta välineen kautta eräänlainen rinnakkaismaa-
ilma alussa.

Kertojan rooli oli tavallaan kaksiosainen kuten koko esi-
tyskin. Ensimmäisessä osassa hän oli reporteri, joka seu-
rasi tapahtumia sivusta ja kuvaili niitä katsojille videon
välityksellä. Toisessa osassa hän oli studiojuontaja tai yö-
kerhon emäntä, joka käynnisti mm. 9. keskustelun runo-
kilpailun. Alkuosassa hän oli toteava ja myötäelävä, lop-
puosassa lähinnä kaikkietävä mutta epäluotettava ja myös
ironisoiva. Hän toimi alussa tapahtumia kuvaillen ja lop-
puosassa niitä tarkkaillen. Alkupuolella kertoja reagoi ta-
pahtumiin ja oli pääosin passiivinen, loppupuolella myös
tapahtumia aiheuttava ja aktiivinen.

Kertojan kontakti katsojiin oli autoritaarinen erityisesti
esityksen alkuosassa, jossa hän puhui katsojille kameran
kautta, ja myös viitteellinen vaikka hän käyttikin suoraan
puhuttelua. Toisessa osassa kontakti katsojiin oli pääosin
suora ja osaksi jopa neuvotteleva, sillä tilanne mahdollisti
jonkinasteisen improvisaation tarpeen vaatiessa. Kertojan
yleisösuhte oli siten esityksessä kokonaisuutena vaihteleva.
Kertojan ja henkilöiden maailma oli alkuosassa selvästi
eri, loppuosassa pääosin sama. Myös yleisösuhte oli aluksi
eri ja lopussa pääosin sama. Kertojan suhde katsojiin oli
aktiivinen, etenkin lopussa, suhde tapahtumiin sensijaan
passiivinen ja lopussa aktiivisempi. Kertoja puhui katsoji-
lle (alussa videon kautta, lopussa suoraan), henkilöt pu-
huivat toisilleen, lopussa hetimitäin myös katsojille ja ker-
tojal-
le (9. kohtaus). Kertojan teksti kuvasi nyt -tapahtumaa
raporttina. Kertoja tunnusti avoimesti (mutta videokame-
ran kautta) katsojien läsnäolon ja puhutteli heitä kameran
kautta alkuosassa, suoraan loppuosassa. Henkilöt tunnust-
ivat katsojien läsnäolon ja puhuttelivat heitä suoraan vain
yhdessä jaksossa (9. kohtaus).

HK:n makkaratehtaal-
le suunnitellussa esityksessä oli ker-
tojan roolin suhteen pyrkimyksenä, että hän toimisi häi-
rikköläpsena tai Puck-hahmona, osallisena esityksen maa-
ilmaan. Jossakin vaiheessa hän oli jopa "saunottajan lap-
si". Kertojalla ei ollut suoraa yleisökontaktia paitsi laulu-
numerossa (2. keskustelu), joka rakennettiin esitykseksi
esityksessä. Hänen pyrkimyksenään oli kertoa tarina hen-
kilöille, ei yleisölle. Koska esitystä ei tehty valmiiksi en-
tiedä olisiko kertojalle muodostunut oma psykologinen
kaari, periaatteessa hän toimi esityksen maailmassa ilman
rinnakkaismaailmaa. Kertojan ja henkilöiden maailma oli
teoriassa sama, yleisösuhte jäi pääosin avoimeksi. Kerto-
jan suhde yleisöön oli aktiivinen vain 2. keskustelussa,
muuten passiivinen, suhde tapahtumiin sensijaan oli aktii-
vinen. Kertoja puhui henkilöille (paitsi 2. keskustelussa
yleisölle), henkilöt puhuivat toisilleen ja kertojalle. Kerto-
jan teksti kuvasi tulevaa tapahtumaa.

Aleksanterin teatterissa kertoja oli vanha vahtimestari
tai eläkkeellä oleva teatterin järjestäjä, joka muisteli ja jolla
ei ollut suoraa yleisökontaktia muuta kuin hetimitäin. Hä-
nellä oli oma maailma, muistot, ja muistojen suhde uuteen
nyt esitettävään tarinaan. Kertojalla oli oma kaari, joskaan
ei dominoiva, oma rinnakkaismaailma. Hän muisteli teat-
terin menneisyyttä ja oli sekä kaikkietävä että yleisön
asemassa, osin luotettava, tulkitseva ja myötäelävä (esim.
ensi-illassa osin myös ironisoiva), osin kuvaileva mutta
myös kommentoiva. Hänen suhteensa tapahtumiin oli rea-
goiva ja passiivinen. Kertoja ei varsinaisesti käynyt läpi
omaa kehityskaarta, mutta sellaisen saattoi hänelle kuvi-
tella, sillä hän toimi eräänlaisena näkökulmahenkilönä si-
vustaseuraajan roolistaan huolimatta.

Kertojan suhde katsojiin oli suhteellisen autoritaarinen,
koska se ei ollut täysin avoin tai suora vaan enemmän
viitteellinen. Hän puhui useimmiten lähinnä itselleen tai
henkilöille enemmän kuin katsojille, poikkeuksena esim.
"selvennykseksi" -monologi, joka oli suoraan katsojille
kohdistettu. Kertojan kontaktinotto katsojiin oli vaihteleva
ja muuttui esim. lauluissa. Kertoja toimi myös kuvaile-
mien sijaiskokijana ja katsojille mahdollisena emotionaali-
sena kiintopisteenä. Kertojan ja henkilöiden maailma oli
eri, yleisösuhte osaksi eri. Kertojan suhde katsojiin oli
melko passiivinen, samoin suhde tapahtumiin, loppua
kohden tosin aktiivisempi. Hän puhui itselleen, joskus myös
henkilöille tai yleisölle. Henkilöt puhuivat katsojille tai toi-
silleen. Kertojan teksti kuvasi menneyttä. Kertoja tunnusti
avoimesti katsojien läsnäolon ja puhutteli heitä suoraan
vain hetimitäin. Sensijaan henkilöt tunnustivat pääosin kat-
sojien läsnäolon ja myös puhuttelivat heitä suoraan useim-
missa kohtauksissa.

SOK:n aulassa kertoja oli kirjailija, runoilija, päähenkilö,
jonka ajatuksia tai mielikuvitushahmoja tai "piruja" henki-
löt olivat. Hänellä ei ollut suoraa suhdetta katsojiin vaan
esiintyjiin, jotka esittivät tai puhuivat hänelle, hänen kaut-
taan. Kertoja toimi kokijana, muistelijanakin, jonka oma
kaari oli esitysmaailmalle keskeinen. Hän oli keskushah-
mo ja näkökulmahenkilö (ehkä Vvedenski), joka muisteli
ja keskusteli ajatustensa tai roolihenkilöidensä kanssa. Hän
oli pääosin tietämätön eli yleisön asemassa, tavallaan esi-
tyksen kohde eikä kommentaattori, epäluotettava, tulkit-
seva, myötäelävä tai jopa kärsivä, tarkkaileva, reagoiva ja
passiivinen, mutta esityksen loppupuolella osin myös aktii-
vinen. Kertoja kävi läpi myös jonkinasteisen kehityskaa-
ren, pakoyritykset, väistöt, rauhan tavoittelun, uhman,
nöyrytymisen ja uuden inspiraation ja jäi esityksen päät-
teeksi tilaan istumaan katsojien joukkoon.

Kertojan kontakti katsojiin oli autoritaarinen sikäli, että
suoraa kontaktia ei käytetty. Esittäjä- katsoja -suhde oli
viitteellinen ja melko kiinteä. Lähietäisyys loi kuitenkin tie-
tynlaisen keskittymiskontaktin, joka rikkoutui vain esittä-
vinä hetkinä. Kertojan ja henkilöiden maailma oli eri vaika
pohjimmiltaan sama, yleisösuhte periaatteessa sama.
Kertojan suhde katsojiin oli passiivinen, suhde tapahtu-
miin sekä passiivinen että aktiivinen. Hän puhui osin itsel-
leen, osin henkilöille. Henkilöt puhuivat pääosin kertojal-
le (osaksi katsojille, kuten 9. kohtausten lauluissa, osaksi
itselleen, kuten 10. kohtausten kävelyssä). Kertojan teksti
kuvasi osaksi menneyttä, osaksi kuviteltua ja osaksi myös
nyt-tapahtumaa. Kertoja ei tunnustanut avoimesti katsoji-
en läsnäoloa (tai tunnusti, mutta pikemminkin kanssaihi-
misinä kuin katsojina) eikä puhutellut heitä suoraan, ku-
ten eivät periaatteessa henkilötäkään.

Yhteenveto

Kertojalla ei ollut omaa tarinaa tai rinnakkaismaailmaa
kolmessa variaatiossa (Villa Ensissä, Adlonissa ja Harakas-
sa), jossakin määrin oma maailma, vaikkei omaa tarinaa
kahdessa variaatiossa (Vernissassa ja Aleksanterinteatteris-
sa) ja tavallaan oma tarina vaikkei omaa maailmaa yhdes-
sä variaatiossa (Bio Rexissä). Sekä oma tarina että oma
rinnakkaismaailma kertojalla oli lähinnä Svalbossa, Louhi-
salissa ja myös SOK:illa, vaikka viimeainitussa Kertojan
tarina olikin sama kuin esityksen tarina ja kertojan maail-
ma samalla pääosin esityksen maailma. Siten kertoja varsi-
naisten kertojan tehtävien ohella toimi myös tapahtumien
kannalta keskeisessä roolissa ainakin kolmessa, oikeastaan
jopa viidessä variaatiossa.³

Kertojan asema vaihteli toisaalta esitysmaailmassa toi-
saalta katsojien maailmassa toimimisen välillä. Joissakin

esitysvaraatioissa hän oli katsojien tuki (Villa Ensissä) tai välittäjä esittäjien ja katsojien välillä (Café Adlonissa ja Vernissassa). Joissakin variaatioissa hän oli roolihenkilö muiden tapaan ilman erityissuhdetta katsojiin (Svalbossa, Aleksanterin teatterissa ja SOK:lla). Joissakin hän oli myös näkökulmahenkilö tai katsojille tarjottu samaistumiskohde (Svalbossa, Aleksanterin teatterissa ja SOK:lla, mahdollisesti myös Bio Rexin terassilla). Kertoja toimi muutamissa variaatioissa korostetusti muistellen (Svalbossa, Aleksanterin teatterissa ja SOK:lla), muutamissa näkemäänsä selostaen tai kommentoiden (Villa Ensissä, osin Svalbossa ja Vernissassa alussa). Joissakin variaatioissa kertoja toimi aktiivisesti tapahtumia aiheuttaen (Louhisalissa), toisissa lähinnä tarinan kerrontaa johtaen (Café Adlonissa ja Harakan auditoriossa). Kertojan roolin ja tehtävän muutoksilla oli suuri merkitys kunkin esityskomposition ja esitysmaailman kannalta.

Kertoja suhde katsojiin vaihteli tehtävän myötä. Useimmissa variaatioissa hän tunnusti avoimesti katsojien läsnäolon ja puhuteli heitä suoraan perinteisen kertojanroolin tapaan. Vain kolmessa (Svalbossa, Bio Rexin terassilla ja SOK:lla) kertoja ei tunnustanut katsojien läsnäoloa avoimesti eikä puhutellut heitä suoraan⁴. Esittäjä-katsoja -suhdetta varioitiin paitsi kertojan myös henkilöiden, laulajan ja tanssijoiden kohdalla. Usein esiintyminen suhde katsojiin vaihteli eri kohtauksen välillä yhden esitysvariaation sisällä. Esim. laulajan yleisökontakti (2. kohtaus) oli usein suora tai avoimen esittävä⁵. Tanssijoiden yleisökontakti kahdeksannen keskustelun dialogin osalta oli avoimen esittävä vain muutamissa variaatioissa⁶, liikkeen osalta se oli jossakin määrin esittävä lähes kaikissa. Siten kertojan ja henkilöiden suhde katsojiin vaihteli eri variaatioissa erilaisina kombinaatioina. Sekä kertojalla että henkilöillä oli viitteellinen, epäsuora yleisökontakti kolmessa variaatioissa (Svalbossa, Bio Rexin terassilla ja SOK:lla) ja avoimen esittävä, suora tai kertova yleisökontakti neljässä (Café Adlonissa, Harakan auditoriossa, Vernissassa loppuosassa, osin myös Aleksanterin teatterissa). Kertojalla oli joissakin variaatioissa suora yleisökontakti kun se muilla henkilöillä oli epäsuora (Villa Ensissä, Louhisalissa alussa ja Vernissassa alussa videon kautta). Vain sellaista variaatiota, jossa kertoja ei avoimesti tunnustanut katsojien läsnäoloa mutta henkilöt tunnustivat ei tehty. Tosin viimeisessä variaatioissa, jossa kertoja toimi näkökulmahenkilönä esitys hetimitäin venyi siihen suuntaan.

Kysymystä esittäjä-katsoja -suhteesta on sikäli hankala käsitellä tämältyyppisin jaotteluin, että monilla esiintyillä on myös oma henkilökohtainen perusvire, oma tapa kommunikoida, rakentaa lavasäteilyä, suhtautua esiintymiseen ja esittämiseen, luoda kontakti katsojiin ja usein myös vah-

voja tietoisia tai tiedostamattomia mieltymyksiä tässä suhteessa. Usein tuo perusvire tai asenne säilyy mukana jossakin määrin, oli esityskompositioon rakennettu yhteinen esittäjä-katsoja -suhde minkälainen tahansa. Tämä konkretisoitui esityssarjassa ehkä selvimmin kertojan esittäjän vaihtuessa kahdessa viimeisessä variaatioissa.⁷

¹ Raportissa "Joitakin keskusteluja XI" käytiin ilmaisua metateksti kautta linjan, Vvedenskiä laajalti tutkineen Mihail Meilahin tapaa seuraten, korostaakseni myös sitä kautta sen erityislaatuista eroa tavaomaisempiin näyttämöohjelmiin. (Kts. esim. raportin luku B.1.7.)

² Suunnitelmissa oli, että metatekstin osuus supistuisi ja abstrahoituisi viimeisissä esitysvariaatioissa esim. siten, että kertojan tekstit olisivat mukana ääninauhalla, tekstiplansseina, videolla tms. Mahdollisuus siihen, että kertojan asteittainen vaikeneminen, sulautuminen osaksi henkilöiden maailmaa, tapahtuisi niin, että kertoja on mykkänä läsnä, haluttiin kuitenkin pitää avoimena.

³ Svalbossa, Louhisalissa ja SOK:n aulassa (JK III, V ja X), mahdollisesti myös Bio Rexin terassilla ja Aleksanterin teatterissa (JK VI, IX).

⁴ SOK:lla kertoja tunnusti kuitenkin jossakin mielessä katsojien läsnäolon, vaikkei suoraan katsojina, mutta ei puhutellut heitä.

⁵ Paitsi variaatioissa Villa Ensissä, Svalbossa ja SOK:lla (JK I, III ja X) jossa myös laulaja käytti epäsuoraa esittämistapaa.

⁶ Café Adlonissa, Vernissassa ja Aleksanterinteatterissa (JK II, VII, IX).

⁷ Kertojaa esitti Katja Kiuru variaatioissa I–VII (VIII), Elina Hurme variaatioissa IX ja X (Aleksanterin teatterissa ja SOK:lla).

LIITE 4. "JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..." – MATERIAALIT

JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES – alustava kohtaushuettelo

1. kohtaus

"Olet aloittamassa Italo Calvinon uutta romaania ... – ... edessäsi on jotain mistä et vielä tiedä mitä se on." missä – lukijan kotona
kuka – lukija
mitä – asetuu lukemaan

I JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES (Italo Calvino)

missä- pikkukaupungin rautatieasema, sateinen ilta, aseman baari (c 50-luku)
kuka – minä – matkamies (ja matkalaukku) Armida (kauppanpitäjänainen), Tohtori Marne, Komissario Gorin (asiamies?), muita mitä – tunnussana 'Elean Zenon', nimilista neonvalojen verotuksesta, vedonlyönti siitä tuleeko tohtori vai komissario ensin, flirtti Armidan kanssa jne. – film noir, 'salainen tehtävä', muukalainen

2. kohtaus

"Olet jo lukenut kolmisenkymmentä sivua ... – ... ei ole mitään tekemistä sen kanssa jota olit lukemassa eilen." missä – lukijan kotona, kirjakaupassa (lukijan kotona)
kuka – lukija, lukija, kirjakauppias, lukijatar
mitä – lukija yrittää vaihtaa viallisen Calvinon romaanin, saa tilalle Bazakbalin, kohtaa kirjakaupassa Lukijattaren, he vaihtavat puhelinnumeroita, (lukijan esittely), lukija lukee

II MALBORKIN ASUTUKSEN ULKOPUOLELLA

(Tazio Bazakbal, puolalainen)
missä- itäeurooppalainen maalaistalon keittiö, pojan huone (Kudgiwassa) c- 30-luku vai ennen?
kuka – minä – Gritzvi (pikkupoika), isoisä, Brigd (tyttö), Ugurd-täti ym. ruuanvalmistajat, Herra Kauderer, Ponko (poika), (Zwida Ozkartin kuva)
mitä – Gritzvi ja Ponko vaihtavat kotia, taistelevat, vrt. Kaudererien ja Ozkartin sukuriita, ensimmäinen kotoalähtö, ensimmäiset ihastukset jne. – maalaisrealismi, eepinen kasvukuvaus, (kansanlaulu?) vrt. Romeo ja Julia-tarina

3. kohtaus

"Paperiveitsen käyttö antaa huvia ... – ... kielellisten solmujen työläästä tulkinnasta nousee laeva kertomus." missä – lukijan kotona, puhelimessa, yliopistolla, Botnough-riilaisten kielten instituutissa

kuka – lukija, Lotaria, Ludmilla, Imerio, professori Uzzi-Tuzii
mitä – lukija soittaa Ludmillalle, puhuu Lotarian kanssa, sopii Ludmillan kanssa tapaamisen yliopistolla, kohtaa yliopistolla Imerion, tapaa professori Uzzi-Tuziin, joka lukee extemporekääntäen

III KURKOTTAUTUESSAAN ÄKKIJYRKÄLTÄ RINTEELTÄ (Ukko Ahti, kimmerialainen)
missä- Kudgiwan täysihoitola meren rannalla, lähellä van-tilaa, meteoreologinen observatorio (1890–1910?)
kuka – minä – päiväkirjanpitäjä (nuori toipilasherra), Zwidaneiti, meteoreologi Kauderer, vanginvartija ja haudankaiva-ja (kahvila Ruotsintähdessä), kalastaja, karannut vanki
mitä – päiväkirja pahoista enteistä, kontaktiyrityksistä Zwidaneitiin, viikon ajan – symbolismia (vai eksistentia-ismia?), vuosisadanvaihteen romantiikkaa, mietiskelyä

4. kohta

”On hyvin erilaista kuunnella jotakuta joka lukee ääneen ... – ... se on romaani jota te kerran alkuun päästyänne haluaisitte jatkaa pysähtymättä.”
missä – yliopistolla Kimmerian kirjallisuuden laitoksella, Kimbrin kirjallisuuden laitoksen seminaarissa
kuka – lukija, professori Uzzi-Tuzii, Ludmilla, Lotaria, professori Galligani, (opiskelijoita)
mitä – Uzzi-Tuzii lukee Ukko Ahdin romaania, Ludmilla saapuu, Lotaria ilmestyy, samoin Galligani, professoreiden polemiikki mahdollisesta väärennöksestä; Galligani esittelee Vorts Viljandin teoksen seminaarissa, Lotaria lukee ää-
neen

IV PELKÄÄMÄTTÄ TUULTA JA HUIMAUSTA

(Vorts Viljandi, kimbrilainen)
missä- itäeurooppalinen kaupunki vallankumouksellisten hallussa, ravintola 'Uuden Titanian' ulkopuolella aamuyöllä, Rautasillalla, väkijoukossa, Raskaan Teollisuuden Komis-sariaatissa (entinen kiinalainen budoari) c 1917
kuka – minä – Alex Zinnober (vallankumouksen luutnant-ti), Irina Piperin (feministi-vamppi) Valeriano (vallanku-mousvirkailija) sotilaskommandon moottoripyörälähet-ti, mummo kadulla ym.
mitä – yöllä juhlien jälkeen kolmisin, takaua miten A & I kohtasivat, huimaus; A & I Valerianon luona; kolmoisdraa-man välienselvittely, kuka on kaksoisvakooja – melodraa-ma, vallankumousdraama, vakoilutarina, rakkauskolmois-draama (20-luku)

5. kohta

”Tässä kohdassa alkaa keskustelu. – ... eikä sinulle jää muuta kuin alkaa lukea romaania Katsoo alas tiivistyvään var-joon.”
missä – Kimbrin laitoksen seminaarissa, kahvilassa, kus-tannustalossa
kuka – lukija, Ludmilla, Lotaria, opiskelijoita, maisteri Ca-vedagna, (vierailijoita)
mitä – lukija ja Ludmilla haluavat keskustelun sijasta jat-koa, Ludmilla ei halua kustannustaloon, sopivat tapaami-sen kahvilassa; lukija tapaa Cavedagnan, kuulee kääntäjä Hermes Maranasta, väärennöksestä ja kirjeestä, saa Van-dervelden tekstin

V KATSOO ALAS TIIVISTYVÄÄN VARJOON

(Bertrand Vandervelde, belgialainen)
missä – kellari Pariisissa, avoautossa eripuolilla Pariisia, terassi, pohjakerroksessa hissin ovelta; muistoina 'Jadepuu-tarha'-bordelli Macaossa, Mikonosin eukon takahuone Chicagossa jne. (50–60-luku?)
kuka – minä – Sveitsin Rued (vanhahko gagsteri), Berna-dette, Jojo (ruumis muovisäikissä), kaksi gangsteria, muis-toissa mm. Vlada eli mme Tatarascu ja tytär Sibylle
mitä – ruumiin piilottaminen, menneisyyden pakenemi-nen, erotiikka mausteena – gangsteritarina, murhakome-dia, kauhutarina (miten ruumiista eroon a la Hitchcock)

6. kohta

”Valokopioidut liuskat päättyvät tähän ... – Ludmillaa odot-taessasi alat lukea Maranan lähettämää romaania.”
missä – Cavedagnan huone kustannustalossa, (Maranan kirjeissä ympäri maailmaa), kahvila
kuka – lukija, Cavedagna
mitä – lukija saa Hermes Maranan mapin, lukee Maranan kirjeenvaihdon, menee kahvilaan ja lukee Maranan lähet-tämää Silas Flanneryn tekstiä

VI SOLMIUTUVIEN LINJOJEN VERKOSSA

(Silas Flannery, irlantilainen)
missä – Chestnut lane yliopistokaupungin huvilaosassa, talo jossa puhelin soi, campuksen portti, Hillside drive 115 (amerikkalainen? 60–70-luku)
kuka – minä – hölkkäävä 'visiting professor' jolla puhelin-neuroosi, Marjorie Stubbs, Lorna Clifford, ääni puhelimes-sa
mitä – talosta taloon takaa-ajava puhelimen ääni, Marjorie kaapattu, tietoa opiskelijoilta, pelastus ... – kauhutarina, jännäri (neurootikko-paranoidi), elämäntapakuvaus ?

7. kohta

”Istut kahvilapöydän ääressä lukien ... – ... kirjan nimi ei ole Solmiutuvien linjojen verkossa vaan Ristiin menevien linjojen verkossa.”
missä – kahvilassa, Ludmillan kotona, vuoteessa
kuka – lukija, tarjoilija, Ludmilla, Imerio
mitä – Lukija menee Ludmillan luokse odottamaan, (luki-jattaren esittely), Imerio tulee ja kertoo kirjaveistoksistaan, lukija saa tietää Ludmillan tuntevan Maranan, Lukija ja Ludmilla juovat teetä, rakastelevat, 'lukevat toisensa', pu-huvat Maranan mustasukkaisuudesta, lukija lukee Silas Flanneryn romaania

VII RISTIIN MENEVIEN LINJOJEN VERKOSSA

(Silas Flannery, irlantilainen)
missä – peililasi, viisi erilaista mercedestä ja moottoripyö-riä, 'valtakunta'
kuka – minä – teollisuusmagnaatti tai jättiliikemies (joka pakenee monistautumalla), Elfrida -vaimo, Lorna- rakasta-jatar, kaappaajat
mitä – kokoelma kaleidoskooppeja, taikapeilejä, suunnitelmia; vainoharhaisuus, valaistuminen, laajeta kaikkeen vai hävitä, oman itsensä vai naistensa vanki? – eksistentia-lismi, paranoidisuus, pyrkimys efektiin, valaistumiseen ... (vrt. Orson Welles?)

8. kohta

”Silas Flanneryn päiväkirjasta – Hän ottaa matkalukemi-senaan Takakumi Ikokaan romaanin Kuun valaisemalla leh-timatolla.”
missä – Silas Flanneryn työhuone ja näkymä laaksoon
kuka – Silas Flannery (muistiinpanoissa Marana, ufotark-kailija- pojat, Lotaria, Ludmilla, lukija)
mitä – kertomussuunnitelma kahdesta kirjailijasta, kuva-ukset vierailijoiden käynneistä, kirjailijan päätös kertoa lu-kijan ja lukijattaren tarina, lähettää lukija jäljittämään käänt-
tää

VIII KUUN VALAISEMALLA LEHTIMATOLLA

(Takakumi Ikoka, japanilainen)
missä – japanilainen puutarha ja lummelampi syksyllä, huvila (kolme huonetta, ovet) 1900-luku?
kuka – minä – tutkimusapulainen, herra Okeda, rouva Miy-agi (edellisen vaimo), Makiko (tytär)
mitä – keskustelu gingkon lehdistä ja aistimuksista, kaksi naista lumpeita poimimassa, yritys vietellä tytär, joutua äi-din vieteltäväksi kun isäntä katsoo ... pakotettu vaikenema-an – keskustelunäytelmä, perhedraama, hienostunutta pornografiaa, filosofointia, 'aistien valtakunta'

9. kohta

"Kiinnität turvavyön. – ... se on kuin tuulen poiskuljettama dyynin hiekka."

missä – lentokoneessa, Ataquitanian tullissa, taksissa, poliisilaitoksella, vankilan kirjastossa, ohjelmointiosastolla kuka – lukija, tullivirkailija, Corinna-Gertrud-Ingrid, poliiseja, salaliittolaisia, Alfonsina, kirjastonhoitaja-upseeri, Alfonsina-Sheila-Alexandra

mitä – lukijalta takavarikoidaan romaani, hän seuraa Corinnaa taksiin, joutuu poliisiasemalle; vankilan kirjastosta hän joutuu ohjelmointiosastolle, jossa Sheila 'raiskaa' hänet, kone tuhoaa Calixto Banderan tekstin.

IX TYHJÄN KUOPAN YMPÄRILLÄ

(Calixto Bandera, eteläamerikkalainen)

missä – tie virranrantaa pitkin Oquedalin kylään, Alvaradojen palatsin keittiö, ruokasali, makuuhuone, pelto ja tyhjä kuoppa (hautaus) 1900-luku?

kuka – minä – Nacho Zamora (nuorukainen), Don Anastasio Zamora (isä), aaveratsastaja, intiaanivanhus, Anacleto Higuera (äiti), Amaranta (tytär), Dona Jazmina (äiti?), Jac-

into (tytär), Faustino Higuera (kuva ja poika)

mitä – isä kuolee ennenkuin paljastaa äidin nimen, poika etsii kylästä, tapaa kaksi ja näiden tyttäret, kuulee taistelusta jonka vuoksi isä lähti, joutuu taisteluun ... – intohimodraama, sukutarina, kohtalotarina (vrt. Oidipus), menneisyyspaljastukset, verisiteet, kosto ... (Zorro, Lorca)

10. kohta

"Olet juomassa teetä Arkadian Porphyritchin kanssa ... – ... kaksi siviilipukuista poliisia jotka pidättävät hänet."

missä – Ircanian valtiollisen poliisin päämaja, unessa juna, puisto Ircaniassa

kuka – lukija, pääjohtaja Arkadian Porphyritch, matkustajia, nainen unessa, Anatoly Anatolin, kaksi poliisia mitä – lukija keskustelee pääsensorin kanssa väärentäjästä ja lukijattaresta, uneksii Ludmillasta, saa Anatolinilta osan romaanista Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan

X MIKÄ TARINA SEN POHJALLA ODOTTAA LOPPUAAN

(Anatoly Anatolin, ircanialainen)

missä – suuri prospekti isossa kaupungissa (esim. Lening-

rad) ... autiomaa (tulevaisuus vai 30-luku?)

kuka – minä – kulkija (mies joka poistaa kaiken), Franziska, osasto D:n miehet

mitä – maailmanlopun scifi-fantasia, maailman 'tyhjentäminen', 'pelastava rakkaus', Kafka, Beckett ...

11. kohta

"Lukija, on aika että levoton purjehduksesi johtaa satamaan. – Sitten salamannopeasti päätät naida Ludmillan."

missä – suuri kirjasto

kuka – lukija sekä ensimmäinen, toinen, kolmas, neljäs, viides, kuudes ja seitsemäs lukija

mitä – lukija etsii kaikkien romaanien jatkoa, saa kuulla erilaisia syitä miksi lukijat lukevat

12. kohta

"Nyt te olette mies ja vaimo. – Olen lopettamassa Italo Calvinon romaania Jos talviyönä matkamies."

missä – aviovuoteessa

kuka – lukija, lukijatar

mitä – ovat lopettamassa lukemista (epilogi)

"JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..."

KOHTAUKSET JA ROOLIT

KOHTAUS	0	1	1	II	2	2B	III	3	IV	4	4B	4C
KERTOJA	X	X / Tri MARNE	X	X / BRUNO	X	X	X / PORTIEERI	X	X/ SOTILAS?		X	X
LUKIJÄ	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
LUDMILA		Rva MARNE	X	X / ZWIDA I	X		X / ZWIDA II	X	X	X	X	
LOTARIA				BRIGD / HELA	X		ZWIDA II	X	IRINA	X		
MINÄ TIMO		MINÄ 1.		KAUDERER I		PROFES- SORI	KAUDERER II	PROFES- SORI	SOTILAS			HENKIÖ 3
MINÄ PETE		BAARI- MIKKO	KAUP- PIAS	MINÄ 2.			MINÄ 3.		VALERIANO	OPIS- KELJÄ		CAVE- DAGNA
MINÄ KARI		NUORI MIES		PONKO		IRNERIO	VANKI		MINÄ 4.	OPIS- KELJÄ		HENKIÖ 4
ANTTI		KOMI- SARIO		HUNDER			VARTIJA		UKKO (= MUMMO)			VIRKAILIJA 2
D-MIES PIRTTIS	OHJ.	VEDON- LYÖJÄ 3		ISOISÄ			HAUDAN- KAIVAJA		PUHUJA 1 / SOTILAS			HENKIÖ 2
D-MIES JANI	LAV.	VEDON- LYÖJÄ 1		UGURD TÄTI			KALASTAJA		PUHUJA 2 / SOTILAS			VIRKAILIJA 1
D-MIES TUOMAS	DRAM.	VEDON- LYÖJÄ 2		CASIMIR			MIES 1 + 2		SOTILAS			HENKIÖ 1

KOHTAUS	V	5	VI	6	6B	VII	7	7B
KERTOJA	X	X / MARANA	X / ÄÄNI	X / MARANA	X	(X)		X / FLANNERY
LUKIJA	X	X	X	X	X	ÄÄNI 4 / D	X / FLANNERY	
LUDMILLA	BERNADETTE	SULTAANITAR	MARJORIE	X	X	LORNA II		
LOTARIA			LORNA I	TARJOILIIJA		ELFRIDA ÄÄNI 6		
MINÄ TIMO	MINÄ 5.		MINÄ 6.			MINÄ 7.		
MINÄ PETE	JOJO	CAVEDAGNA				ÄÄNI 1 / A		
MINÄ KARI	POIKA	SULTTAANI			IRNERIO	ÄÄNI 2 / B		
ANTTI		1 KP-MIES						
D-MIES PIRTIS	GANGSTER 1	2 KP-MIES				ÄÄNI 3 / C	POIKA 3	
D-MIES JANI		3 KP-MIES					POIKA 2	
D-MIES TUOMAS	GANGSTER 2	KERTOMUSTEN ISÄ 0 KP-MIES				ÄÄNI 5 / E	POIKA 1	

KOHTAUS	VIII	8	8B	8C	IX	9	X	10
KERTOJA		X / MARANA	X	X	X	X / ARKADIN	X	X
LUKIJA	X	X	X	X	X	X	X	X
LUDMILLA	ROUVA MIYAGI				ANACLETA + DONNA JAZMINA			X / LUKIJA G
LOTARIA	MAKIKO	CORINNA	ALFONSINA	SHEILA	AMARANTA + JACINTA		FRANZISKA	LUKIJA A
MINÄ TIMO	HERRA OKEDA	PASSIPOLIISI	POLIISI		DON ANASTASIO		ÄÄNI	UZZI-TUZI LUKIJA D
MINÄ PETE					MINÄ 9.		MINÄ 10.	CAVEDAGNA LUKIJA E
MINÄ KARI	MINÄ 8.	PASSIPOLIISI	POLIISI		FAUSTINO		ÄÄNI	IRNERIO LUKIJA C
ANTTI		TAKSI / POLIISI 1		VALO- KUVAAJA	INTIAANI			LUKIJA F
D-MIES PIRTIS		TAKSI / POLIISI 2		KIRJASTO- PÄÄMIES	INTIAANI		1 D-MIES	LUKIJA H
D-MIES JANI		TAKSI / POLIISI 3	VARTIJA		INTIAANI		2 D-MIES	LUKIJA I
D-MIES TUOMAS			VARTIJA		INTIAANI	ARKADIN	3 D-MIES	LUKIJA B

OHJAUSASSISTENTIN HARJOITUSPÄIVÄKIRJASTA

Ohjausassistentti Anssi Valtosen muistiinpanoista olen valikoinut muutamia nimenomaan harjoitustilaan liittyviä kommentteja.

"Anti itse sanoi viikon lopulla sen miltä minustakin on alkanut tuntua. Eli että kannattaa ilmeisesti itse harjoitella kohtauksia pitkälti harjoitustilan ehdoilla ja sitten siirtää esitystilaan, kun sinne päästään. On erittäin vaikea kuvitella (niin ohjaajan kuin näyttelijän) ympärilleen kovin erilaista tilaa kuin missä ollaan, kun muutenkin vielä haetaan kohtausten sisältöä ja tyyliä."

18.5.-96

"Lavalle laitettiin tuolit merkkaamaan eri puolilla olevia katsomoita, mutta silti näyttelijöiden on vaikea ottaa kaikkia suuntia. Kääntyy kohti katsomoa."

23.5.-96

"Areenamuoto ei säily Alpin lavalla. Seinät suuntaavat tekemistä varsinkin katsomon suuntaan./-/ Näyttelijöitäkin alkanut hermostuttaa se, että joutuu kuvittelemaan niin paljon: henkilöitä, joita ei ole, tilaa joka on aivan toinen. Tulee helposti olo, että odotellaan sitä 'koska päästään oikeasti harjoittelemaan' ja harjoitusten teho laskee."

"Ensimmäinen käynti esitystilassa, jossa parhaillaan valmisteltiin Benetton-näyttelyä. Ensivaikutelmia. Eihän tämä sittenkään niin valtava ole, mutta kylläkin tosi karu. /-/ Hienoa että käytiin katsomassa. Tilan tajuaminen konkreettisesti toi jutun fiilikset ja mahdollisuudet paremmin näkyviin ja antoi lisää uskoa projektiin. Vaikeuksiakin kyllä paljon tiedossa (tekniikka yms.). Rakennus- ja harjoitteluaika Kaapelissa tulee elokuussa olemaan tolkkuttoman lyhyt."

31.5.-96

"Jonkinlaista taisteluväsymystä on havaittavissa, mutta ihan hyvillä mielin lomalle lähdetään. Sen jälkeen vihdoinkin päästään Kaapelitehtaalle, ei tosin vieläkaan merikaapelihalliin. Vaikka Kino olikin harjoittelupaikkana ihan ok, jonkinlainen väliaikaisuuden fiilis treenejä ajoittain vaivasi. ("Tää pitää kuitenkin sitten tehdä ihan uudestaan, kun kaapelille päästään."). Loppuvaiheessa tuli mukaan Liisan tekemiä harjoitusvaloja ja Suopon ääniä, mitkä huomattavasti auttoivat tilojen ja ennen kaikkea niiden muuttumisen hahmottamista."

"20.6.-96"

Ensimmäistä kertaa 'oikeesti' hallissa. Pitkälle ikkunaseinälle ripustettu uudet pimennysverot, jotka vaikuttavat paljon myös akustiikkaan. Kaikua ei ole samalla tavalla kuin Valssaamossa. /-/ Välihuomio. Oikeaan tilaan siirtymistä on odotettu niin kauan, että sinne pääseminen voi olla järkytyskin. Kun 'visiot' alkavat konkretisoitua, on vaarana että on liian kiinni vanhoissa mielikuvissaan (jotka ei tietenkään realisoidu sellaisenaan) eikä osaa lähteä rakentamaan eteenpäin olemassaolevista olosuhteista. Saattaa 'jähmettyä' vaatimaan ja odottamaan alkuperäisen kuvan toteutumista."

6.8.-96

KÄSIOHJELMAN TEKSTIT

Italo Calvino: *Jos talviyönä matkamies*

"Puolustuspuheeni, jonka kohteena on romaani verkko, on päättynyt. Joku voi esittää vastalauseen sanomalla, että mitä enemmän teos pyrkii moninkertaistamaan mahdollisuuksia, sitä kauemmas se etääntyy kirjoittajan ainutkertaisesta minästä, sisäisestä vilpittömyydestä, oman totuuden löytämisestä, Päinvastoin, vastaan siihen, mitä me olemme, mitä itsekukin meistä on ellei kokemusten, tietojen, luetun, kuvitelmien yhdistelmä? Jokainen elämä on ensyklopedia, kirjasto, esineluettelo, tyylien näytevarasto, jossa kaikki voidaan jatkuvasti sekoittaa ja järjestää yhä uudelleen kaikilla mahdollisilla tavoilla."

Mutta ehkä vastaus, jonka antaminen on sydäntäni lähinnä onkin toinen: jospa olisikin mahdollista luoda teos *minän* ulkopuolelta, teos, jonka avulla voisimme siirtyä yksilöllisen minän rajoitetun näkökulman ulkopuolelle ja astua sisään muihin omamme kaltaisiin, mutta myös antaksemme äänen niille, jotka eivät osaa puhua: räystäälle asettuvalla linnulle, puulle keväällä ja puulle syksyllä, kivel- le, sementille, muoville ...

Eikö tämä ollut se päätepiste, johon Ovidius pyrki kertoessaan muotojen jatkuvuudesta, ja päämäärä, jota Lucretius tavoitteli samaistumalla kaikille esineille yhteiseen luontoon?"

(Italo Calvino: *Kuusi muistiota ...*, s. 188)

"Jos talviyönä matkamies ..."

Italo Calvinon romaanista *Jos talviyönä matkamies* (Se una notte d'inverno un viaggiatore, suom. Jorma Kapari, 1983) dramatisoinut Juha Siltanen

Esiintyjät

Timo Torikka	(Kertoja)
Carl-Kristian Rundman	(Lukija)
Henriikka Salo	(Ludmilla, Lukijatar)
Irina Pulkka	(Lotaria)
Kari Ketonen	(Irnerio)
Timo Tuominen	(professori Uzzi-Tuzii)
Peter Frazén	(maisteri Cavadegna)

sekä Tuomas Launonen, Anssi Pirttineva, Jan Kuula ja Antti Saarinen (valo- ja varjoliiga)

<i>Ohjaus</i>	Annette Arlander
<i>Visuaalinen suunnittelu</i>	Reija Hirvikoski
<i>Valosuunnittelu</i>	Liisa Kyrönseppä
<i>Äänisuunnittelu</i>	Jari Kauppinen
<i>Ohjausassistentti</i>	Anssi Valtonen
<i>Vis. suunn. assistentti</i>	Pia Hirvaskoski
<i>Valosuunn. assistentti</i>	Mikko Hynninen
<i>Äänisuunn. assistentti</i>	Tommi Hartikainen
<i>Tuottaja</i>	Sanna Rekola
<i>Tuottajan assistentti</i>	Eeva-Kaisa Ikonen
<i>Diat, juliste ja lennäkki</i>	Reija Hirvikoski, Pia Hirvaskoski, Tuuli Laukkanen, Riitta Sourander
<i>Valokuvat</i>	Riitta Sourander
<i>Maskeeraus</i>	Ben Nye / Professional Make up Center / Jani Kylmä / Team
<i>Kampaukset</i>	TS Salonki Hilkka Stenberg
<i>Lavastuksen toteutus, näyttämötekniikka</i>	Tapio Hopponen johdolla Arto Ellonen, Asmo Hurula, Ritva Lahti, Tapio Tuominen ja Juha Virtanen

Helsingin Juhlaviikkojen ja Teatterikorkeakoulun ohjaajantyön ja dramaturgian laitoksen yhteistyö

- I Italo Calvino:
Jos talviyönä matkamies
- II Tazio Bazakbal:
Läbellä Malborkin kylää
- III Ukko Ahti:
Kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä
- IV Vorts Viljandi:
Pelkäämättä tuulta ja huimausta
- V Bertrand Vandervelde:
Katsoo alas varjon tiivistyessä
- VI Silas Flannery:
Solmitutuvien viivojen verkossa

VÄLIAIKA

- VII Silas Flannery:
Risteytyvien viivojen verkossa
- VIII Takakumi Ikoka:
Kuun valaisemalla lehtimatolla
- IX Calixto Bandera:
Tybjän kuopan ympärillä
- X Anatoli Anatolin:
Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan

"Elämme vuotta 1985: vain viisitoista vuotta erottaa meidät uuden vuosituhannen alusta. Tällä hetkellä minusta tuntuu, ettei tuon vuosiluvun lähestyminen herätä mitään erityisiä tunteita. En ole kuitenkaan tullut puhumaan teille tulevaisuuden tutkimuksesta vaan kirjallisuudesta. Kohta päättyvällä vuosituhannella ovat syntyneet ja levinneet länsimaissa nykyisin puhutut kielet sekä kirjallisuus, jonka avulla noiden kielten ilmaisukykyä, tiedollisia ja luovia mahdollisuuksia on koeteltu. Se on ollut myös kirjan vuosituhat, jonka kuluessa kirja on esineenä saanut meidän tuntemamme muodon. Vuosituhannen lopun läheisyyttä ilmentää ehkä useammin toistuva kysymys kirjallisuuden ja kirjan kohtalosta niin sanotulla jälkiteollisella teknologian aikakaudella. En aio uskaltautua esittämään mitään siihen liittyviä ennusteita. Luotan kirjallisuuden tulevaisuuteen koska tiedän, että jotakin asioita vain kirjallisuus voi antaa omien erikoispiirteittensä ansiosta."

(Italo Calvino: *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle. Loki-Kirjat: Helsinki 1995, s. 15*)

KERTOMUKSET

- I *Jos talviyönä matkamies*
"... kenties olen asemalla, jolta lähdin ensimmäisen kerran ..."

<i>Minä 1</i>	Timo Tuominen
<i>rouva Marne</i>	Henriikka Salo
<i>nuori mies</i>	Kari Ketonen
<i>tohtori Marne</i>	Timo Torikka
<i>komisario Gorin</i>	Antti Saarinen
<i>baarimies</i>	Peter Franzén
<i>vedonlyöjät</i>	Jan Kuula, Tuomas Launonen, Anssi Pirttineva

- II *Läbellä Malborkin kylää*
"Muukalainen oli ottamassa minun paikkani."

<i>Minä 2</i>	Peter Franzén
<i>Brigd</i>	Irina Pulkka
<i>herra Kauderer</i>	Timo Tuominen
<i>Ponko</i>	Kari Ketonen
<i>Hunder</i>	Antti Saarinen
<i>Ugurd-täti</i>	Jan Kuula
<i>isoisä</i>	Anssi Pirttineva
<i>tuntematon nainen (Hela)</i>	Irina Pulkka
<i>tuntematon mies (Casimir)</i>	Tuomas Launonen

- III *Kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä*
"Olen vakuuttumassa siitä, että maailma haluaa sanoa minulle jotakin."

<i>Minä 3</i>	Peter Franzén
<i>Zwida</i>	Henriikka Salo
<i>herra Kauderer II</i>	Timo Tuominen
<i>mies</i>	Tuomas Launonen
<i>portieeri</i>	Timo Torikka
<i>vanginvartija</i>	Antti Saarinen
<i>haudankaivaja</i>	Anssi Pirttineva
<i>kalastaja</i>	Jan Kuula
<i>vanki</i>	Kari Ketonen

- IV *Pelkäämättä tuulta ja huimausta*
"Tämän kaiken keskellä on salaisuus, jota en voi paljastaa."

<i>Minä 3</i>	Kari Ketonen
<i>Irina</i>	Irina Pulkka
<i>Valeriano</i>	Peter Franzén
<i>ukko</i>	Antti Saarinen
<i>sotilaita</i>	Tuomas Launonen, Anssi Pirttineva, Jan Kuula

- V *Katsoo alas varjon tiivistyessä*
"Vaikka vaihdan henkilöllisyyttä, menneisyyttä en voi vaihtaa."

<i>Minä 5</i>	Timo Tuominen
<i>Bernadette</i>	Henriikka Salo
<i>Jojo</i>	Peter Franzén
<i>poika</i>	Kari Ketonen
<i>gangsterit</i>	Tuomas Launonen, Anssi Pirttineva

VI Solmiutuvien viivojen verkossa

"Puhelimen edessä ihminen on vastustuskyyvön."

<i>Minä 6</i>	Timo Tuominen
<i>Marjorie Stubbs</i>	Henriikka Salo
<i>Lorna Clifford</i>	Irina Pulkka

VII Risteytyvien viivojen verkossa

"Sieluni tarvitsee mallin, jota jäljitellä,"

<i>Minä 7</i>	Timo Tuominen
<i>Minä 7a</i>	Peter Franzén
<i>Minä 7b</i>	Kari Ketonen
<i>Minä 7c</i>	Anssi Pirttineva
<i>Minä 7d</i>	Carl-Kristian Rundman
<i>Minä 7e</i>	Tuomas Launonen
<i>Elfrida</i>	Irina Pulkka
<i>Lorna</i>	Henriikka Salo

VIII Kuun valaisemalla lehtimatolla

"Lehtisateen tarkkailussa perustekijä on lehtiä erottavan tyhjän tilan aistiminen."

<i>Minä 8</i>	Kari Ketonen
<i>berra Okeda</i>	Timo Tuominen
<i>rouva Miyagi</i>	Henriikka Salo
<i>Makiko</i>	Irina Pulkka

IX Tyhjän kuopan ympärillä

"Minä tiesin, että hän kertoisi sen vielä."

<i>Minä 9</i>	Peter Franzén
<i>Don Anastasio Zamora</i>	Timo Tuominen
<i>Faustino Higuera</i>	Kari Ketonen
<i>Anacleto Higuera /</i>	Henriikka Salo
<i>Dona Jazmina Amaranta</i>	
<i>/ Jazinta</i>	Irina Pulkka

X Mikä tarina sen pohjalla odottaa loppuaan

"Yksi hyppy vielä – ja minä olen – sinun – luonasi!"

<i>Minä 10</i>	Peter Franzén
<i>Franziska</i>	Irina Pulkka
<i>Osasto D:n miehet</i>	Tuomas Launonen,
	Anssi Pirttineva,
	Jan Kuula

kehyskertomuksessa myös kirjakauppias, opiskelijoita, virkailijoita, kirjailijoita, kertomusten isä, konepistoolimiehiä, sulttaani ja sulttaanitar, tarjoilija, ufopoikia, poliiseja, Corinna / Gertrud / Ingrid / Alfonsina / Sheila / Alexandra, Arkadin Porfyrits, lukijoita sekä Hermes Marana

"MATKAMIEHESTÄ"

Dramatisointi on paitsi näytelmäkirjoittamisen alueen kuningaslajeja myös työ, johon ei pidä ryhtyä kevein perustein. Kuten Esther Calvino, kirjailijan leski, aivan oikein huomautti – evätessään ensin meiltä oikeuden esittää "Matkamies" dramatisoidussa muodossa – teatteri ja kirjallisuus ovat kerta kaikkiaan kaksi eri asiaa, ja "Matkamies" on ennen muuta proosakirjallisuutta. Näytelmä puolestaan ei ole sanataidetta – tai se on sitä korkeintaan vain alisteisessa, alihankkijatyypisessä suhteessa. On totta, että teokselle, joka hyvin selkeästi puhuu nimenomaan proosasta (sen lisäksi, että itse edustaa sitä), on työläs tehdä oikeutta näyttämöllä. Sen aihe ja muoto ovat eräässä mielessä teatterin antipodi.

Mutta puhuessaan proosasta "Matkamies" paradoksaalisesti tulee puhuneeksi myös aikamme teatterista ja näyttämöistä: kuka onkaan tekijä, kuka esittää, kuka katsoo, kuka näkee, kuka kertoo? Elämme proosan aikaa, yksinäisyyden aikaa, ja rikkoessaan iloisesti ja hurmaavasti proosan yksinäisyyden "Matkamies" viittaakin uuteen tapaan hahmottaa moniäänisyys teatterissa.

"Matkamiehen" dramatisoiminen, kehyskertomuksen ja kymmenen "romaaninalun", oli ennen toteutumistaan iäkäs unelma, jonka Arlander pani alulle jo melkein kymmenen vuotta sitten. Kaikki ne, joille suunnitelmasta on vuosien varrella kerrottu, ovat – jos ovat tunteneet romaanin – joko tyjottaneet epäuskoisesti tai sitten nauraneet päin näköä.

Postmodernismin ariuret nostivat 1980-luvulla "Matkamiehen" iloiten lippusalkoon niin kuin Vaahteramäen Eemeli pikkusiskonsa. Sinne, lippusalkoon, se eräässä mielessä kuuluukin, mutta vain osa-aikaisesti, sillä taiteen "tyylisuuntien" saadessa ajan myötä niille kuuluvan aseman abstraktioina jatkuvan historian vaiheista tämän hienon romaanin kaltaiset konkreettiset, yksittäiset teokset jäävät osaksi yleismaailmallista, yleishistoriallista aarteistoa.

Jo vuosia sitten, kun tätä näytelmää luonnosteltiin, tuntui siltä, että "Matkamies" oli muuttunut ennen muuta realistiseksi kertomukseksi yksilöstä, maailmasta, kielestä, rakkaudesta. Se fiktio, jonka tämä romaani lukijan mielessä synnyttää, tuntuu koskettavan rituaalinomaisen intensiivisellä tavalla tämän häilyviä mielikuvia siitä, mikä on länsi-ihmisen nykytodellisuus ja käsitys Kertomuksesta, missä muodossa se esitetyksi tuleekin.

Kiemuraisesta ja osin hyvinkin abstraktista sävystään huolimatta – tai ehkä juuri sen ansiosta – teos on hyvin helpolukuinen: lukijalla ei ole painostavaa ja todellisuudelle vierasta tilaisuutta hahmottaa kertomuksen alkua, keski-kohtaa ja loppua. Tai toki: kyllä ne siinä ovat, kaikki kol-

me, aivan oikeaoppisissa paikoissa vieläpä, mutta, toisin kuin usein, ne eivät tässä ole painopisteitä, vaan kuin kevennyksiä – eivät ankkureita, vaan oudon painottomia kohtia, kuvajaisia, joiden ympäri oikeasti aluton, loputon ja keskikohtadaton Todellinen Kertomus kevyesti ja elegantisti pyörähtää.

Tällä haavaa on vaikea hahmottaa maailmasta yhtäkään kertomusta vailla rinnakkaiskertomusta, risteytyvää kertomusta, vastakkaista kertomusta – tämä on tämän romaanin ja näytelmän ydintä. Lineaarisuuden on syrjäyttänyt analogisuus, ilmiöiden "muistuttavuus", vierekkäisyys, liittämisyys. Tämä on toki kaiken Edistuksen Projektiin kohdistettavan kritiikin ydintä, mutta ei enää taide teoriaa, vaan mediakulttuurin ja mielikuvatalouden ajan arkipäivää. "Tuhannen ja yhden yön tarinoiden" voitto lampun hengestä. Calvino onnistuu kertomaan kertomuksen olematta kertomuksia kohtaan ironinen.

Toki tärkeimmät syyt tehdä tämä näytelmä ovat henkilökohtaiset. "Matkamies" on röntgenkuva minun käsityksistäni siitä, mitä on rakastaminen ja mitä on kieli.

Eräässä Calvinosta kirjoitetussa nekrologissa hahmoteltiin hienosti hänen erityislaajiaan – sen mukaan kokuksellisen vuosisadan filosofinen keskustelu on oikeastaan tiivistettävissä kahteen perusväittämään, jotka ovat pyrkineet ottamaan toinen toisestaan eri tavoin mittaa; ensimmäisen mukaan maailma on pelkästään kieltä ja kielen ulkopuolella ei ole mitään, toisen mukaan taas maailma ei ole ilmaistavissa ja kieli ei ole mitään. Calvinon erityyinen saavutus on tämän oppineen kirjoittajan mukaan siinä, että hän kykeni tekemään kirjallisuutta asettumatta kummallekaan kannalle.

Nähdäkseni tuon 1900-luvun kouristuksenomaisen perusprobleeman ohitus – Calvino tavallaan hyväksyy kummankin väitteen ja tavallaan ei hyväksy kumpaakaan – on myös väite rakkaudesta, kiinnittymisestä; kenties ne ovatkin sen seikan hyväksymistä, että todellisuudessa ihminen jää aina tyhjän ja täyden, mykkyyden ja "täydellisen kielen" väliin, ja Kertomus jatkuu juuri siksi, että kolmatta magneettista napaa ei ole olemassa.

Näytelmä on mahdollisimman uskollinen alkuperäistekstille, mikä on olettaakseni juuri tälle teokselle tyypillinen taiteellinen ratkaisu eikä seurausta siitä, että kysymyksessä on ensimmäinen mittava dramatisointityöni moneen vuoteen. Calvinon tuntija huomaa, että eräissä keskeisissä kohdissa teoksen peruskuvioita on muutettu. Kutsuisin tätä muuttamista transponoinniksi enkä vääristelyksi. Jorma Kaparin legendaarinen suomennos on tekstin pääasiallinen rakennusaine, mutta siellä täällä sekin on saanut osakseen pieniä muutoksia ja tarkistuksia, joista vastaan, ja toivottavasti loukkaamatta pahasti alkuperäistekstiä. Sieltä

täältä pilkottaa myös materiaalia, joka ei laisinkaan ole Calvinolta peräisin. Sitä ei ole paljon, ja enimmäkseen siinä on kyse tilkkeistä ja tiivistyksistä, joita näyttämön aina niin konkreettinen ja tavallaan kömpelö dramaturgia vaatii. Ja tulkinnasta – uskollisinkin dramatisointi on aina tulkinta.

Ottakaa mukava asento. Joudutte vaihtamaan sitä kohta.
14.8.-96 J. S.

Italo Calvino:

ERÄÄNLAINEN OMAELÄMÄKERTA

Minulta pyydetään siis pientä omaelämäkerrallista tekstiä – pyyntö, joka aina saa minut hämilleni. Henkilökohtaiset tiedot, jopa ne, jotka ovat ihmisen yksityisimpiä asioita, ja niiden saattaminen julkisuuteen tuntuu hiukan samalta kuin jos menisi psykoanalyytikon puheille. Tai niin ainakin kuvittelen – en nimittäin ole milloinkaan käynyt psykoanalyysissa.

Aloitan sanomalla, että olen syntynyt vaa'an horoskoopimerkkiin, ja niinpä luonteessani tasapaino ja epätasapainoisuus korvaavat vastavuoroisesti toistensa ylilyönnit. Synnyin hetkellä, jolloin vanhempani olivat juuri aikeissa palata kotimaahan monen Karibian alueella vietetyn vuoden jälkeen: tästä seuraa se maantieteellinen epävakaus, joka aina saa minut kaipaamaan jonnekin "toisaalle".

Se tietämys, joka vanhemmillani maailmasta oli, keskittyi kaikkineen Vihannesten Valtakuntaan, sen ihmeisiin ja siunauksiin. Minua kiehtoi toisenlainen, nimittäin kirjoitetun sanan vihannointi, ja niinpä käänsin selkäni kaikelle sille, mitä vanhempani kenties olisivat minulle opettaneet – mutta myös syvälinen ymmärrys siitä, mikä on inhimillistä, jäi minulle etäiseksi.

Kasvoin lapsesta nuoreksi eräässä Rivieralla sijaitsevassa kaupungissa, kääriytyneenä sen omaan mikroatmosfääriin. Niin meri kaupunginlahdessa kuin nuo valtavat vuoret tuntuivat minusta turvallisilta ja luottamusta herättävilä. Italiasta minut erotti pieni rantatiekaistale ja muusta maailmasta läheinen valtakunnanraja. Tämän turvallisen simpukankuoren jättäminen taakse oli minulle sama kuin syntymätrauman kokeminen uudelleen, mutta tämän ymmärrän vasta nyt.

Koska olen varttunut diktatuurin aikakaudella ja joutunut asepalvelusissä keskelle totaalista sotaa, minulla on yhäkin se käsitys, että ihmisen mahdollisuus elää rauhassa ja vapaudessa on vain eräänlainen hauras, onnellinen satuma, joka voi minkä hyvänsä silmänräpäyksen myötä kadota.

Tämän lähtökohdan huomioon ottaen on ymmärrettävää, että politiikka valtasi ehkä liiankin suuren roolin nuoruuteni harrastusten joukossa. Liian suuren minun kannaltani, tarkoitan, sillä mitä olisinkaan sen kautta voinut saavuttaa – asioilla, jotka näyttäivät politiikan näkökulmasta peräti kaukaisilta, on politiikkaa paljon suurempi vaikutus ihmisten ja valtioiden historiaan (jopa poliittiseen).

Kun sota oli ohi, tunsin suuren kaupungin kutsuvan minua voimakkaammin kuin provinssisten juureni. Hetken epäroin Torinon ja Milanon välillä. Päätökseeni valita Torino oli omat syynsä, ja sillä oli myös seurauksensa. Nytemmin olen unohtanut jo sekä syyt että seuraukset, mutta vuosien ajan tapanani oli sanoa itselleni, että jos olisin valinnut Milanon, kaikki olisi sittemmin käynyt hyvinkin paljon toisin.

Ryhdyin kirjoittamisen taiteeseen jo varhain. Kirjoitusteni saaminen julkaistuksi oli minulle helppoa, ja tekstini saavuttivat heti suosiota ja ymmärtämystä. Kului kuitenkin pitkään, ennenkuin oivalsin ja sain itseni vakuutetuksi siitä, että tämä oli muutakin kuin pelkkää sattumaa.

Koska työskentelin kustantamossa, vietin enemmän aikaa muiden tekemien kirjojen kuin omieni parissa. En pahottele tätä: kaikki energia, joka suunnataan ihmisten siivistyneen rinnakkaiselon hyväksi, on oikein käytettyä energiaa. Torinosta – joka on vakava mutta surullinen kaupunki – satuin useinkin lipsahdamaan Roomaan. (Sattumoisin ainoat italialaiset, joiden ikinä olen kuullut puhuvan Roomasta muin kuin negatiivisin sanoin, ovat torinolaiset.) Ja Rooma onkin se Italian kaupunki, jossa – kysymättä milloinkaan itseltäni miksi – olen asunut pisimmän ajan.

Ideallisin paikka minulle on se, jossa on kaikkein luontevinta elää ulkomaalaisena. Niinpä Pariisista tuli kaupunki, josta löysin vaimoni, jonne perustin kodin ja jossa kasvatin tyttären. Myös vaimoni on ulkomaalainen, ja ollessamme yhdessä me kolme puhuimme kolmea eri kieltä. Kaikki elämässä voi vaihtua, mutta ei se kieli, jota kannamme sisällämme, sillä se on maailma, joka on yksityisempi ja lopullisempi kuin äidin kohtu.

Huomaan, että olen tässä omaelämäkerrassa keskittynyt pääasiassa käsittelemään syntymää, ja puhunut myöhemmistä vaiheista ikään kuin sen hetken jatkeena, jolloin näin päivänvalon, ja nyt olen palannut ilmeisesti vieläkin kauemmas menneisyyteen, syntymää edeltävään aikaan. Tämä on riski jokaisessa omien juurien kartoittamiseksi kirjoitetussa omaelämäkerrallisessa tekstissä; niin Tristram Shandylläkin, joka omassa tarinassaan uppoutuu kokonaan esi-isiinsä, kunnes päästessään pisteeseen, jossa hänen pitäisi aloittaa omasta elämästään kertominen, hän huomaa, ettei mitään sanottavaa enää ole.

(Grand Bazaar, Milano, syys-lokakuu 1980)

MISTÄ ON KYSYMYS?

(ohjaajan sana)

Calvinon sanoin: "Viimeinen merkitys johon kaikki kertomukset viittaavat, on kaksikasvoinen elämän jatkuvuus, kuoleman väistämättömyys."

Kaunistaa.

Aikaisemmin ajattelin että oleellista on muistuttaa kuoleman väistämättömyydestä, koska useimmat tarinat eivät sitä tee. Nyt olen halunnut nähdä onko mahdollista todella ylistää elämän jatkuvuutta. Esitys kertoo omalla tavallaan siitä mikä on oleellista (rakkaudesta).

Näytelmän kaunein ja tärkein lause on ehkä kuitenkin: "Kun kerran pystyy luopumaan jostakin, minkä luuli olevan oleellista, huomaa, että voi olla ilman monta muuta asiaa."

ITALO CALVINO (1923 – 1985)

Italo Calvino on Italian sodanjälkeisen kirjallisuuden suurimpia nimiä. Hänen vuonna 1947 ilmestynyt esikoisteoksensa oli lähinnä realistinen kuvaus omilta partisaaniajoilta, mutta maailmanmaineensa Calvino loi vapaasti fantasi-sovilla, usein allegorisilla romaaneillaan, joista tunnetuimpia ovat *Paroni puussa*, *Halkaistu varakreivi* ja *Ritari jota ei ollut olemassa*.

Romaani *Jos talvityönä matkamies* (Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979) julkaistiin Jorma Kaparin suomen-noksena 1983. Se on yksi Calvinon suosituimpia ja rakastetuimpia teoksia, ja sitä on myös pidetty yhtenä keskeisistä ns. postmoderneista romaaneista. Teos on paitsi nykyajan Tuhannen ja yhden yön tarinat pienoisuudessa, myös älykäs ja monimielinen kirjallisuusinstituution kuvaus ja ennen kaikkea lukemisen nautintojen ylistys, ns. puhdasta mielihyvää.

Romaani koostuu kehyskertomuksesta, jonka päähenkilönä on lukija. Lukija kohtaa lukijattaren kirjakaupassa yrittäessään vaihtaa viallista romaania ehjään. Monien seikkailujen jälkeen, jotka vievät lukijan mantereelta toiselle etsimään jatkoa aina keskeytyville tarinoille, lukija ja lukijatar päätyvät onnellisesti aviovuoteeseen.

Kirjan sisältämät romaanin alut, nekin rakkaustarinoita omalla tavallaan, ovat fiktiivisten kirjoittajien kirjoittamia. Ne muodostavat erinomaisen pohjan myös teatterin erityismaailmoille.

SUOMENNETUT TEOKSET:

Paroni puussa (*Il barone rampante*),
suom. Pentti Saarikoski, Tammi 1970;

Ritari jota ei ollut olemassa (*Il cavaliere inesistente*),
suom. Pentti Saarikoski, Tammi 1962;

Kosmokroniikka (*Le cosmocomiche*),
suom. Liisa Ryömä, Tammi 1969;

Halkaistu varakreivi (*Il viconte dimezzato*),
suom. Jorma Kapari, Tammi 1970

Näkymättömät kaupungit (*Le città invisibili*),
suom. Jorma Kapari, Tammi 1976

Tämä vaikea elämä (*La vita difficile*),
suom. Jorma Kapari, Tammi 1979;

Jos talviyönä matkamies
(*Se una notte d'inverno un viaggiatore*),
suom. Jorma Kapari, Tammi 1983;

Marcovaldo (*Marcovaldo*),
suom. Jorma Kapari, Tammi 1986;

Herra Palomar (*Palomar*),
suom. Liisa Ryömä, Tammi 1988;

Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle
(*Lezioni americane. Sei proposto per il prossimo
milennio*),
suom. Elina Suolahti, Loki-Kirjat 1995.

"Näihin huomioihin perustuu ehdotukseni tekstistä, jota kutsun "hyper-romaaniksi". Teokseni *Jos talviyönä matkamies* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) on yritys havainnollistaa ajatusta. Halusin ilmentää romaanin olennaista olemusta keskittämällä sen kymmeneen romaanin-alkuun, jotka kehittävät mitä erilaisimmilla tavoilla yhteistä ydintä ja toimivat kehyksessä, joka määrittää niitä ja jota ne määrittävät."

(*Italo Calvino: Kuusi muistiota ...*, s. 183)

KIITÄMME YHTEISTYÖSTÄ

Janne Björklöf, Ragni Grönblom, Kaisa Hakkarainen,
Eki Honkakoski, Antti Kenkkilä, Jaakko Kiukkanen,
Mia Kivinen, Jukka Kolimaa, Tarja Kunttunen,
Seppo Lampio, Risto Linnanpuomi, Ilari Nummi,
Tomi Tiainen ja Riku Virtanen

sekä

Aleksanterin teatteri

AV Systems Oy

Canon Oy

Filmfotograferna

Helsingin Kaupunginteatteri

Helsingin Sanomat

Ingman Foods Oy Ab

Instituto Italiano di Cultura

Kanneltalo

Mäntsälän Saha

Pekkaniska Oy

Philips

Professional Make up Center

Samsonite Finland

Savoy-teatteri

StarLike

Tammi

Teatterikorkeakoulu,

opetusteatterin äänistudio

Teatteri Pieni Suomi

TS Salonki Hilikka Stenberg

Tuomarinkylän ratsastuskoulu

UPM Kymmene Kaipolan tehtaat

Viikinkikaapeli

Ylioppilasteatteri

"JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..."

Perushahmotus

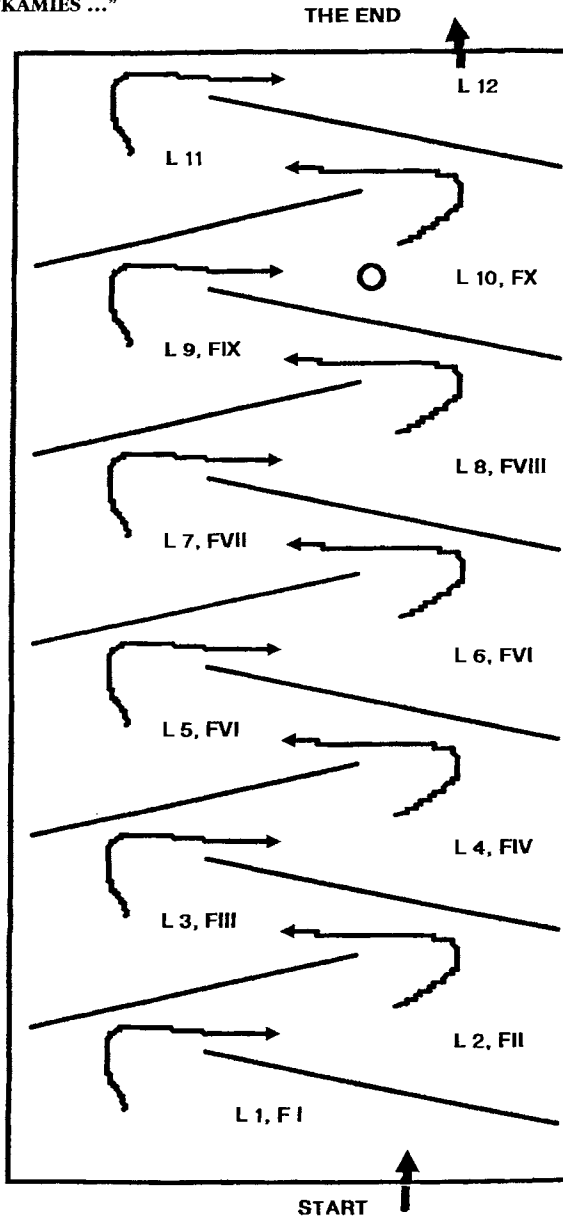
Vaihtoehto 1.

L 1 ... 2
= lovestory
(raamikertomus)

F I ... X
= fantasiamaailma
(romaaninalut)

→
= yleisö siirtyy
kertojan johdolla
seuraavaan tilaan

○
= mahd. koko tila auki



Perushahmotus

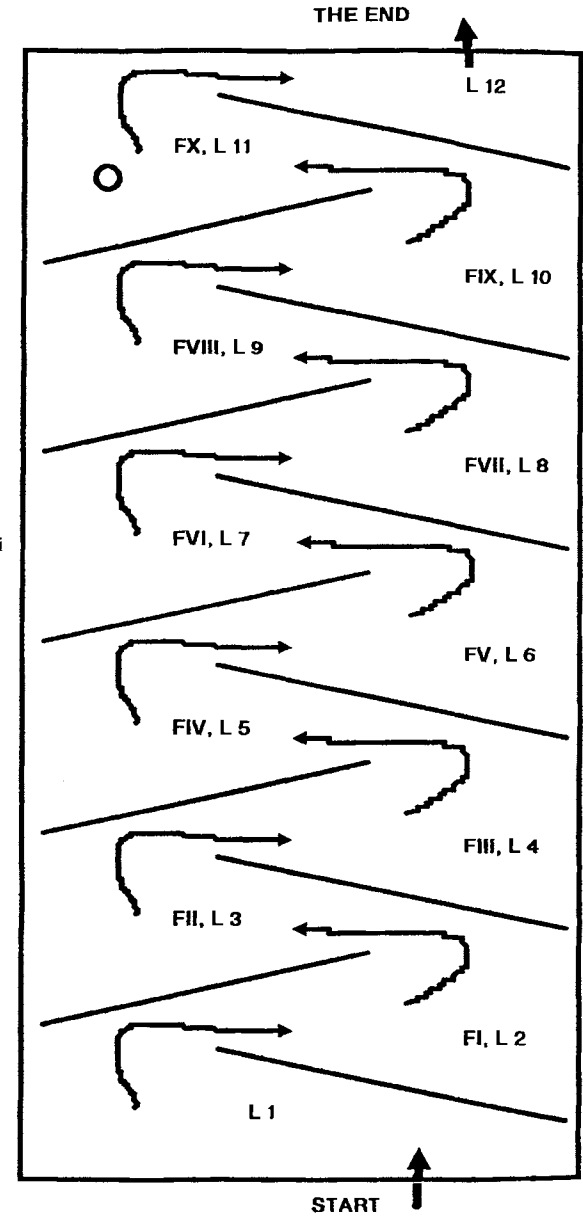
Vaihtoehto 2.

L 1 ... 2
= lovestory
(raamikertomus)

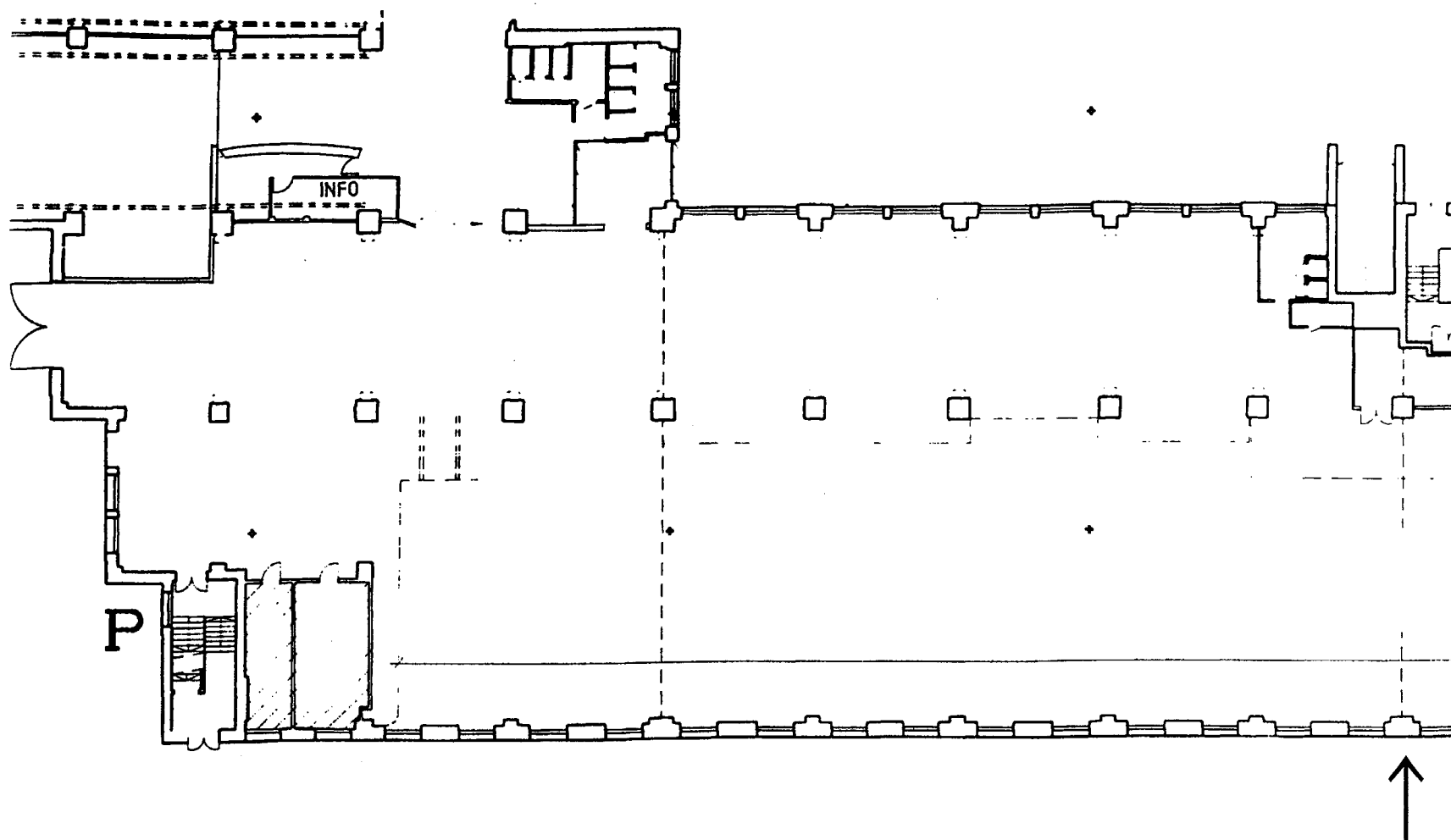
F I ... X
= fantasiamaailma
(romaaninalut)

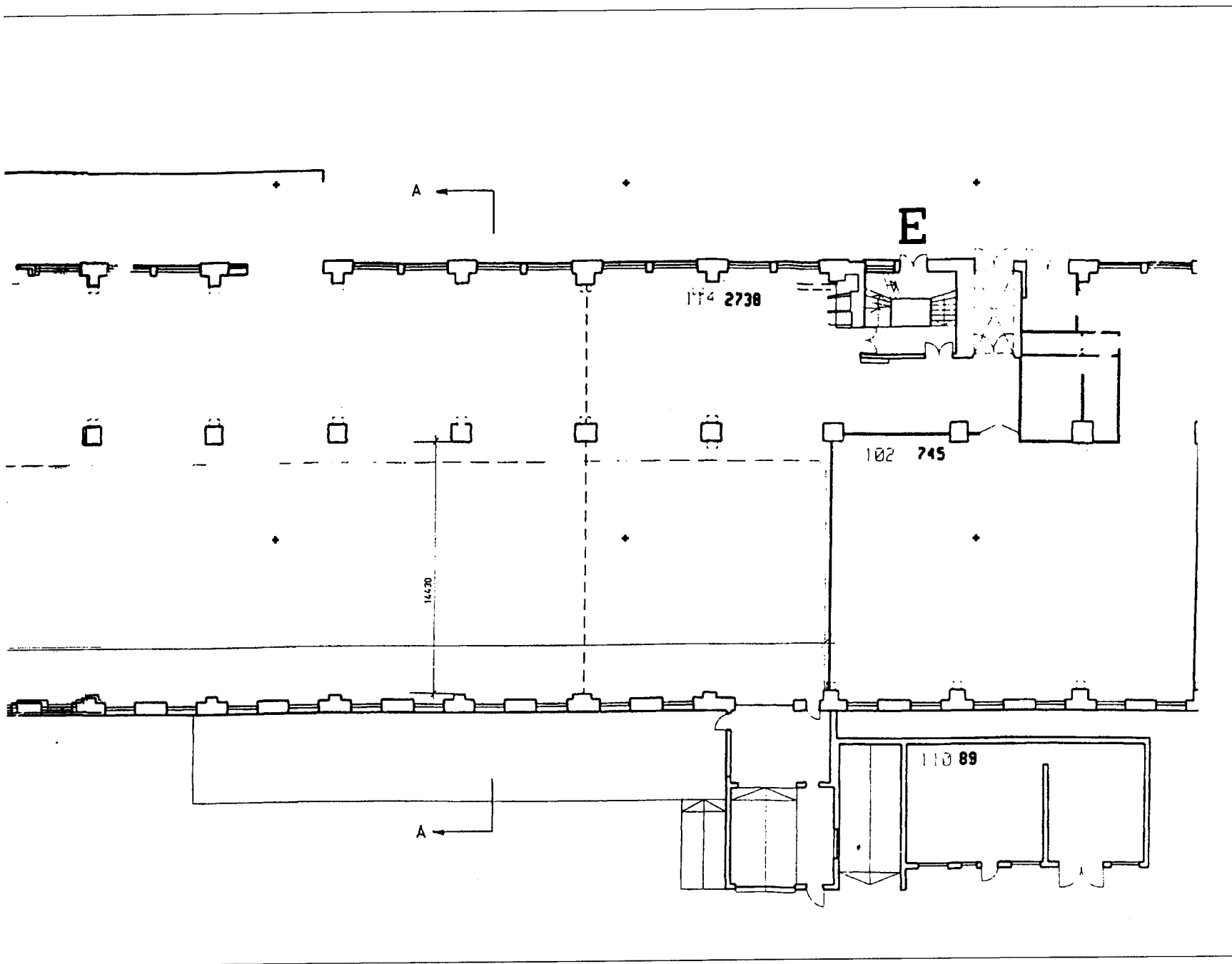
→
= yleisö siirtyy
kertojan johdolla
seuraavaan tilaan

○
= mahd. koko tila auki



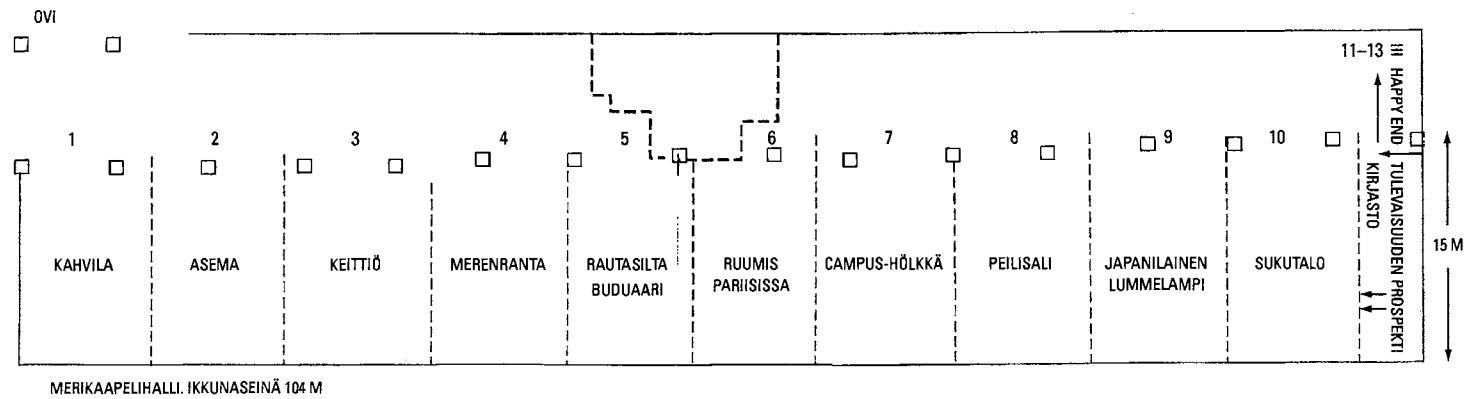
MERIKAAPELIHALLIN POHJAPIIRROS





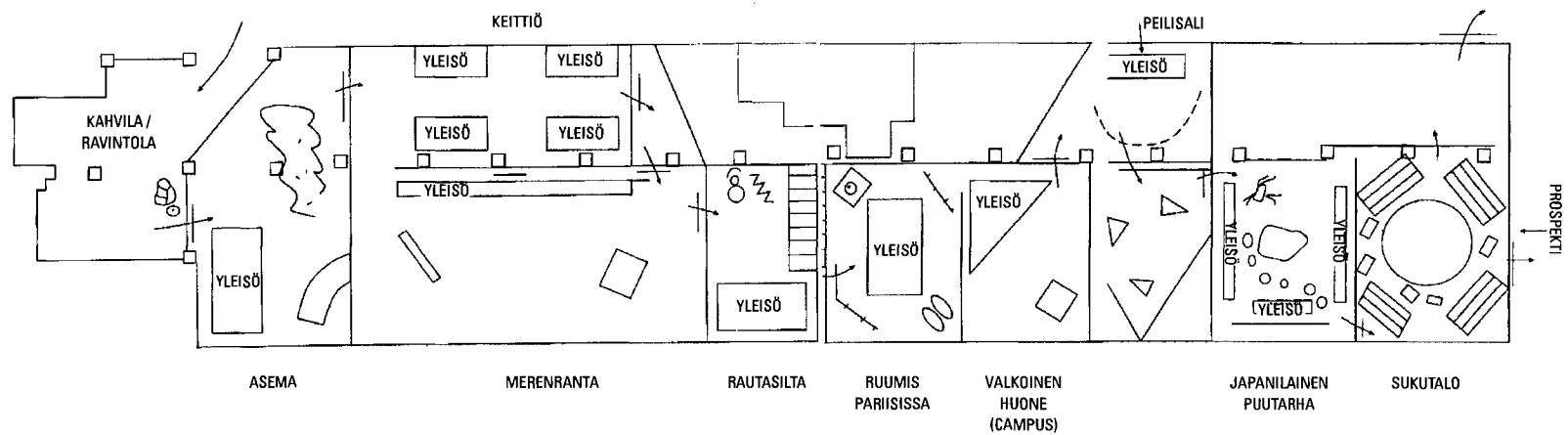
"JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..."

LAVASTUSLUONNOS 1.



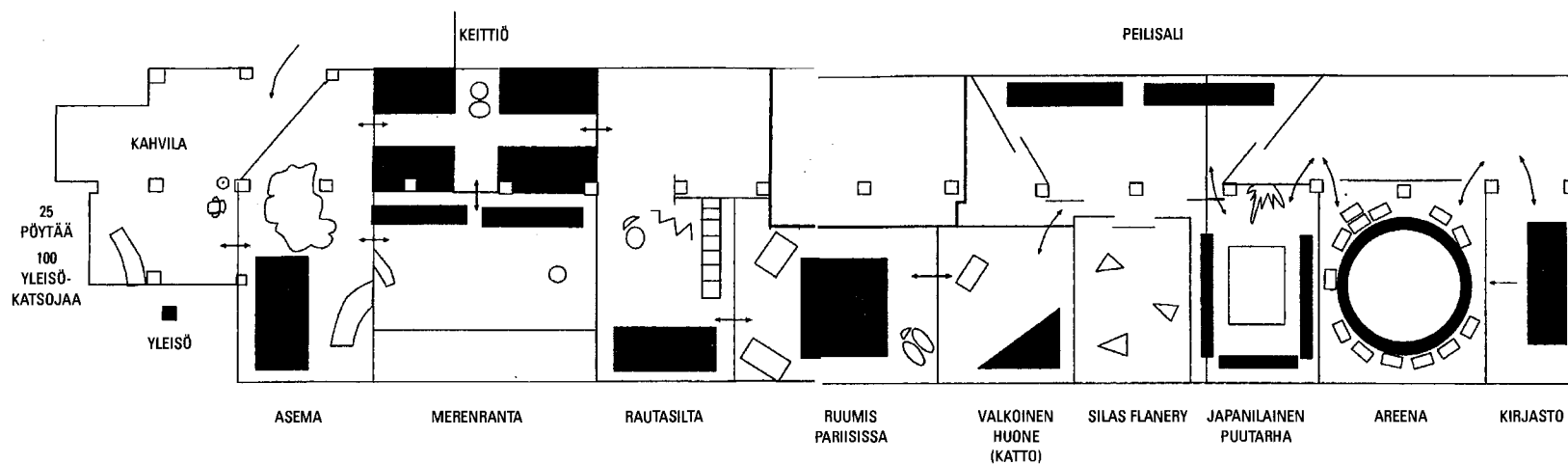
"JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..."

LAVASTUSLUONNOS 2.



"JOS TALVIYÖNÄ MATKAMIES ..."

LAVASTUSLUONNOS 3.



LIITE 6. CALVINON PYÖRIVÄT NELIÖT

Calvinon teksti ”Miten kirjoitin yhden kirjoistani”¹ käsittelee kehyskertomuksen rakennetta romaanissa *Jos talviyönä matkamies*. Tutustuin siihen vasta kun Helsingin Juhla-viikoille 1996 valmistettu esitys oli jo aikaa sitten haudattu. Mikäli olisin törmännyt tekstiin aiemmin olisin ehkä yrittänyt hyödyntää sitä jollakin tapaa, tai ainakin käyttänyt sitä argumenttina dramatisointivaiheen keskusteluissa. Oli varmaan kaikin puolin onnellista, ettei tämä sinänsä hauska teksti ollut rajoittamassa Juha Siltasen mielikuvitusta. Ensimmäinen ajatukseni tekstin nähdessäni oli; voi ei, apua, tuota ei mitenkään voi tajuta, reagoin yleisellä formalisointeja kohtaan tuntemallani kammolla.² Periaatteessa Calvinon kuvaus romaaninsa kehyskertomuksesta on hauska, itsenäinen kirjallinen teos. A.J. Greimasin semioottisen neliön hahmolla leikittelyvä teksti etenee romaanin kehyskertomuksen numeroitujen lukujen mukaan. Pienoisromaanit tai romaaninalut, joilla kirjassa on omat otsikonsa, eivät siihen sisälly. Kaavioleikistä riippumatta Calvinon Oulipo-teksti on oivallinen tiivistys niistä teemoista, joita kirjallisuusinstituutiota käsittelevä kehyskertomus romaanissa sisältää, vaikkei vastaavuus aina olekaan aivan ilmeinen.

Oulipo – potentiaalisen kirjallisuuden työpaja

Ymmärtääkseen Calvinon tekstin ”Miten kirjoitin yhden kirjoistani” sen voi asettaa asiayhteyteensä, julkaisusarjaan ”Bibliothèque Oulipienne”. Oulipo on kirjailijoiden yhteenliittymä joka perustettiin Pariisissa 1960, ja sen nimekkäimpiä jäseniä olivat Raymond Queneau, Marcel Duchamp, Georges Perec, Italo Calvino, ranskalainen runoilija Jacques Roubaud ja amerikkalainen kirjailija ja kääntäjä Harry Matthews.³ Oulipo on lyhenne sanasta Ouvroir Littérature Potentielle (potentiaalisen kirjallisuuden työpaaja) ja sen on nähty merkitsevän erityisesti ”tietynlaista kirjallista asennetta, viihdykettä, pakkoa ja vapautusta”⁴ Yksi Oulipon edeltäjistä oli eksentrisen ranskalainen miljonääri Raymond Roussel, joka itsemurhansa jälkeen julkaisi teoksen ”Miten kirjoitin muutamat kirjoistani”. Siinä hän kuvaa niitä eriskummallisia rakennustelineitä jotka hän loi teostensa pohjaksi, ja jotka hän purki kirjoituksensa valmistuttua.⁵ Jo nimensä perusteella se assosioituu tässä puheena olevaan Calvinon tekstiin.

Raymond Queneau kuvaa Oulipo’n tarkoitusperiksi mm. ”ehdottaa uusia luonteeltaan matemaattisia ’rakenteita’ kirjailijoille, tai keksiä uusia keinotekoisia tai mekaanisia menetelmiä jotka myötävaikuttavat kirjalliseen toimintaan: tavallaan tueksi inspiraatiolle tai avuksi luovuudelle, taval-

la tai toisella.”⁶ Oulipo ei Queneau mukaan ole kirjallinen koulukunta: ”Me asetumme esteettisten arvojen tuolle puolen, mikä ei tarkoita sitä, ettemmekö piittäisi niistä”.⁷ Eikä Oulipo myöskään ole tieteellinen seminaari tai mikään ”vakava” työryhmä, vaikka siihen kuuluukin kirjallisuudenprofessori ja luonnontieteiden professori. Oulipo:ssa ei ole kyse kokeellisesta tai sattumanvaraisesta kirjallisuudesta, vaan Oulipo on luonnollista, käsityömaista ja hauskaa. Luonnollista se on samalla tapaa kuin puhutaan luonnollisista luvuista matematiikassa, vailla suurempaa hienostuneisuutta, hän toteaa. ”Me pyrimme todistamaan liikkeen kävelemällä.” Käsiyömaista, mutta ei välttämättä, valitsemme alituisen ettei meillä ole käytössämme koneita, ja hauskaa, ainakin meille, Queneau huomauttaa. Joidenkin mielestä työmmä on ”inhottavan tylsää”, mutta osa töistämme vaikuttaa kieltämättä puhtaalta viihdeeltä, hiukan kuin vitsit ja nokkeluudet tai jotkut sanaleikit, hän toteaa.⁸

Vapaaehtoiset muutorajoitteet eivät ole harvinaisia kirjallisuudessa, voidaan ajatella vaikka sonettia. Kirjallisuus käsityötaitona ja leikkinä ei kuitenkaan ole ollut muodissa viime aikoina. Romanttis-individualistinen nerokultti on edelleen voimissaan. Säännöt ovat pitkään olleet huonossa huudossa kirjailijoiden piirissä, rajoituksilla ja pakotteilla on vielä parempi kaiku. Loppusointuja ja metriikkaa ei ole käytetty enää aikoihin. Sekä Perec että Queneau asettavat kuitenkin käsityön inspiraation edelle.⁹ Queneau puhuu tietoisesta ja vapaaehtoisesta kirjoittamisesta. ”Oulipo pyrkii työstämään kokonaisen arsenaalin joista runoilija voi valita aina kun hän haluaa paeta sitä mitä kutsutaan inspiraatioksi.”¹⁰ Perec puolestaan korostaa ankan muodollisen pakotteen vapauttavaa voimaa. Oulipon kaavat ja esteet ovat herättäneet tutkijoissaan useitakin kysymyksiä: ”Miten potentiaalisuus muuttuu toteutukseksi? Mikä on potentiaalisen kirjallisuuden ja kirjallisuuden suhde? Milloin leikistä, työstä, käsityötaidosta tulee taidetta eikä vain enemmän tai vähemmän älyllistä seuraleikkiä? Yksi vastaus on, että poikkeus, erehdys, liioittelu suhteessa sääntöihin synnyttävät kirjallisuutta. Mutta se, että sallii itselleen poikkeuksia ei vielä merkitse kahlitsematonta inspiraatiota.”¹¹

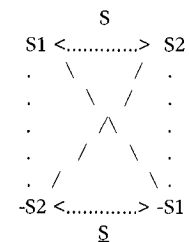
Entä mikä yhdistää Calvinon Oulipo-ryhmittymään? Varmasti monetkin seikat, mutta lukijan näkökulmasta enemmän kuin Perecin ankarat säännöt ja luettelot tai Queneau variaatiot ja tyyliharjoitelmät juuri potentiaalisuus, erilaiset mahdollisuudet ja mahdollisuudet, tarinageneraattorit (kuten tarot-kortit romaanissa *The Castle of Crossed Destinies*¹²), mielikuvituksellinen mutta johdonmukainen fantasia, hänen kuvaamansa mahdolliset maailmat, tekevät Calvinon teksteistä potentiaalisia sananmukaisesti.

Ja ehkä myös pyrkimys ylittää privaatti, johon Calvino viittaa sekä romaanissaan *Jos talviyönä matkamies*¹³ että esseekokoelmassaan *Kuusi muistiota seuraavalle vuositubannelle*¹⁴. Romaanin kehyskertomusta käsittelevän Oulipo-tekstin voi nähdä paitsi jatkavan Oulipon kaavojen esittelyn perinnettä myös reaktiona ja irvailuna aikansa kirjallisuudentutkimukselle. Mutta niin pientä pilaa ei olekaan, ”ettei totta toinen puoli”. Ymmärtääkseen Calvinon semioottisen neliön karnevalisointia on tarpeen tutustua hiukan myös malliin jolla hän leikkii.

Semioottinen neliö

Greimas’in 1968 teoksessaan *Du Sens* esittelemä semioottinen neliö on eräänlainen kaavio merkitysten loogisten oppositioiden vaihtoehtoista. Otsikolla ”Semioottisten rajoitusten leikki” (Les jeux des contraintes sémiotiques), jaksossa ”Merkityksen perusrakenne” (La structure élémentaire de la signification)¹⁵, johon Calvino nimenomaan viittaa, Greimas ja Rastier toteavat seuraavaa:

Mikäli merkitys S (maailma merkityksellisenä kokonaisuudessaan tai mikä hyvänsä semioottinen systeemi) ilmenee ensivaikutelman (première saisie) tasolla semanttisena akselina, sen vastakohtaksi asetuu $\bar{S}$, täydellisenä merkityksellömyytenä. Mikäli hyväksytään että semanttinen akseli S (sisällön substanssi/ substance du contenu) artikuloituu sisällön muodon tasolla kahtena vastakkaisena seeminä: $S1 \iff S2$, nämä kaksi seemiä toisistaan erotettuina implikoivat vastakohtiensa olemassaolon: $-S1 \iff -S2$. Kun pidämme mielessä että S seemisten artikulaatioidensa paikalleenasettamisen seurauksena voidaan määritellä uudelleen kompleksiseksi seemiksi, joka yhdistää $S1:n$ ja $S2:n$ kaksinkertaisena konjunktion ja disjunktion suhteena, merkityksen perusrakenne voidaan esittää muodossa:



<.....>
/ / / / /
.....

kontraarin suhde
kontradiktorinen suhde
implikaatiosuhde

Tämä malli on luotu käyttäen vain pientä lukumäärää määrittelemättömiä käsitteitä:

a) konjunktion ja disjunktion käsitteet, jotka ovat välttämättömät tulkittaessa rakenteen suhdetta;

b) kahdenlaiset disjunktio, disjunktio vastakohtien välillä (contraires) ja disjunktio vastakkaisuuksien välillä (contradictioires).

Neliö on mukaelma Greimas'n 1966 esittämästä mallista ja mahdollistaa mallin yhtäpitävyyden mm. Blanchén loogisen neliön kanssa, Kleinin teorioiden kanssa matemaatikassa ja Piaget'n psykologiassa, he huomauttavat.¹⁶ Sitten min tätä semioottista neliötä on sovellettu mitä erilaisemilla elämänalueilla, ja sovitettu jopa teatteria kuvaamaan. Esim. Salosaari esittelee neliön "Näyttelijäntöön semiotiikkaan" ja selvittää kontraarisen ja kontradiktoorisen eroa.

[Neliössä asetetaan] kaksi laadullisesti erilaista termiä S1/S2 kontraariseksi sanottuun oppositioon; termit ovat yhtäaikaan läsnä ja ilmentävät samaa piirrettä kahdessa eri muodossa. Ne edellyttävät eli presupposoivat toisiaan molemminpuolisesti. Kun kumpikin termi kielletään, tuotetaan termit -S2/-S1, jotka ovat jälleen kontraarisia keskenään. Sitä vastoin relaatioiden S1/-S1 ja S2/-S2 kontradiktorinen suhde, joka perustuu aksiomaattiseen kategoriaan myöntäminen (assertation)/ kieltäminen (negation), merkitsee sitä, että vain jompi kumpi termi voi olla läsnä. Myös kontradiktion jäsenet edellyttävät molemminpuolisesti toisiaan: läsnäoleva termi edellyttää kielletyn termin poissaolon ja kääntäen.¹⁷

Salosaari luo oman sovelluksensa neliöstä asettamalla vastakkain luonnollisen maailman (S1) ja teatterin (konstruoidun) maailman (S2) sekä näiden kiellot, eli teatterin maailman kieltämisen (-S2), käytännössä esim. illuusion pudotus, sekä luonnollisen maailman kieltämisen (-S1), käytännössä unet, hourekuvat jne.¹⁸ Näin siis Salosaaren mallissa teatterin konstruoi maailma edellyttää luonnollisen maailman ja päinvastoin, ne eivät ole toisensa poissulkevia. Sensijaan illuusion luominen ja sen rikkominen ovat kontradiktoorisessa suhteessa eli toisensa poissulkevia.¹⁹ Tässä yhteydessä kiinnostuksen kohteena ei kuitenkaan ole neliö sinänsä, vaan se mitä Calvino sen avulla leikkien romaanistaan kertoo.

¹ Italo Calvino: "How I wrote one of my books", teoksessa "Oulipo Laboratory" 1995 Atlas Press. Originaali "Biblioteque Oulipienne no 20" 1995. Tekstin on englanninkielisen Iain Whiten käännöksen pohjalta suomentanut AA.

² Se perustuu sitkeään uskomukseen, että asioiden formalisoiminen jotenkin lisää informaation tai ajatussisältöjen määrää, vaikka asia useimmiten on lähes päinvastainen; asioiden formalisointi kaavan muotoon vähentää informaatiota.

³ Hedlund 1995, 7

⁴ Redaktionen förord, Tidskriften Pequod 1995, 12–13

⁵ Hedlund 1995, 7–8

⁶ Queneau 1995, 4

⁷ Queneau 1995, 4

⁸ Queneau 1995, 5

⁹ Hedlund 1995, 10–11

¹⁰ Hedlund 1995, 13

¹¹ Hedlund 1995, 17–18

¹² Calvino 1976

¹³ Calvino 1983

¹⁴ Calvino 1995

¹⁵ Greimas 1969, 136–137. Lainausten suomennos AA. Olen käyttänyt apuna myös englanninkielistä versiota, Greimas & Rastier 1968.

¹⁶ Greimas 1969, 143

¹⁷ Salosaari 1989, 44

¹⁸ Salosaari 1989, 45

¹⁹ Tämä on käsitettävää, vaikka illuusion luominen ja rikkomisen luullakseni voivatkin vaihdella niin nopeasti että syntyy samanaikaisuuden vaikutelma. Vaikeampi on ymmärtää, miksi unikuvat sulksivat pois luonnollisen maailman tai päinvastoin. Saattaa olla että 'luonteva' vastapari teatterin maailmalle ei sittenkään ole luonnollinen maailma (luonto-kulttuuri, luonnollinen-luonnon, luonnollinen-keinotekoinen), vaan jokin muu. Mikä tuo muu sitten olisi, jos vastakkainasetteluja ajattelun selkeyttämiseksi välttämättä tarvitaan, on kysymys johon en edes yritä tässä ottaa kantaa.

Italo Calvino: "Miten kirjoitin yhden kirjoistani" ¹

Sisällysluettelo:

luku I

L .. l
: :
l' .. L'

luku II

L .. lA L .. l>
: : : :
l' .. L L' .. l<

luku III

L .. lP L .. lX L+.. S+
: : : : : :
l#.. L l-x..L+ l .. S-

luku IV

L .. L+ L .. L+ L .. L L .. l
: : : : : :
L .. L L .. L L+.. L L+.. L

luku V

Lp.. L Lp.. L L p .. L Lp .. L Lp .. L
: : : : : : : :
A-.. A A-.. A A-.. A A-.. A A-.. A

luku VI

A .. B A-.. A A-.. A+ A-.. A" A+.. A A .. B
: : : : : : : : : :
a .. A- a .. B A-.. A N .. A N .. B a .. A-

luku VII

L .. l L .. l L .. L L .. L A-.. l L .. A-
: : : : : : : : : :
M .. l l .. M x .. l x .. l L .. L l .. L

luku VIII

A .. L At.. l LA .. n A .. t A .. l<
: : : : : : : :
é .. l l A.. Ap B .. B A-.. L l>.. L

luku IX

L .. M P .. B A-.. P L .. P
: : : : : : : :
B .. a a .. L a .. B a .. L

luku X

L .. B C .. A- C .. a
: : : : : : : :
a .. C B .. L L .. B

luku XI

L .. l' L .. l
: : : :
l .. l' L'.. l'

luku XII

L .. l
: :
n .. L

luku I

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & I \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ I' & \Leftarrow & L' \end{array}$$

Olemassaoleva lukija (L) lukee olemassaolevaa kirjaa (I).²
Olemassaoleva kirja kertoo tarinan kirjassa olevasta lukijasta (I').
Kirjassa oleva lukija ei onnistu lukemaan kirjassa olevaa kirjaa (I').
Olemassaoleva kirja ei kerro tarinaa olemassaolevasta lukijasta.
Kirjassa oleva lukija väittää olevansa olemassaoleva lukija.
Olemassaoleva kirja väittää olevansa kirjassa oleva kirja.

luku II

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & I^{\wedge} \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ I^{\sim} & \Leftarrow & L \end{array}$$

Lukija (L) tuohtuu siitä, että hänen lukemisensa keskeytyy (I[^]).
Lukemisen keskeytyminen johtaa lukijattaren (L) tapaamiseen.
Lukijatar haluaa jatkaa lukemistaan (I[~]).
Lukemisen jatkaminen estää pidemmän tapaamisen lukijan kanssa.
Lukija toivoo näkevänsä lukijattaren uudelleen.
Kirjan keskeytymisestä tulee kirjan jatko.

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & I > \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ L & \Leftarrow & I < \end{array}$$

Lukija haluaa jatkaa aloittamaansa kirjaa (>).
Lukijaa miellyttää lukijattaren tapaaminen (L).
Aloitettun kirjan alku (I<) ei miellytä lukijattarta.
Aloitettu kirja ei halua jatkaa.
Lukijatar haluaa aloittaa toisen kirjan.
Tämän kirjan alku etsii toista lukijaa.

luku III

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & I^* \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ I^{\#} & \Leftarrow & L \end{array}$$

Intohimoinen lukijatar (L) nauttii romaanitaiteesta (I*).
Romaanitaide saattaa edellyttää sellaisen henkilöhahmon kuin älyllinen lukijatar (L).

Älyllinen lukijatar analysoi romaanin ideologiaa (I#).
Ideologia ei salli sellaista henkilöhahmoa kuin intohimoinen lukijatar.
Ludmila ymmärtää sisartaan Lotariaa.
Ideologia silpoo runouden.

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & Ix \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ I-x & \Leftarrow & L+ \end{array}$$

Lukija (L) etsii salaperäistä kirjaa (Ix).
Salaperäinen kirja on peräisin hyperlukijan (L+) alueelta.
Hyperlukija antaa lukijalle keskenjääneen kirjan (I-x).
Keskenjäänyt kirja ei ole se kirja jota lukija etsii.
Hyperlukija ei lue samoja kirjoja kuin lukija.
Kirjan salaisuus ei ole sen lopussa vaan sen alussa.

$$\begin{array}{ccc} L+ & \Rightarrow & S+ \\ \Downarrow & & \Downarrow \\ L & \Rightarrow & S- \end{array}$$

Hyperlukija löytää ylevän (S+) kirjoitetuista sanoista.
Epälukija (L) löytää vain hiljaisuuden (S-) kirjoitetuista sanoista.
Ylevä saa täydellisen ilmentymänsä hiljaisuudessa.
Hyperlukija saa täydellisen ilmentymänsä epälukijassa.
Se että ei lue ei riitä ylevän saavuttamiseen.
Jokainen hyperlukija ei onnistu lukemaan hiljaisuutta.

luku IV

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & L+ \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ L & \Leftarrow & L \end{array}$$

Lukijan (L) tutkimusretki³ herättää professorin (L+) innostuksen.
Professorin hurmio kiehtoo Ludmilaa (L).
Ludmilan liiallinen innostuminen huolestuttaa⁴ Lotariaa (L).
Lotarian oppineisuus hämmentää⁵ lukijaa.

$$\begin{array}{ccc} L & \Leftarrow & L+ \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ L & \Rightarrow & L \end{array}$$

Professorin hurmio huolestuttaa lukijaa.
Lukijan tutkimusretki kiehtoo Lotariaa.
Lotarian oppineisuus innostaa Ludmilaa.
Ludmilan liiallinen innostuminen⁶ hämmentää professoria.

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & L \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ L+ & \Leftarrow & L \end{array}$$

Ludmilan liiallinen innostuminen innostaa Lotariaa.
Lotarian oppineisuus kiehtoo lukijaa.
Lukijan tutkimusretki huolestuttaa professoria.
Professorin hurmio hämmentää Ludmilaa.

$$\begin{array}{ccc} L & \Leftarrow & L \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ L+ & \Rightarrow & L \end{array}$$

Ludmilan liiallinen innostuminen kiehtoo professoria.
Professorin hurmio innostaa lukijaa.
Lukijan tutkimusretki hämmentää Lotariaa.
Lotarian oppineisuus huolestuttaa Ludmilaa.

luku V

$$\begin{array}{ccc} Lp & \Rightarrow & L \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ A- & \Leftarrow & A \end{array}$$

Ammattilukija (Lp) kadehtii tavallisen lukijan (L) osaa.
Tavallinen lukija metsästää kirjailijaa (A).
Kirjailija⁷ pelkää että väärentäjä (A-) plagioi häntä.
Väärentäjä karttaa⁸ ammattilukijaa.

$$\begin{array}{ccc} Lp & \Leftarrow & L \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ A- & \Rightarrow & A \end{array}$$

Ammattilukija metsästää väärentäjää.
Väärentäjää kahdehti kirjailijan osaa.
Kirjailija karttaa tavallista lukijaa.
Tavallinen lukija ei mielellään olisi ammattilukijan paikalla.

$$\begin{array}{ccc} Lp & \Leftarrow & L \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ A- & \Rightarrow & A \end{array}$$

Tavallinen lukija kadehtii ammattilukijan osaa.
Väärentäjä vainoaa ammattilukijaa.
Väärentäjä inhoaa kirjailijaa.
Tavallinen lukija jää kirjailijalle tuntemattomaksi.

$$\begin{array}{c} Lp \Rightarrow L \\ \Uparrow \quad \Uparrow \\ A- \Leftarrow A \end{array}$$

Kirjailija kadehtii väärentäjän osaa.
Kirjailija tavoittelee tavallista lukijaa.
Ammattilukija säälii tavallista lukijaa.
Ammattilukija ei halua olla missään tekemisissä väärentäjän kanssa.

$$\begin{array}{c} Lp \Rightarrow L \\ \Uparrow \quad \Downarrow \\ A- \Rightarrow A \end{array}$$

Ammattilukija kadehtii tavallisen lukijan osaa.
Tavallinen lukija metsästää kirjailijaa.
Ammattilukija metsästää väärentäjää.
Väärentäjä kadehtii kirjailijan osaa.

luku VI

$$\begin{array}{c} A \Rightarrow B \\ \Uparrow \quad \Downarrow \\ a \Leftarrow A- \end{array}$$

Kirjailija (A) asettaa⁹ totuutensa kirjaansa (B).
Väärentäjä (A-) varastaa kirjailijan kirjan.
Väärentäjä asettaa keinotekoisuutensa¹⁰ apokryyfiseen kirjaan (a).
Apokryyfinen kirja pannaan kirjailijan nimiin.

On olemassa kirjailijan totuus jonka vain väärentäjä tuntee.
Jokaisessa todellisessa¹¹ kirjassa on olemassa keinotekoisuus, jonka apokryyfinen kirja voi ottaa haltuun.

$$\begin{array}{c} A- \Rightarrow A \\ \Uparrow \quad \Downarrow \\ a \Leftarrow B \end{array}$$

Väärentäjä (A-) ponnistelee jäljitelläkseen kirjailijan (A) tyylää.
Kirjailija ponnistelee ilmaistakseen itseään todellisessa kirjassaan (B).
Todellinen kirja ponnistelee erottautuakseen apokryyfisistä kirjoista (a).
Apokryyfiset kirjat eivät ponnistele ilmaistakseen väärentäjän totuutta.

Väärentäjä voi ilmaista totuuden joka ei ole hänen oman.

Kirjailija voi tuottaa apokryyfisiiä tekstejä itsestään.

$$\begin{array}{c} A- \Rightarrow A+ \\ \Uparrow \quad \Downarrow \\ A'' \Leftarrow A \end{array}$$

Väärentäjä (A-) keksii superkirjailijan (Kertomusten Isän, A+).
Hyperkirjailija tuntee kaikki romaanit jotka kirjailija (A) uneksii kirjoittavansa.
Kirjailija näkee painajaisen| hänen romaaninsa tulee kirjoittamaan tietokone (A").
Tietokone pystyy toteuttamaan väärentäjän unelmat.

Kirjailijan unelmat ja väärentäjän unelmat muistuttavat toisiaan.
Romaaneja tuottava tietokonekirjailija on Kertomusten Isän unelma.

$$\begin{array}{c} A- \Rightarrow A'' \\ \Uparrow \quad \Downarrow \\ N \Leftarrow A \end{array}$$

Väärentäjä (A-) keksii täydellisen kirjallisen tietokoneen (A").
Kirjallinen tietokone tarvitsee kimmokkeen¹² kirjailijalta.
Kirjailijaa vainoaa hänen oman mielensä taustahäly (N).
Taustahälystä väärentäjä ei saa otetta.
Tietokone menee sekaisin taustahälystä.
Väärentäjä ei ole valinnut kirjailijaansa hyvin.

$$\begin{array}{c} A+ \Rightarrow A \\ \Uparrow \quad \Uparrow \\ N \Leftarrow B \end{array}$$

Kertomusten Isä (A+) ei enää inspiroi kirjailijaa (A).
Kirjailija ei enää onnistu kirjoittamaan romaanin (B) jonka halusi kirjoittaa.
Romaani jonka piti tulla kirjoitetuksi joutuu hälyn (N) näläisemäksi.
Häly on se lähde josta kaikki kertomukset nousevat esiin.
Ellei romaanilla ole myyttistä lähdettä se on hutiloiden tehty.
Hälyyn kätkeytyy kirjailijan totuus.

$$\begin{array}{c} A \Rightarrow B \\ \Downarrow \quad \Uparrow \\ a \Leftarrow A- \end{array}$$

Kirjailija tekee hakkelusta todellisesta kirjastaan.
Kirjailijan on pakko tuottaa apokryyfisistä tekstiä (a) itseltään.

Väärentäjällä (A-) ei ole oikeutta kirjoittaa todellista kirjaa.
Väärentäjä voi tuottaa niin paljon apokryyfisistä tekstiä kuin haluaa.
Todellinen kirja on kätkettynä apokryyfisten tekstien joukkoon.
Kirjailija kirjoittaa väärentäjän tarinan.

luku VII

$$\begin{array}{c} L \Rightarrow I \\ \Uparrow \quad \Downarrow \\ M \Leftarrow I \end{array}$$

Lukijatar (L) ei ole koskaan tyytyväinen kirjaan jota lukee (I).
Kirjat joita lukijatar lukee eivät merkitse mitään epälukijalle (I).
Epälukija tuntee olevansa kotonaan asunnossa joka on täynnä kirjoja (M).
Asunto täynnä kirjoja sisältää lukijattaren tarinan.
Epälukija ja lukijatar täydentävät toinen toisiaan.
On vaikea löytää kirjaa asunnosta joka on täynnä kirjoja.

$$\begin{array}{c} L \Rightarrow I \\ \Downarrow \quad \Uparrow \\ I \Leftarrow M \end{array}$$

Lukijatar täydentää epälukijaa.
Lukijatar ei ole koskaan tyytyväinen kirjoihin joita lukee.
Asunto täynnä kirjoja miellyttää epälukijaa.
Asunto täynnä kirjoja kätkee kirjan jota etsitään.
Lukijatar ei ole koskaan lakannut tutkimasta asuntoaan.
Epälukija löytää aina kirjan jota etsitään.

$$\begin{array}{c} L \Rightarrow L \\ \Uparrow \quad \Downarrow \\ x \Leftarrow I \end{array}$$

Lukija (L) lukee lopulta lukijatarta.
Lukijatar haluaisi lopulta lukea kirjan.
Kirja ei paljasta salaisuuttaan (x).
Salaisuus kätkeytyy lukijalta.
Lukijatar kätkee salaisuuden.
Lukija ei saa luetuksi kirjaa loppuun.

$$\begin{array}{c} L \Rightarrow L \\ \Downarrow \quad \Uparrow \\ x \Leftarrow I \end{array}$$

Lukijatar lukee myös lukijaa.
Lukijatar kätkee yhä salaisuuden.

Lukija löytää epäilyttävän kirjan.
 Epäilyttävä kirja ei luovuta salaisuuttaan.
 Turhaan sinä lukija ajat takaa tuota kirottua salaisuutta.
 Turhaan sinä lukijatar metsästät tuota kirottua kirjaa.

$$\begin{array}{c} A \Rightarrow I \\ \uparrow \quad \downarrow \\ L \Leftarrow L \end{array}$$

Väärentäjä (A-) on piilottanut kirjan asuntoon.
 Lukijatar ei ole yllätynyt piilotetusta kirjasta.
 Lukijatar ei luovuta salaisuuksiaan lukijalle.
 Lukija on mustasukkainen väärentäjälle.
 Piilotettu kirja herättää lukijan epäilykset.
 Lukijatar tunsi väärentäjän hyvin.

$$\begin{array}{c} L \Rightarrow A- \\ \uparrow \quad \downarrow \\ I \Leftarrow L \end{array}$$

Lukijatar tunsi väärentäjän hyvin.
 Väärentäjä on osunut lukijan tielle.¹³
 Lukija ei tunnista epäilyttävää kirjaa.
 Epäilyttävä kirja erottaa hänet lukijattaresta.
 Mutta ei ole varmaa että epäilyttävä kirja kuuluu väärentäjälle.
 Mutta ei ole varmaa että lukijatar kuuluu lukijalle.

luku VIII

$$\begin{array}{c} A \Rightarrow L \\ \uparrow \quad \uparrow \\ \epsilon \Leftarrow I \end{array}$$

Kirjailija (A) ottaa lukijattaren (L) mallikseen.
 Lukijatar antautuu lukemisen nautinnolle (I).
 Lukemisen nautinto ei tiedä mitään kirjoittamisen uuvuttavuudesta (ε).
 Kirjoittamisen uuvuttavuus piinaa kirjailijaa.
 Lukijatar ei tiedä mitään kirjoittamisen uuvuttavuudesta.
 Kirjailija on unohtanut lukemisen nautinnon.

$$\begin{array}{c} At \Rightarrow L \\ \downarrow \quad \downarrow \\ Ia \Leftarrow Ap \end{array}$$

Piinattu kirjailija (At) haluaisi olla lukijattaren lukeman kirjan (IL) tekijä.
 Tuottelias kirjailija (Ap) haluaisi olla lukijattaren lukeman kirjan tekijä.

Piinattu kirjailija ei tunnista omassa kirjassaan lukijattaren lukemaa kirjaa (IA).
 Tuottelias kirjailija ei tunnista omassa kirjassaan lukijattaren lukemaa kirjaa.
 Piinattu kirjailija ja tuottelias kirjailija kadehtivat toinen toisiaan.
 Luettu kirja ja kirjoitettu kirja eivät ole sama kirja.

$$\begin{array}{c} A \Rightarrow n \\ \uparrow \quad \downarrow \\ B \Leftarrow B \end{array}$$

Kirja joka hänen täytyy kirjoittaa (B) välttelee kirjailijaa (A) "minänä".¹⁴
 Kirjailija haluaisi päästä eroon "minästään" ollakseen persoonaton "joku" (n).
 Persoonaton "joku" pystyy kirjoittamaan äärettömiä kirjoja (B).
 Äärettömät kirjat sisältävät kirjailijan "minänä" kirjoittaman kirjan.
 Kirjailijaa vainoaa kuva äärettömistä kirjastoista.
 Persoonaton kieli kiteytyy kirjan puheeseen.

$$\begin{array}{c} A \Leftarrow L \\ \uparrow \quad \downarrow \\ A- \Rightarrow L \end{array}$$

Väärentäjä (A-) haluaisi varastaa kirjailijan (A) teoksen.
 Älyllinen lukijatar (L) haluaisi silpoa kirjailijan teoksen.
 Älyllinen lukijatar haluaisi erottautua intohimoisesta lukijattaresta (L).
 Väärentäjä haluaisi vietellä intohimaisen lukijattaren.
 Intohimoinen lukijatar ei ole kiinnostunut kirjailijan persoonasta.
 Väärentäjän teos riittäisi älylliselle lukijattarelle.

$$\begin{array}{c} A \Rightarrow I< \\ \downarrow \quad \uparrow \\ I> \Leftarrow L \end{array}$$

Kirjailija onnistuu kirjoittamaan vain romaanien alkuja.
 Lukija onnistuu lukemaan vain romaanien alkuja.
 Kirjailija ei onnistu kirjoittamaan kokonaista romaania.
 Lukija ei onnistu lukemaan kokonaista romaania.
 Lukija ei löydä ratkaisua ongelmiinsa kirjailijan luota.
 Kokonainen romaani on ehkä tehty vain aluista.

luku IX

$$\begin{array}{c} L \Rightarrow M \\ \uparrow \quad \downarrow \\ B \Leftarrow a \end{array}$$

Lukija (L) menettää kiinnostuksensa maailmaan (M).
 Maailmaa sa apokryyfisien kirjan (a) muodon.
 Apokryyfiset kirjat korvaavat todelliset kirjat (B).
 Kaivattu kirja karttaa yhä lukijaa.
 Maailma ei koskaan tule olemaan kirja.
 Apokryyfinen kirja on tarina lukijasta.

$$\begin{array}{c} P \Rightarrow B \\ \uparrow \quad \downarrow \\ a \Leftarrow L \end{array}$$

Valtaapitävä hallitus (P) epäilee kirjoja (B).
 Kirjat eivät enää löydä lukijaansa (L).
 Lukija panee uskonsa apokryyfiin kirjoihin (a).
 Apokryyfiset kirjat ovat valtaapitävän hallituksen allekirjoittamia.
 Todellisia kirjoja ei voi enää erottaa apokryyfisistä kirjoista.
 Lukijan tarinan määrää valtaapitävä hallitus.

$$\begin{array}{c} A- \Rightarrow P \\ \downarrow \quad \uparrow \\ a \Leftarrow B \end{array}$$

Vain väärentäjä (A-) ymmärtää valtaapitävän hallituksen (P) logiikan.
 Kirja (B) on avuton valtaapitävää hallitusta vastaan.
 Väärentäjä etenee¹⁵ apokryyfisten kirjojen avulla (a).
 Jokainen kirja on apokryyfinen kirja itsestään.
 Väärentäjälle ei ole olemassa mitään mikä on totta.
 Valtaapitävälle hallitukselle on olemassa vain valhetta¹⁶.

$$\begin{array}{c} L \Rightarrow P \\ \downarrow \quad \uparrow \\ a \Leftarrow L \end{array}$$

Onko älyllinen lukijatar (L)¹⁷ valtaapitävän hallituksen puolesta vai sitä vastaan?
 Onko älyllinen lukijatar mukana apokryyfisten kirjojen kaupassa?
 Voiko lukija karata vankilastaan?
 Pystyykö lukija lukemaan mitään muuta kuin apokryyfisien kirjan?
 Onko älyllinen lukijatar lukijan liittolainen vai vihollinen?
 Ovatko apokryyfiset kirjat ase valtaapitävää hallitusta vastaan?

luku X

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & B \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ a & \Leftarrow & C \end{array}$$

Lukija (L) etsii yhä todellista kirjaa (B).
Sensuuri (C) on kieltänyt todellisen kirjan.
Sensuuri sallii apokryyfisten kirjojen (a) levittämisen.
Apokryyfinen kirja ei anna lukijalle hengähdystaukoa.
Tosi kirja on yhä piilossa väärien joukossa.
Lukija menee tapaamaan sensuurivirkailijaa.

$$\begin{array}{ccc} C & \Rightarrow & A- \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ B & \Leftarrow & L \end{array}$$

Sensuuri haluaa hyödyntää väärentäjää (A-).
Väärentäjä haluaa voittaa¹⁸ lukijattaren (L).
Lukijatar haluaa lumoutua todellisesta kirjasta (B).
Todellinen kirja haluaa tehdä sensuurin tyhjäksi.
Sensuuri ei voi tehdä mitään lukijattarelle.
Todellinen kirja on väärentäjän tavoittamaton unelma.

$$\begin{array}{ccc} C & \Rightarrow & a \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ L & \Leftarrow & B \end{array}$$

Sensuuri pitää lukijaa silmällä.
Sensuuri on apokryyfisten kirjojen vallassa.
Todellinen kirja on naamioitu apokryyfiseksi kirjaksi.
Todellinen kirja on lukijalle tunnistamaton.
Todellinen kirja välttää sensuurin.
Lukija uskoo että jokainen kirja on apokryyfinen.

luku XI

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & L' \\ \Uparrow & & \Downarrow \\ l & \Leftarrow & l' \end{array}$$

Lukija (L) vakoilee toista lukijaa (L').
Toinen lukija lukee toista kirjaa (l').
Toinen kirja on todellisuudessa tämä kirja (l).
Tämä kirja on suunnattu sinulle, lukija.
Sinun, lukija, olisi pitänyt lukea toinen kirja.
Sinun, kirja, olisi pitänyt tulla toisen lukijan lukemaksi.

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & l \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ L' & \Leftarrow & l' \end{array}$$

Sinun, lukija, olisi pitänyt haluta lukea se kirja.
Sinun, lukija, olisi pitänyt lukea toisen lukijan tarina.
Toinen kirja on se, joka kertoo tämän kirjan tarinan.
Tuo toinen kirja on tarkoitettu toiselle lukijalle.
Jokaisen lukijan lukema kirja on aina toinen kirja.
Kirjan lukija on jokaista kirjaa lukiessaan aina toinen lukija.

luku XII

$$\begin{array}{ccc} L & \Rightarrow & l \\ \Downarrow & & \Uparrow \\ n & \Leftarrow & L \end{array}$$

Lukija on lopettamassa kirjaa.
Lukijatar on noussut esiin kirjasta.
Lukijatar sammuttaa valon.
Lukija kääntyy hänen puoleensa pimeässä.
Lukija ja lukijatar ovat vuoteessa yhdessä.
Elämä jatkuu ja virtaa ohitse¹⁹ ja kirja jää sinne missä se on.

Huomautus

Kyseessä on kirja *Jos talviyönä matkamies* (If on a Winter's Night a Traveller, Secker & Warburg, 1981). Tarkemmin kirjan numeroidut luvut. ("Romaanit" jotka ovat upotetut näiden lukujen väliin noudattavat muita skeemoja ja muita rajoituksia.)

Neliön malli on henkilökohtainen sovellutus A.J. Greimasin strukturaalisen semiotiikan muotoiluista (katso erityisesti *Du Sens*, Editions du Seuil, paris 1970. sivut 137–.)

¹ "How I Wrote One of My Books", Bibliothèque Oulipienne 20. Teksti on julkaistu englanninkielisenä antologiassa Oulipo laboratory, Atlas Anti-classics 1995. Tämän Iain Whiten käännöksen pohjalta suomentanut Annette Arlander.

² who is there, myös joka on paikalla, läsnä tms.

³ quest, myös etsintä ...

⁴ alarms, myös pelästytystä tms.

⁵ embarrasses, myös nolostuttaa tms.

⁶ being carried away, myös eläytyminen, hurmioituminen tms.

⁷ author, myös tekijä

⁸ eludes, myös välttelee tai välttyy joutumasta kiinni ...

⁹ breathes, myös henkäisee, hengittää tms.

¹⁰ artifice, myös teeskentelynsä, oveluutensa tms.

¹¹ real, myös oikea tms.

¹² input, myös syötteen tms.

¹³ has crossed the path of, myös heidän polkunsä ovat kohdanneet tms.

¹⁴ The book he must write (B) eludes the author (A) as an "I".

¹⁵ makes his way by means of ...

¹⁶ only the false exists, vain väärtää, epätotta tms.

¹⁷ the female intellectual ...

¹⁸ get the better of ...

¹⁹ Life goes on going by ...

LIITE 7. – TAITEIDEN ROSKAKORISSA KAIKKI ON MAHDOLLISTA

Seuraavassa käsitellään muutamia esitykseen *"Jos talviyönä matkamies ..."* ja osin myös TEE -projektin esityssarjaan *Joitakin keskusteluja I-X* liittyneitä kysymyksiä keskustelun muodossa. Kyseessä on tiivistelmä Pekka Kantosen (jatkossa PK) tekemästä allekirjoittaneen (jatkossa AA) radiohaastattelusta, joka lähetettiin otsikolla "Taiteiden roskakorissa kaikki on mahdollista", ohjelmasarjassa "Lavasäteilyä".¹ Ohjelma sisälsi otteita esityksistä, jotka oli lomitettu haastattelujaksojen väliin, mutta jotka seuraavassa on jätetty pois (ja merkitty *). Muilta osin teksti noudattaa ohjelman kronologiaa.

PK "Teatteriohjaaja Annette Arlander siirsi yhdessä Juha Siltasen kanssa näyttämölle Italo Calvinon romaanin *Jos talviyönä matkamies*. Viime elokuussa Helsingin kaapelitehtaan valtava Merikaapelihalli jaettiin kymmenen romaani- tai näytelmäkatkelman esitystiloiksi, joista viimeinen näytti koko hallin silminkantamattoman näkymän. Arlanderin edellinen mittava tilaa tutkiva teatterikokeilu koostui yhdeksästä esityksestä, joissa kussakin oli sama teksti mutta täysin eri ympäristö. TEE-projekti oli Arlanderin lisensoitustyö. Calvino-esitys sensijaan pitkäaikaisen haaveen toteutuma."

AA: "Niin, me teimme yhteistyötä, Juha Siltanen joka dramatisoi romaanin ja Reija Hirvikoski joka lavasti sen tai suunnitteli tilan. Meillä oli alunperin monta eri vaihtoehtoa tilan suhteen, kun kerran oli tehty päätös että esitys tehtäisiin tilassa liikkuvaksi. Joskus sata vuotta sitten, tarkemmin vuonna 1988 meillä oli ollut Juha Siltasen kanssa sellainen suunnitelma, että olisimme tehneet romaanista teatteritilassa toimivan esityksen. Ajattelimme, että siinä voisi olla kymmenen väliaikaa ja että tarina tavallaan käännettäisiin teatteriksi. Calvinon romaani kertoo romaaneista, se koostuu kymmenestä pienestä romaaninalusta ja kehyskertomuksesta, joka kuvaa kirjallisuusinstituutiota ja lukijaa ja kaikkea mikä liittyy kirjoihin ja lukemiseen. Kun päätettiin, että esitys tehtäisiin niin, että katsojat siirtyvät tilassa, oli esityksen rakentaminen Merikaapelihalliin luontava valinta. Sanoin jossakin mainoslauseessa että Merikaapelihalli on loistava esitystilasta mutta se on tälle esitykselle hiukan liian pieni, mikä on totta, hassua kyllä."

*

AA: Siinä esityksessä oli kaksi tilallista perusideaa, jotka ovat yhtäläisiä dramaturgiassa kuin tilaratkaisuissa. Yksi perusidea oli Siltasen kuningasajatus "laajeneva kahvila", joka ei tosin esityksessä toteutunut aivan sillä tavalla kuin

oli tarkoitus. Ajatus oli, että aina kun lähdetään labyrinttiin niin aina mennään kohti tuntematonta, valloitetaan uusi alue, ja sitten edellinen alue muuttuu tutuksi, kahvioksi. Että esitys alkaa kahvilasta tai baarista, ja laajenee seinää poistamalla. Jos ajattelee että kahvilapöytiä olisi ollut periaatteessa melkein kaikissa tiloissa, niin valloitettu alue olisi muuttunut ikäänkuin lämpiöksi. Eli lopputuloksena olisi jättimäinen kahvila tai lämpiö. Tämä oli yksi keskeinen idea. Ja toinen perusidea oli jollakin tavalla saada lopun resumé -ajatus hahmotettua tilallisesti. Kun lukija romaanin tarinassa on käynyt läpi kymmenen eri romaania tai yrittänyt aloittaa niitä kaikkia ja matkustanut jopa maailman ympäri ja vaikka mitä itseksensä, niin lukija päättyy suureen kirjastoon. Ja lukijalla on muistilista, jossa on kaikkien näiden keskeytyneiden romaanien nimet, ja siellä kirjastossa joku lukee sen ääneen ja näiden romaanien nimistä muodostuu uusi lause: jos talviyönä matkamies, lähellä Malborkin kylää, kurkottautuessaan äkkijyrkältä rinteeltä ja niin pois päin, eli niistä muodostuu lause. Toisin sanoen siinä on ajatus, että palat muodostavat jonkinlaisen kokonaisuuden kuitenkin, vaikka ne ovatkin kaikki jääneet kesken ja ilmaan. Ajatus ehkä jossain mielessä toteutui sitä kautta, että katsojat lopuksi kävelivät tilan toisesta päästä sen sata metriä takaisin alkuun niiden romaanimaailmojen tai tilojen läpi, ja niin siitä muodostui eräänlainen kertaus sillä tavalla, että kaikki tilat muodostivat kuitenkin sen yhden labyrintin. Tavallaan ajatus oli, että matka jatkuu taaksepäin, pikakertauksena."

*

AA: "Olen aiemmin puhunut paikkasidonnaisista esityksistä tai "sitespecific"-luonteisista töistä eli siitä, että esitys on tehty nimenomaan johonkin tilaan ja että se jopa kertoo siitä tilasta. Tämä Calvino-esitys ei kuitenkaan ollut sitä missään syvemmässä merkityksessä. Periaatteessa ja teoriassa tämän saman esityksen olisi voinut tehdä vaikka messukeskukseen. Tarkoitin, että se olisi yhtä hyvin voitu tehdä johonkin toiseen riittävän laajaan, isoon tilaan. Tottakai esitys olisi muuttunut, se olisi silloin ollut ihan toisenlainen esitys, mutta tavallaan esitys ei lähtenyt tilasta. Toisin sanoen tämä esitys, sen idea ja halu tehdä se tai esityksen keskeiset ideat eivät lähteneet siitä nimenomaisesta tilasta, vaan ne lähtivät tavallaan tilaideaista, eivätkä siitä konkreettisesta tilasta. Toisin kuin siinä tapauksessa että tekee niinpäin että joku tila on lähtökohtana. Me harjoittelimme pääosin muissa tiloissa, ja pienissä tiloissa, vaikka me kyllä tiesimme koko ajan että me olimme menossa Merikaapelihalliin. Mutta kun me pääsimme ensimmäistä kertaa harjoittelemaan sinne, ja kun siellä oli osa paperi-

verhoista jo olemassa ja aurinko paistoi sisään valtavista, korkeista ikkunoista koko seinän leveydeltä, niin minun ensimmäinen reaktioni oli: 'Unohdetaan koko näytelmä ja esitetään täällä semmonen päivämatinea että ihmiset liikkuskelee auringonvalossa näiden verhojen välissä.' Koska se tila on myös äärettömän kaunis sellaisenaan."

PK: "Minkälainen muutosprosessi on se, kun romaani siirretään teatteriksi. Tämä romaanin tarjoaa mielettömät mielikuvat ja matkat koska romaani aina tietenkin tapahtuu ihmisen päässä hyvin nimenomaisesti, kun sensijaan teatteriesitys aina liittyy tiettyyn konkreettiseen tilaan ja sen täytyy vaan herättää samainen matka minkä romaani tekee ikäänkuin suoraan, niin mikä on se käännösprosessi mikä teidän pitää tehdä kun te siirrätte esimerkiksi tämän Calvinon romaanin näyttämölle?"

AA: "No siihen on olemassa hirveän monia eri vaihtoehtoja, mutta tässä Siltasen ratkaisu, joka monelta osin oli myöskin yhteinen, oli se, että kysymys on kerronnasta. Kaikki ne maailmat, joita me emme pystyisi konkretisoimaan, visualisoimaan, materialisoimaan, tai tekemään niitä eläviksi muuta kuin viitteenomaisesti luotiin kertomalla. Kaikista esityksistä mitä olen eläessäni tehnyt tämä ehkä kaikkein eniten perustui nimenomaan kerrontaan. Eli tarinankerrontaan, jossa puhuttu sana on keskeinen, vaikka se tavallaan aiheuttaa mielikuvia. Kun ei voi tehdä kaikkea, kun ei voida tehdä sitä, että mannerlaatat järisee, niin voidaan kertoa että niin tapahtuu, ja jos se tehdään suggestiivisesti, niin me katsojina näemme sen. Siinä mielessä tässä oli hyvin kirjallinen lähtökohta, että esitys perustui paljolti kerrontaan. Mutta sen lisäksi, ja tässä on kyse tärkeästä balanssista, tehtiin myös tietoinen valinta – koska esitys pyrittiin tekemään yksinkertaisesti ja halvalla – että ei tehdä isoa visuaalista spehtaakkelia jossa eri maailmat levitetään näkyville."

*

AA: "Yksinkertaisimmillaan tarina oli se, että kehyskertomuksen päähenkilö Lukija saa viallisen romaanin, menee vaihtamaan sitä kirjakauppaan ja tapaa siellä lukijattaren eli Ludmilla. He vaihtavat puhelinnumeroita ja Lukija ottaa yhteyttä Ludmillaan, kun osoittautuu että tämä toinenkin romaani on viallinen; siinä on lopussa vain valkoisia sivuja. Sitten he menevät yhdessä tapaamaan professori Uzzi-Tuzzia löytääkseen tarinan jatkon, mutta professorilla onkin joku ihan toinen kirja, jonka he saavat kuulla. Ja sitten Lukijattaren sisar Lotaria puuttuu peliin, tulee seminaariin ja sanoo, että hänelle on se kirja mitä he etsivät, ja sitten he menevät yhdessä kuulemaan seuraavan jatkon. Tässä vaiheessa Lukija ja Ludmilla eroavat ja Lukija lähtee

kustannustaloon etsimään selvyttä keskeytyvien kertomusten arvoitukseen; mistä on kyse näissä sekaannuksissa eri kirjojen kanssa. He sopivat tapaavansa myöhemmin kahvilassa, mutta Lukija myöhästyy, koska hän on joutunut moniin seikkailuihin, mutta puhelinkeskustelun jälkeen he joka tapauksessa tapaavat Ludmillan kotona ja rakastelevat jopa, ja tämä on ikäänkuin ensimmäinen finaali, ensimmäisen näytöksen loppu. Mutta tämä on siis tarina kehystettömien tapahtumien tasolla. Yhtä hyvin voisi ajatella kaksi teatterikatsojaa jotka käyttävät esitystä ikäänkuin verukkeena kohdatakseen toisensa. Sitten toisessa näytöksessä tarina muuttuu fantastisemmaksi, kun Lukija lähtee metsästäämään salaperäistä väärentäjää, Hermes Maranaa, joka on paljastunut Lukijattaren eli Ludmillan entiseksi rakastetuksi, ja joka luultavasti on kaikkien näiden väärennösten ja sekaannusten takana. Lukija matkustaa Ataguitaniaan ja Ircaniaan ja näin pois päin, ennenkuin hän sitten lopuksi palaa reaalityönsuuteen tai tähän arksimpaan todellisuuteen takaisin ja tapaa sattumalta Ludmillan kirjastossa. Ja sitten seuraa suuri sovinto ja happy end. Tunnistatko tarinan?”

PK: ”Kyllä tunnistan. Ja sen tarinan sisällähän tapahtuivat sitten nämä pienet romaanin tai tarinan alut, että Lukija ja esityksessä myöskin katsoja matkustaa, tekee pienen kulttuurimatkan eri kulttuureihin, todellisiin tai enemmänkin fiktiivisiin.”

*

AA: ”Ensimmäinen romaani on tarina miehestä joka tulee asemalle, pienelle asemalle matkalaukun kanssa, tavallaan dekkarityylinen.”

PK: ”Ensimmäinen tarina jonka lukija lukee.”

AA: ”Joo, tai enemmän kuin pienoisnäytelmä, jonka me näemme ensimmäisessä tilassa prologin jälkeen. Mies josta ei tiedetä mitään tulee pienelle maaseutuasemalle, ja koska hän sekaannusten vuoksi joutuu odottamaan siellä, hän tapaa siellä naisen, josta hän on vähän kiinnostunut, rouva Marnen, ja ehtii juuri ja juuri vähän aloittaa keskustelua, ja sitten tuleekin komissario ja sanoo että häivy ja vie matkalaukku pois. Se on tällainen dekkaristoori, joka katkeaa juuri kun he ovat vähän tutustumassa. Sen jälkeen tämä sama tapahtuu ikäänkuin Lukijan ja Lukijattaren välillä, heidän ensikohtaamisensa kirjakaupassa. Tarina noudattaa tavallaan romaanin rakennetta aika pitkälle ja aika uskollisesti, paitsi siinä on Siltasen ihana vääntö että kertoja ei ole sama. Siis kertojan ääni, jonka voi Calvinon romaanissa ajatella olevan yhteydessä paitsi Calvinon itseensä myös vanhaan kirjailijaan, vanhaan kertojaan Silas Flanneryyn, ei näytelmässä ole sitä. Koska me teimme elä-

vän henkilön, näytelmässä siis kertoja materialisoidaan henkilöksi, niin Kertoja ei ollutkaan tämä kirjailija-kirjailija vaan tietysti väärentäjä. Väärentäjä-kääntäjä Hermes Marana on se, joka näytelmässä kertoo koko tarinan. Ja myös koska tavallaan esitys on väärennös suhteessa romaaniin.”

PK: ”Se että romaani käännetään teatteriksi, on tietenkin käännös, mutta sanoit että se on myöskin väärennös. Ja onko tässä ikäänkuin teatterin ydin, että teatteri on väärennös jostakin?”

AA: ”Niinkin voi olla, mutta tästä pitäisi puhua Siltasen kanssa. Tietysti kaikki mikä pienennetään on tietyllä tavalla väärennös.”

PK: ”Teatteri pienentää romaanin?”

AA: ”Välttämättä, kyllä välttämättä. Se on sitten eri asia että esitys voi myös suurentaa sen vaikka kuinka, jos niin on. Mutta ainakin tässä tapauksessa minä koen niin, että aina kun jotakin konkretisoidaan, niin se pienenee. Tavallaan teksti voidaan ajatella esitettäväksi näin tai noin tai näin tai miljoonalla eri tavalla, se voidaan tulkita merkitsemään eri asioita ja asettaa eri paikkoihin ja konteksteihin. Ja joka kerta kun valitsee jotakin, niin jättää pois kaikki ne muut vaihtoehdot. Kun jokin joka on potentiaalista tehdään aktuaaliseksi, kun jokin joka on vain mahdollisuus tehdään todelliseksi, se on aina väärennös.”

PK: ”Voisiko käydä niin että teatteriesitys kirjoitettaisiin moneksi romaaniksi?”

AA: ”Joo. Miksei.”

PK: ”Kävisikö silloin toisinpäin, että romaani pienentää esityksen?”

AA: ”Ah, no, ei tarvitse ajatella romaania vaan esimerkiksi arvostelua joka kirjoitetaan esityksestä tai esseetä, joka kirjoitetaan siitä. Äläkä nyt ajattele jotakin mitä olet itse kirjoittanut, vaan jotakin mitä joku toinen on kirjoittanut jostain esityksestä minkä olet nähnyt. Niin eikö totta, että vaikka esitykseen voi sitä kautta tulla täysin uusia ulottuvuuksia ja kiinnostavia näkökulmia, niin se on kuitenkin jotakin hirveän paljon vähemmän kuin mitä se esitys on.”

*

PK: ”Voiko ajatella että teatterin ydin on siinä, että se on väärennös?”

AA: ”Minun mielestäni ei voi ajatella että teatterin ydintä on olemassakaan. Heti jos tullaan selittämään mikä on teatterin ydin, niin minä lakkaan tekemästä teatteria välittömästi. Siis, klassisesti on sanottu esimerkiksi, olisikohan tämä Grotowskia, että teatterin ydin on esittäjän ja katsojan kohtaaminen. Toinen klassinen määritelmä on se, että teatterin ydin on siinä kun A esittää B:tä kun C katselee, eliä roolileikin korostus ja se, että on olemassa katsoja.

Minun mielestäni, minulle henkilökohtaisesti, teatterin ydin on siinä, että se on tilassa tapahtuva juttu, verrattuna esimerkiksi muihin draaman ja fiktion esittämisen muotoihin. Teatteri tapahtuu jossakin paikassa. Esittäjät ja katsojat on samaan aikaan samassa paikassa. Mutta voin hyvin kuvitella, että joku voi tehdä teatteria, joka toimii jollakin toisella logiikalla ja silti sanoa sitä teatteriksi. Tiedän kyllä, että klassisesti se mitä mielletään teatteriksi on useimmiten se, että joku esittää olevansa joku muu kun mitä on. Tavallaan se menee näyttelijän kautta ...”

PK: ”Tämä on se perinteisin ajatus.”

AA: ”Niin, mutta ...”

PK: ”Mutta sinulle se ei ole tärkeä?”

AA: ”On se tärkeä, mutta on monia muita tilanteita, joissa ihminen esittää olevansa joku muu kuin on.”

PK: ”Niin, mutta voiko teatteri olla teatteria muutoin, kuin että joku esittää jotakuta muuta? Voiko teatteria olla se, että joku on oma itsensä näyttämöllä?”

AA: ”Jos joku tietää mitä on olla oma itsensä näyttämöllä, niin varmaan voi. Mutta voihan teatteria olla myös se, että punaiset pallot ja keltaiset pallot ja violetit kuutiot tanssivat. Minä ahdistun ajatuksesta, että teatteri pitäisi määritellä jotenkin kapeasti. Jos ihmiset sanovat että tämä ei ole teatteria, niin he saattavat tarkoittaa sillä sitä, että se ei vastaa heidän odotuksiaan tai sitten, että se ei ole draama. Mutta dramaahan on elokuviakin, amerikkalaiset action-elokuvat ovat puhdasta draamaa. Siis draamaa voi olla muuallakin kuin teatterissa. Toisaalta taas joku voi sanoa, että tämä ei ole teatteria ja tarkoittaa sillä, että tämähän on sirkusta tai varieteeta. Kautta aikojen se on ollut kiistanalaista ... Jos me pystyisimme suhtautumaan teatteriin käsitteenä niinkun suhtaudutaan käsitteeseen musiikki. Kuukaan ei tappele siitä, että onko kansanlaulu musiikkia vai ei, tai että onko joku sinfonia musiikkia vai ei, tai onko jazzimprovisaatio musiikkia vai ei. On hyväksytty että musiikki on hirvittävän laaja alue. Mutta se on tietysti helppoa, kun on kysymys sellaisesta taidemuodosta, jossa on kyseessä vain yks aisti, jossa muut aistit suljetaan pois. Ja teatterissa ei voida ajatella niin, koska se on moniaistista. Mutta minua henkilökohtaisesti on kiinnostanut teatteri nimenomaan sen takia, että se on sellainen alue – ei ainoastaan kuten kuvataiteilijat mielellään sanovat, että se on kaikkien taiteiden roskapoppa – vaan se on myös se paikka, jossa kaikki on mahdollista. Ehkä se mikä on yhteistä sekä Calvino -projektille että sitten aiemmalle TEE -projektille – esityssarjalle Joitakin keskusteluita, jossa sama pieni, synkkä, poeettinen, hirvittävän hieno, filosofinen teksti tehtiin kymmeneen eri tilaan ja kymmenellä tai itsesiassa vain yhdeksällä eri tavalla – että niissä molemmissa on minulla ollut henkilökohtaisena ’credona’ ylistää moni-

naisuutta. Että katsokaa, katsokaa, miten eri tavalla tämä asia voidaan kertoa! Katsokaa, katsokaa, katsokaa, miten toisella tavalla yhtäkkiä tämä asia voidaan nähdä, kun sitä katsotaan täältä päin! Tai, että jospa me kertoisimme, jospa me ajattelisimme tämän näin! Eli tavallaan katsokaa miten monia mahdollisuuksia on! Tämän sinä ehkä ymmärrät, koska se on myös privaattitasolla jotenkin tärkeää, asioiden moninaisuus.”

PK: ”Se että vallitseva arvostelukriteeri teatteriesityksen suhteen on se, kuinka hyvin näyttelijä esittää jotakuta toista joka hän itse ei ole, niin sehän on juuri vienyt siihen että esimerkiksi ... Tai yksi selitys sille, että performance -taide on syntynyt ja kukoistanut on se, että teatteri ei ole tarjonnut mitään muuta vaihtoehtoa katsoa esitystä kuin juuri tämän, että onko hän uskottava siellä kun hän valehtelee, eli esittää jotakuta toista jota ei ole. Niin, onko sinulla tavoitteena ikäänkuin vallata tätä performance-taiteen viemää osuutta esittävästä taiteesta takaisin teatterille? Että teatterissa olisi edelleen sallittua joku muu kuin tämä roolin ottaminen?”

AA: ”Hetkinen. Tuo voisi tietysti olla joku projekti, vaikka en nyt itse halua vallata mitään alueita. Mutta kummasakin näistä, sekä Calvino -projektissa [*Jos talvityönä matkamies ...*] että esityssarjassa *Joitakin keskusteluja*, oli hyvin selkeästi kysymys roolityöstä. Niissä ei oikeastaan ollut tuota linkkiä performanssiin, sitä että ihminen tulee lavalle eikä vedä huomiota itseensä niinkään persoonana vaan pikemminkin toimijana. TEE -projektissa saattoi olla jotain linkkejä siihen suuntaan, kun siinä pyrittiin minimoimaan näyttelemisen, että näyttelemisen olisi sisäistettyä, jopa sisäänpäin käännettyä eikä niin ulospäin suuntautunutta. Mutta minähän olen tehnyt aikaisemmin ja tulen toivottavasti myöhemminkin tekemään sellaisia esityksiä, jotka eivät perustu roolityöhön, tai kuten myös voisi sanoa muotokuvamaalaukseen.”

PK: ”Mutta pystytkö sinä mitenkään kiteyttämään mihin sinä pyrit tehdessäsi esityksiä?”

AA: ”Pystyn, jokaisen yksittäisen esityksen kohdalla. Hm. Mutta tällä hetkellä minä en oikeasti tiedä mihin minä pyrin kun teen esityksiä, kun minä yritän juuri keksiä että olisiko siinä mitään järkeä tehdä vielä joku esitys. Hm ...”

PK: ”No jos muistelet näitä aiempia esityksiä, niin mitkä ovat olleet ne motiivit että olet lähtenyt tekemään ne?”

AA: ”Jälkeenpäin tajuan kyllä mitä olen tehnyt. Monta vuotta tein surutyöstä käsin, siis ihan henkilökohtaisista motiiveista. Minä en tarkoita, että se olisi se mitä haluaa kertoa ihmisille vaan että mikä oli se motiivi, se moottori joka panee ihmisen liikkeelle, niin se oli ihan terapiaa. Mutta jos joku olisi minulle silloin sanonut, että sinun syysi tehdä nyt näitä esityksiä on puhdasta terapiaa, niin minä

olisin sanonut siihen heti, että sinä olet väärässä, sinä et ymmärrä mistään mitään, sinä olet todella väärässä ja tässä on kyse tästä ja tästä ja tästä asiasta. Mutta sitten joskus se muuttui. Minusta tuntuu että viimeinen selkeä terapiatyö oli *Minä Jäädynyt Myrsky* (niinpä niin) Oulussa, ja se ei todellakaan ollut terapiatyö sanan varsinaisessa merkityksessä. Se esitys perustui Müllerin tekstiin ja kertoi miehestä jonka vaimo oli tappanut itsensä ja miehen tavasta suhtautua siihen. Mutta terapiatyö se oli ikäänkuin ihan takaraivojuttuna. Näistä kahdesta projektista mistä nyt on puhuttu minä yritin äskен sanoa, että niiden eräänlainen katava 'credo' tai motiivi, siis näitä yhdistävä 'credo', TEE -projektiä ja tätä Calvino -projektiä, on minulle ollut joku sellainen – ah, jos minä sanon hätähuuto niin se kuulostaa perverssiltä – joku ehkä vähän jälkijätöinenkin oma reaktio siihen, että katsokaa miten monella tavalla maailma voidaan kertoa. Tavallaan reaktio juuri siihen, että 'mutta teatterin ydinhän on', halu sanoa, että katsokaa nyt miten monta ydintä tässä on, miten monta ja miten paljon erilaisia mahdollisuuksia on.”

PK: ”Voisitko lyhyesti luonnehtia tämän TEE -projektin, joka siis perustui venäläiseen avatgardistiseen näytelmään *Joitakin keskusteluja*. Mikä se projekti oli?”

AA: ”Vvedenskin näytelmä *Joitakin keskusteluja* koostuu kymmenestä pienestä keskustelusta, joita kolme henkilöä, Ensimmäinen, Toinen ja Kolmas käy keskenään. Ja me teimme siitä esityssarjan. Se oli oikeastaan tutkimusprojekti, jossa oli paljon eri ulottuvuuksia ja se oli aika iso yhteistyö. Mutta vaikka se oli penimuotoinen esitys, niin joka tapauksessa se sama esitys – tai ei sama esitys vaan saman tekstin pohjalta tehty esitys, jossa oli pääosin samat esiintyjät – tehtiin kymmeneen eri paikkaan. Tavoitteena oli nähdä mitä tapahtuu esitykselle, mitä tapahtuu katsojan kokemukselle, mitä tapahtuu esiintyjien kokemukselle, ja myös mitä minulle tapahtuu, eli miten eri asiat ratkaistaan, kun juttu siirretään eri asiayhteyteen. Siis ei vain eri tilaan tai huoneeseen, ei mikään kiertue-esitysjuttu. Me otimme asiat, merkitykset, ideat, tarinan, henkilöt, kaikki siitä paikasta, johon se juttu siirrettiin. Sen lisäksi siinä oli tietty muotoperiaate – tämä kuulostaa yksinkertaisemmalta kuin mitä se oli – siinä oli sellainen rakenne, että ensimmäinen esitysvariaatio tehtiin ikäänkuin ensimmäisen kohtauksen näkökulmasta, vaikka se sisälsi koko näytelmän, ja toinen esitys tehtiin toisen kohtauksen, siis toisen keskustelun näkökulmasta, ikäänkuin siihen upotettuna, vaikka se oli samalla koko näytelmä. Eli esityspaikat valittiin näiden kohtausten mukaan.”

PK: ”Minkälaisissa ympäristöissä tämä esitys oli?”

AA: Ah, erityyppisissä paikoissa Helsingin ympäristöissä. Mukana oli kaksi varsinaista teatteritilaa, yksi esitystilaa,

ravintola, yksityiskoti jne. Villa Ensi, joka on vanha kolmikerroksinen kivitalo ja joka oli silloin remontissa, mutta on nykyään vanhustentalo, ja joka on vuosisadan alussa rakennettu synnytyssairaalaksi, sieltä aloitettiin.”

*

AA: ”Minua itseäni kiinnostaa tehdä nimenomaan esityksiä, siis esityksiä siinä mielessä, että ne ovat ikäänkuin erillisiä, eivät niinkään jatkuvaa teatteritoimintaa. Minua on kiinnostanut se, että esitykset ovat sillä tavalla erillisiä, yksittäisiä tapahtumia, että ne ovat olemassa hetken, ja sitten niitä ei enää ole, vaikka ne tietysti ovat olemassa suhteessa johonkin traditioon. Mutta on selvää, että kun esimerkiksi ajattelee TEE -projektin esityksiä, niin siinä huomasi, että katsojilla oli periaatteessa kolmenlaisia odotuksia, samantyyppisiä kuin mitä muissakin yleisötutkimuksissa on todettu. Osa ihmisistä tuli katsomaan nimenomaan tekstiä. Se odotus on yksi osa traditiota siinä mielessä kun puhuttiin aiemmin suhteesta elokuvaan tai performance -taiteeseen. Tavallaan se traditio, joka on ehkä muualla vielä voimakkaampi kuin Suomessa, että teatteri liittyy kirjallisuusinstituutioon, että teatteri on puhuttua ja lihaksi tulla kirjallisuutta, niin se ajatus on edelleen odotuksena voimakkaasti olemassa, osalla katsojia. Ja sitten on yhä enenevässä määrin se odotus, että tullaan katsomaan tiettyä näyttelijöitä, tullaan katsomaan näyttelijäntöytä, siis tiettyssä mielessä esittäjiä, mikä on jopa verrattavissa urheilun tai musiikkiin; tullaan katsomaan tähtiä tai virtuoosisuoritusta. Ja sitten kolmas ryhmä, tai kolmas odotus oli niillä, jotka tulivat koska tiesivät, että kysymyksessä on tilaan ja paikkaan liittyvä projekti. He katsoivat esitystä tai esityssarjaa ikäänkuin tilallisena kokemuksena ja kokonaisuutena, tavallaan tilan kautta, sen paikan kautta.”

*

PK: Annette Arlander, sinä sanoit että nämä kaksi viimeisintä teatterityötäsi ovat olleet luonteeltaan sellaisia, että sinä olet halunnut sanoa julkisesti, että niinkin voi tehdä teatteria. Onko tarve itseasiassa määritellä mitä teatteri on, vai voisiko vaan puhua esityksistä?”

AA: ”Joo, tuossa on mielestäni kaksikin tärkeää asiaa. Mutta ensin voisni tietysti tarkentaa, että vaikka olen ehkä sanonut niin, ei sen enempää TEE -projekti kuin Calvino-projekti *Jos talvityönä matkamies ...*” tai ei ainakaan se, olleet oikeastaan millään tavalla yrityksiä venyttää teatterin rajoja, että katsokaa tämäkin voi olla teatteria. Vaan päinvastoin ne olivat teatteritradition, sen moninaisuuden ja historian, tavallaan teatteritradition konventioiden kar-

toitusta. Kun puhutaan perinteisestä teatterista meillä on hirveän kapea kuva siitä, mikä on perinteinen teatteri. Teatteriperinteitäkin on niin monia. Näiden esitysten näkökulma oli, niihin sisältyi tavallaan yritys sanoa, että vaikka puhuttaisiin ihan perinteisen sisällä niin sekin on moninainen traditio.”

Jälkikäteen en malta olla lisäämättä, että henkilökohtaisesti kyllä soisin seuraavan Roselee Goldbergin luonnehdinnan performance-taiteesta joskus ulottuvan koskemaan myös teatteriesityksiä. ”Performance on niiden taiteilijoiden ilmaisua, jotka haluavat haastaa katsojan näkemykset (perceptions) taiteesta ja muuttaa näitä näkemyksiä. Kukin esiintyjä (performer) luo oman määritelmänsä performance’sta juuri suoritustavan ja prosessin kautta (in the very manner and process of execution), niin että kukin teos muuttuu täysin ennalta-arvaamattomaksi tapahtumien yhdistelmäksi. Muoto sallii taiteilijoiden luoda välineiden kollaashin (a ”collage of media”), ja keinot joilla he tämän tekevät ovat yhtä moninaiset kuin performance taiteilijoiden oma mielikuvitus.”²

¹ Äänitys tapahtui työhuoneellani ti 8.10.-96, ohjelma lähetettiin Ylen Ykkösessä ti 12.11. klo 12.30. Tässä olen tiivistänyt omia puheitan jonkin verran, vaikka olenkin jättänyt ne puhekielenomaisiksi.

² Goldberg 1984, 25.

LIITE 8. – SISAR MARIANAN RAKKAUSKIRJEET

Sisar Marianan rakkauskirjeet – käsiohjelmatekstit

Esitys perustuu portugalilaisen nunnan Mariana Alcoforadon ranskalaiselle upseerille 1600-luvulla kirjoittamiin rakkauskirjeisiin.

Suomennos Tarja Härkönen
Ohjaus Annika Hansson
Nunnana Annette Arlander
Visualisointi Milja Salovaara
Valosuunnittelu Teppo Saarinen
Ohjaus on Annika Hanssonin maisterin tutkinnon
opinnäytteen taiteellinen osio.

Näyttämö Lauri Oksanen (Opte)
Äänet Jari Kauppinen (Opte)
Pukujen toteutus Opetusteatterin puvusto
Tarpeisto Pipsa Haverinen (Opte)
Tuotanto Ohjaajantyön ja dramaturgian
laitos/ Annamari Karjalainen

Ensi-ilta 21.3.1997 Helsingin Kellariteatterissa

Kiitokset Kellariteatteri
Marita Naava
Helsingin kaupunki, Haltialan tila
Teatterikorkeakoulu

”Tiedämme ja luulemme tunteista kaikenlaista. Mutta me *näemme* ne vain niinä silmänräpäyksinä, kun ne yhtäkkiä kuohahtavat kohtalon virran yläpuolelle tai kun ne – nyt jo melkoisesti tyyntyneinä – kuolleina, kariutuneina lipuvat sen pinnalla.”

Rainer Maria Rilke

Sisar Marianan rakkauskirjeet – prologi

Tammikuun 4. päivänä 1669 ilmestyi Pariisissa pieni kirja, jonka kannessa luki *Lettres portugaises traduites en français*. Kirjoittajaa ei mainittu, mutta kustantaja valotti teoksen alkuperää esipuheessaan:

”Monen monituisen vaivan ja vaikeuden jälkeen onnistuin saamaan käsiini virheettömän käännöksen näistä viidestä kirjeestä, jotka on kirjoitettu erälle Portugalissa palvelleelle aatelismiehelle. Olen nähnyt kaikkien ihmissydämen syvimmat tunteet kokeneiden joko ylistävän niitä yksissä tuumin tai paheksuvan niitä niin kiihkeästi, että arvelin tekeväni hyvän työn painamalla ne.”

Kirjeiden innoittajan, ranskalaisen upseerin ja aatelmiehen henkilöllisyys paljastui vasta, kun Amsterdamissa ilmestyi käännös, jonka sisäsivuilla tarkennettiin: ”Henkilö jolle nämä kirjeet on kirjoitettu, on nimeltään herra Chamillyn kavaljeeri.”

Kirjeiden kirjoittajan henkilöllisyys pysyi salassa paljon kauemmin. Mariana Alcoforadon nimi putkahti esille 1810, kun ranskalainen hellenisti paljasti että ”Nunna, joka kirjoitti nämä kirjeet oli nimeltään Mariana Alcoforado, Extremaduran ja Andalusiassa välillä Bejassa asuva nunna.”

Mariana syntyi 22. huhtikuuta 1640 vauraan tilanomistajan ajan mittaan kahdeksanlapsiseen perheeseen. Tähän aikaan oli tapana, että rikkaiden perheiden tyttäret pantiin luostariin opiskelemaan, ja niinpä Marianakin laitettiin nunnien oppiin kaksitoistavuotiaana.

Rakkaustarinan vaiheet on helppo kuvitella. Mariana oli 26-vuotias ja elänyt suojattua elämää luostarin seinien sisäpuolella, Noël Bouton de Chamilly viisikymppinen maailmanmies. Tutustuminen lieene tapahtunut Boutonin joukoissa taistelleen Marianan veljen kautta. Kun maa alkoi polttaa jalkojen alla, Bouton palasi Ranskaan. Hänen myöhemmistä vaiheista tiedetään sen verran, että hän solmi lapsettomaksi jääneen avioliiton ja että hän eteni urallaan Ranskan marsalkaksi asti. Ja tietysti se, että hän oli niin julkea että kehtasi näyttää kirjeitä ystävilleen ja esittää niitä ehkä julkaistavaksi ...

Kirjailija Saint-Simon, jonka tuttavapiiriin de Chamilly kuului, kuvailee häntä muistelmissaan taitavaksi sotilaaksi, mutta ei arvosta korkealle hänen älyään ja arvostelukykyyään. ”Kun häntä katseli ja kuunteli, kukaan ei olisi uskonut, että hän on herättänyt niin intohimoista rakkautta kuin Portugalilaiset kirjeet todistavat, tai että hän on vastannut tämän nunnan kirjeisiin.

Mariana taas jäi luostariin. Hänen elämästään on jäänyt jälkimaaailmalle vain niukasti tietoa. Hänen ei ilmeisesti tarvinnut kärsiä kymmenen vuoden eristysrangaistusta, joka langetettiin nunnille jotka veivät miehen huoneeseensa, mutta hän luopui myöhemmin nunnalupauksestaan. Hän kuoli kesäkuun 22. päivänä 1723 83-vuotiaana.

Esityksessä *Poikia* Ateneumsalissa Helsingissä käytettiin tilaa lähinnä apuvälineenä.¹ Kyseessä oli Kari Hukkila kolmesta monologista ja epiloginomaisesta dialogista sekä kuorojaksoista koostuva näytelmä, jonka hän muokkasi aiemmin kirjoittamansa *Sankareiden dääniä* -kuunnelman pohjalta. Teksti kuvaa Suomen historiaa nuoren pojan näkökulmasta. Työ voi tässä toimia esimerkkinä siitä, miten paikkaa voi käyttää lähtökohtana vaikkei se olisikaan aiheen kannalta keskeinen. Tila toimi itselleni lähtökohtana lähinnä kahdessa mielessä. Ensinnäkin monologien mielenmaisemaa ja myös konkreettista visualisointia hahmotettaessa, toiseksi kontekstin, samoin kuin fyysisen esitystilan ja sen resurssien kautta.

Yhden tilallisen ajattelun tason tarjosi teksti. Sen alkulähtökohtana oli paitsi kolme todellista historiallista kohtaloa myös kolme erilaista maisemaa, joihin Hukkila itsekin viittasi. Monologien tapahtumapaikat ovat metsä, sairaala ja selli (1838, 1918 ja 1990 -luku). Voiko suomalaista "sielunmaisemaa" ja sen historiallista muutosta sen suoraan viivaisemmin kuvata. Itse mielsin maisemat erilaisiksi avaruuskokemuksiksi, mutta myös hyvin sananmukaisesti maisemiksi, horisonttilinjoiksi jopa. Metsä metsänä, ryteikkönä, pylväikkönä, loppumattomana; sairaala enemmänkin kaupunkisilhuettina, kuutiomaisia kattoja, ja selli suljettuna seinämä, pintana, tiiliseinänä simppelellä ajatellen. Näiden monologimaisemien väliin kaipasin itse jotakin ääretöntä ja muuttuvaa kuvaamaan aikaa ja ikuisuutta, alati liikkeessä olevaa ja silti aina samankaltaista luontoa. Minulle se oli meri.

Toisen tilallisen ajattelun tason tarjosi Ateneum-sali, sekä fyysisenä tietyt melko omanlaisensa mittasuhteet ja tietyt tekniset resurssit omaavana esitystilana ja paikkana (litteä leveä puolikaaren muotoinen katsomo, litteä ja leveä elokuvateatterinomainen näyttämö, jossa kuitenkin etunäyttämön kaareen viittaavat sivupylväät ja vahva takaseinä sekä mm. erinomainen multivisio-esityksiin suunniteltu projisointitekniikka). Tilan konteksti vaikutti vahvasti sekin. Salissa järjestetään hyvin erityyppisiä tilaisuuksia, ehkä vähiten teatteria, joten katsojien mahdolliset ennako-odotukset virittyivät helposti kuvataiteen tai elokuvan eikä suinkaan estradiesityksen tai komedian suuntaan.

Tilan muotoa ja resursseja ajatellen projisointi näyttäytyi ilmisenä visuaalisointiratkaisuna. Itseäni se lisäksi kiinnosti jo senkin vuoksi, että edellisenä kesänä *"Jos talviyönä matkamies ..."* esityksessä projisointien suhteen epäonnistuttiin, tai paremminkin, niistä luovuttiin. Olennaisinta oli, että projisoinnit voitiin täällä toteuttaa todella "laajakankaana", eli koko näyttämöseinän laidasta laitaan kat-

tavana kuvana (eikä vain screenille heijastettuna tai muuten rajattuna ruutuna). Neljällä projektorilla koko leveä, matala ja kaareva seinäpinta onnistuttiin kattamaan verraten saumattomasti. Arkkitehti Pia Ilonen ei heti innostunut diojen käytöstä, se tuntui hänen näkökulmastaan niin kovin helpolta ratkaisulta. Hän halusi ottaa lähtökohdaksi puun, tukin tai sittemmin juurakon. Lopulta juurakoita oli näyttämöllä kaksi; toinen takaseinällä vasemmalla ja toinen, pystyyn nostettu ja siten puulta näyttävä etunäyttämön reunassa oikealla. Myös projisointeja kuitenkin käytettiin ja kompromissi oli varsin onnistunut.

Projisointeja käytettiin esiripunomaisesti katsomosta laulettujen tai puhuttujen kuorojaksojen aikana ennen monologeja ja niiden jälkeen, eli kehystämään kutakin osaa tai "näytöstä". Sensijaan välinäytöksissä ei käytetty merikuvia sen enempää kuin muitakaan kuvia. Näyttämöltä esitettyjen, näytelmän teemoja ja aikakausia löyhästi sivuavien kuorolaulujen aikana tila oli paljas. Poikkeuksen projisointien käytöstä pääosin esirippuna muodosti ensimmäisen osan lavastus, metsä, joka myös toteutettiin projisointina, illusionistisena metsämaisemana 1800 -luvun realismia mukaillen. Toisen osan sairaala ja kolmannen osan selli luotiin viitteellisemmin valojen ja rekvisiitan (esim. sairaalavuode) avulla. Juurakot säilyivät asemissaan, mukana muutoksissa, lopun paljaalla näyttämöllä jopa No -teatterin maalattuun mäntyyn assosioiden.

Ensimmäisen osan alussa ja lopussa diakuvat olivat läheltä kuvattua ruskeaa kaarnaa, jonka alkuperää tuskin tunnisti, alussa aaltoilevina vaakakuvinä, lopussa pystyraitoina, jotka assosioivat vaikkapa ladonseinään. Toisen osan "kuvaesiriput" tai maisemat olivat kahta erityyppistä lunta ja vettä. Sama kuva neljään kertaan toistettuna muodosti kummastakin maisemasta rytmisen puoliabstraktin kuvion, vaikka jäinen ranta sinänsä luultavasti oli tunnistettava. Kolmannen osan alkuesirippu oli kellertävää ruudukkoa, kiveystä, ja selvemmin abstrakti pinta kuin maisema. Sen loppuesirippuna toimi melko tumma kuva, jossa oli kaksi diaa päällekkäin, eli kalteriristikko vedenpinnan edessä, ja joka oli jo lähes symbolinen merkitykseltään. Itselleni se assosioitui Wajdan *Canal* -elokuvan karmaisevaan loppukuvaan – avomeri kaltereiden takaa nähtynä. Neljännessä osassa ei projisointeja käytetty ja näyttämötila toimi siinä muutenkin selvemmin nimenomaan paljaana näyttämönä, klovnen estraadina.

Myös näyttämötilan koolla leikittiin, fyysisistä tilaa rajattiin konkreettisesti. Alunperin kuvittelin liikkeen tapahtuvan syvyys suunnassa takaa eteenpäin (menneestä nykyisyyteen, jos näivisti ajatellaan). Käytännössä tila rajattiin tilassa valmiina olevien viiraverhojen avulla hieman toisin. Alun metsä toimi nimenomaan pinnassa, leveänä tilana, ja

siinä tausta oli pääosin peitetty viiralla, jotta syntyi illuusio metsän loputtomuudesta ja jatkuvuudesta. Metsän tuolle puolen huutaessaan poika huusi katsomon yli, mutta etuprojisoinnin muodostamat varjot loivat eräänlaisen kuvitelman metsän läpi huutamisesta, niin ettei syntynyt mielikuvaa katsojien tai edes sivustoilla katsomopenkeillä istuvien kuoron jäsenten suorasta puhuttelusta. Sairaalatilaan avattiin takanäyttämön toinen puoli, toisen puolen viirujen peittäessä puolet vuoteesta. Kuoro esiintyi upseereina katsomon takana ja sairaanhoitaja puhui heille katsomon yli, joten tilan syvyys korostui, sen verran kuin sitä oli käytettävissä.

Kolmannessa osassa selli rajattiin näyttämöaukon leveyden mukaan neljäksi, sivustoja ei juurikaan käytetty, ja takaseinä sai korostuneen merkityksen. Tässä osassa myös molemmat juurakot valaistiin siten, että pojan mielikuvissa siirryttiin sellistä Hietaniemen rantaan murhapaikalle. Käytännössä sellin perusvalon muodosti yksi katosta riippuva hehkulamppu ja muistikuvissa käytettiin jyrkkiä alasisuvaloja varjoineen. Takaseinä oli merkityksellinen mm. koska poika puhutteli sen toisella puolella naapurisellissä olevaa kuvitteellista murhaajaa tai kohtalotoveria enemmänkin kuin katsojia. Kysymys siitä, voisiko "seinän" muuttaa rampiksi, niin että tuo "toinen" olisi katsoja, samaan tapaan kuin kuunnelmatekstissä on mahdollista ajatella seinäntakainen henkilö ja kuulija samaksi, ratkaistiin lopulta kompromissin kautta. Teksti jaksoteltiin selkeästi kolmeen eri suuntaan kohdistetuksi puheeksi; ensin seinän taakse (ja seinälle) eli pois päin katsojista suunnatuksi, toiseksi suoraan katsojille kohdistetuksi "selitettäväksi" ja kolmanneksi itselle tai mielikuvahahmoille ajatusäänä puhutuksi tekstiksi.

Vasta lopussa näyttämötila otettiin uudelleen käyttöön myös sivusuunnassa ja esitystilanteen reaaliaikailaa käytettiin juuri sellaisena. Epilogissa klovnihaamot käyttivät näyttämötilaa nimenomaan estraadina. Tästä esimerkkinä "joki", jonka kuoro lopun operettifinaalissa havainnollisti laulamalla "Tonava kaunoista" sanoilla "lip-lip-lap ...".

Näin siis alun laakean ja leveän metsän jälkeen toisen osan sairaala toimi syvyys suunnassa, kun taas kolmannen osan selli oli takimmaisina ja ahtain tiloista, erityisesti takaseinän korostamisen kautta. Liike oli siten päinvastainen kuin alun suunnitelmissa. Esitys tiivistyi leveys suunnassa ja liikkui etunäyttämöltä taaksepäin siirryttäessä lähemmäs nykyäikää.

Vaikka tila tai paikka ei esityksessä *Poikia* toiminut missään mielessä esityksen aiheena, eikä esitys ollut vähimmässäkään määrin paikkasidonlainen (enempää kuin mitä tiettyyn tilaan tehty elävä esitys välttämättä on), on jälkikäteen hauska huomata, että juuri apukeinona ja työvälinee-

nä toimiessaan tila sekä mielikuvien että konkreettisten mittasuhteiden ja suuntien kautta oli tärkeä ja jopa keskeinen tekijä esitystä valmistettaessa.

¹ Sen esittivät Kari Ketonen, Leena Nuora ja Helsingin Työväen mieskuoro johtajanaan Ossi Peura. Lavastus ja puuvustus oli Pia Ilosen käsialaa, valosuunnittelu Mikko Hyninisen, tuottajana toimi Irmeli Kokko Kokeellisen esitystaiteen keskuksen puolesta ja ohjaajana minä. Esitykset ajoituivat 31.1.– 19.2. 1997 väliselle ajanjaksolle.

LIITE 10.– KESÄTEATTERIA KÖKARISSA

Ruotsinkielinen kesäteatteriesitys *Systrarna på Kökar* oli puolestaan paikkasidonnainen hyvin konkreettisesti mielessä. Kyseessä oli paikallisten kulttuuriaktivistien käynnistämä projekti Kökarin saarella, johon tulin mukaan ohjaajana vasta loppuvaiheessa, esitystä kasattaessa. Sylvia Sundströmin kokoamien Kökarilaisten viisujen ja laulelmiin pohjalta Helen Eriksdotter-Svensson oli kirjoittanut laulunäytelmän. Osin tositapahtumiin perustuen se kertoi kökarilaisten elämästä 1920-luvulla moraliteetinomaisen kansannäytelmän keinoin. Näytelmän esittivät paikalliset harrastajanäyttelijät ja kuorolaiset Kökarin kotiseutumuseon rannassa Ahvenanmaan itsehallinnon 75-vuotisjuhlallisuuksiin liittyvän kesäjuhlan päätteeksi pääosin paikallista koostuvalle yleisölle.¹

Olenaisin panokseni ohjaajana oli lähinnä esityspaikan valinta – esiintyjät olivat harjoitelleet lauluja jo talvella ja myös roolimiehitys oli tehty, sillä alunperin kirjoittajan piti ohjata esitys itse. Hänen sairastumisensa oli syy siihen, että minut yleensä kutsuttiin paikalle kuvataiteilija Satu Kiljusen välityksellä. Esityksen sijoittaminen rantaan suunnitellun juhla- ja rakennuksen sijasta, ja siten sen toteuttaminen eräillä osin mahdollisimman naturalistisin korostuksin (miespääosan esittäjä ilmaantui paikalle soutuveneellä, pikkutyttöistä, äideistä ja isoäideistä koostunut kuoro levitteli verkkoja kuivumaan rantakallioille jne.) oli paikan päällä luonteva ratkaisu, sillä maisema oli kaunis ja rantatöyräät muodostivat oivallisen nousevan katsomon. Esittäjät pitivät ratkaisua ensin rohkeana, mutta innostuivat siitä pian. Koska lauluilla oli esityksessä hallitseva asema, oli etäisyyksillä ja tuulen suunnalla tietysti ratkaiseva merkitys.

Kokemuksessa olennaisinta itselleni oli paitsi ihmisten luonnollinen sinnikkyys ja rakastettavuus, myös se, miten

lähellä teatterin yhteisöllistä funktiota oltiin. Esityksessä toteutui erittäin konkreettisesti ajatus teatterista toimintana jossa ”me esitämme meidän yhteisiä kokemuksiamme kuvaavan tarinan meille, meikäläisille”. Kökarilaiset esittivät kökarilaisista kertovan esityksen kökarilaisille Kökarissa. Oma tehtäväni ulkopuolisena ohjaajana oli lähinnä ”hjälp till självhjälp”, kuten eräs tuttava asian ilmaisi. Yritin lähinnä kannustaa periaatteessa jo innostuneita ihmisiä, pitää huolta kuuluvuudesta ja välillä muistuttaa siitä, millä suunnalla katsojat istuivat eli käytännössä hiukan ”järjestää”. Periaatteessa se tarkoitti muutamia pieniä lyhennyksiä lukuunottamatta etupäässä kohtausten ja henkilöiden asetelua maisemaan sekä kuoron liikkeiden ja kohtausvaihtojen rytmittämistä niin, että esitys ”kulki”.

Kun juuri tietyille rantakallioille rakentamamme esitys sittemmin esitettiin osittain peilikuvaksi käännettynä version Fransiskusjuhla kirkkorannassa saaren toisella puolella ja toisen kylän alueella², ja myöhemmin jopa ”kokonaan kuivalla maalla”, Maarianhaminan taidemuseon puistossa (Tullarns äng) sikäläisessä taiteiden yössä³, sain myös jälleen kerran kokemusta siitä, miten vahvasti fyysinen esityspaikka ja tila vaikuttavat esityksen kokonaisuuteen. Yksinkertaiset asiat merkitsivät paljon. Paitsi katsomorinteen muoto ja kallioiden eli näyttämöelementtien keskinäinen suhde, erityisesti ilmansuunta auringonvalon suuntana ja siirtymänä esityksen kuluessa olivat tärkeitä tekijöitä. Tietysti esim. vene toimi hiukan kuin hevostet mooteripöröt kesäteatterissa yleensä, hauskana tehokeinona, mutta vanha puuruuhi ja Franciskusjuhlien esityksessä lähelle ankkuroitu vanha purjevene (skötbåt) toi myös menneisyyden konkreettisesti läsnäolevaksi. Maarianhaminassa ei voitu käyttää venettä saapumiskohtauksissa eikä rantakivikkoa kuvaamaan sisaruksia naapuriluodolla. Siellä kallioiden korvattiin kahdella valtavalla tukilla, jotka löydettiin museon takapihalta.

Esitys sai Maarianhaminassa myös kontekstin myötä aivan toisen luonteen. Koska ”pääkaupungissa vierailu” oli esiintyjille tärkeä haaste, he antoivat kaikkensa, joten esitys ei ollut kömpelö tai väärällä tavalla liikuttava. Itse en aluksi kuitenkaan pitänyt koko vierailuajatuksista. Jo varhemmin hätäratkaisuvärsiä esityksestä sateen varalta nuorisoseurantalolle (Vikingalund) kaavailtaessa, totesimme että esitys menettäisi yli puolet vaikuttavuudestaan sisätilaan työstettäessä. Paitsi maiseman kauneus ja avaruus taustalla, myös etäisyydet, kallioiden korkeuserot, tilan tuntu ja ennen kaikkea luonnonelementtien läsnäolo toivat esityksen tason, joka oli sille välttämätön, eikä ”autenttisen paikan” merkitystä tarinan koskettavuudelle ja katsojan kokemukselle voinut aliarvioida.

Myös esittäjä-katsoja -suhteen kannalta esitys oli kiin-

nostava kokemus. ”Ensi-ilta” kesäjuhlan päätteeksi oli todellista yleisön juhlaa; kansallispukuiset rouvat, sinne tänne juoksentelevat pikkulapset, vauraat yrittäjät muskeliveineissään, kolmen tai neljän sukupolven perheet, vanhukset jotka muistelivat miten se ja se juuri tuota laulua tapasi laulaa jne. tekivät esityksestä kaikkea muuta kuin esityksen. Paahtavassa auringonpaisteessa kaikki olivat iloisia, onnellisia ja ylpeitä itsestään ja toisistaan, nauroivat ja itkivät yhdessä ennen kuin esitys edes oli alkanut ja osoittivat suosiotaan jo etukäteen, vaikkei moni varmaan ahtaudessa ja väenpaljoudessa nähnyt tai kuullut juuri mitään. Kyseessä oli juhla, laulesitys rakkauden, kotiseudun ja elämän jatkuvuuden ylistykseksi, eivätkä näyttämöllä kesken traagisen kohtauksen juoksentelevat pikkulapset sitä tuhonneet. Itse istuin suu auki ja haukoin henkeäni. Toinen esitys, johon myytiin jopa pääsyliput, esitettiin puolipilvisellä tuulisella säällä vain melkein täydelle katsomolle, ja koko tarina oli aivan toinen; traaginen ja koskettava draama, ja melkein teatteria sellaisena kuin sen itse olen oppinut mieltämään.

Kokonaisuudessaan kokemus esityksestä *Systrarna på Kökar* oli itselleni ennen kaikkea vapauttava, vaikka tiedänkin, ettei tämä ollut sitä mitä teatterissa välttämättä haluan tehdä, eikä sitä mitä paikkaan sidottu esitys mielestäni kiinnostavimmillaan olisi. Silti oli hyvä saada käytännössä kokea miten vahvasti paikkaan sidottu ja paikallinen taidemuoto teatteri yhteisöllisenä tapahtumana on ollut ja edelleenkin voi olla.

¹ Esitykset 26. ja 27.6. 1997

² 5.7. 1997

³ 8.8. 1997

LIITE 11. – NÄKYMÄTTÖMÄT KAUPUNGIT SUUNNITELMAN VAIHEITA

Näkymättömät kaupungit – ehdotus kuunnelmasarjaksi

kirj. Italo Calvino (1972)
suom. Jorma Kapari, Tammi 1976
ohj. Annette Arlander

Romaani on eräänlainen proosarunojen kudelma tai itämainen satu. Marco Polo kertoo Kublai Khanille tarinoita tämän valtakunnan monista kaupungeista, joilla kaikilla on naisen nimi, ja jotka kaikki kuitenkin muistuttavat Venetsiaa, ja myös niistä kaupungeista joita ei enää ole tai joita ei ole vielä tai joita ei ehkä koskaan tule olemaan; unista, muistoista ja unelmista. Romaani koostuu 9:stä osasta. Jokainen alkaa ja loppuu Marco Polon ja Kublai Khanin dialogiin palatsin terassilla, joka muodostaa 'raamin'. Kaupunkeja joista Marco Polo kertoo on yhteensä 55, ja ne on koottu 11 eri otsakkeen alle; Kaupungit ja muisto, kaupungit ja halu, hauraat kaupungit, kätkeytyt kaupungit jne. Ensimmäinen ja viimeinen osa ovat muita pitempiä, niissä kuvataan 10 kaupunkia, muissa vain viisi. Kuvaukset ovat usein lyhyitä ja runollisia, eräänlaisia maalauksia.

TOTEUTUS-SUUNNITELMA (ks. luettelo osista alla):

Teksti on toteutettavissa lähes sellaisenaan, yhdeksän osana. Mikäli halutaan tasamittaisempia myös kolme tai neljä osaa olisi mahdollinen. Raamikertomuksen kertautuvan luonteen vuoksi osat toimivat oletettavasti hyvin itsenäisinä; vaikka tunnelma muuttuu on tilanne sama, eikä ymmärtäminen edellytä tietoa edeltävistä tapahtumista. Raamin kertova teksti voidaan jakaa erilliselle kertojalle tai sitten Pololle ja Khanille. Kaupunkien kohdalla tekstiä käsiteltäisiin vapaammin, ja myös äänimateriaalia, luomaan erilaisia 'näkyviä'.

Henkilöt: Marco Polo, Kublai Khan, mahd. erillinen kertoja ja useita naisääniä, esimerkiksi 11. Ihannetapauksessa tietysti 55, mutta koska se on melko utopistista, monologit voi jakaa 'otsikoiden' mukaan, viisi kullekin, tekstin tavoin vaihdellen. Ks. luettelo henkilöistä ja kaupungeista lopussa.

NÄKYMÄTTÖMÄT KAUPUNGIT

I OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Diomira
Isidora
Dorothea
Zaira
Anastasia
Tamara
Zora
Despina
Zirma
Isaura
– Marco Polo ja Kublai Khan

II OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Maurilia
Fedora
Zoe
Zenobia
Eufemia
– Marco Polo ja Kublai Khan

III OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Zobeide
Armilia
Chloe
Valdrada
– Marco Polo ja Kublai Khan

IV OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Olivia
Sofronia
Eutropia
Zemrude
Aglaura
– Marco Polo ja Kublai Khan

V OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Ottavia
Ersilia
Baukis
Leandra
Melania
– Marco Polo ja Kublai Khan

VI OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Esmeraldina
Phyllis
Pyrrha
Adelma
Eudoksia
– Marco Polo ja Kublai Khan

VII OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Morianana
Clarice
Eusapia
Bersabea
Leonina
– Marco Polo ja Kublai Khan

VIII OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Irene
Argia
Thekla
Trude
Olinda
– Marco Polo ja Kublai Khan

IX OSA

– Marco Polo ja Kublai Khan
Laudomia
Perinthia
Procopia
Raissa
Andria
Cecilia
Marozia
Penthesilea
Theodora
Berenice
– Marco Polo ja Kublai Khan

HENKILÖT:

Kertoja ?
Marco Polo
Kublai Khan

Kaupungit (naisäänet):

- 1 Kaupungit ja muisto
(Diomira, Isidora, Zaira, Zora, Maurilia)
- 2 Kaupungit ja halu
(Dorothea, Anastasia, Despina, Fedora, Zobeide)
- 3 Kaupungit ja merkit
(Tamara, Zirma, Zoe, Hypatia, Olivia)
- 4 Hauraat kaupungit
(Isaura, Zenobia, Armilia, Sofronia, Ottavia)
- 5 Kaupungit ja vaihdot
(Eufemia, Chloe, Eutropia, Ersilia, Esmeraldina)
- 6 Kaupungit ja silmät
(Valdrada, Zemrude, Baukis, Phyllis, Moriana)
- 7 Kaupungit ja nimi
(Aglaura, Leandra, Pyrrha, Clarice, Irene)
- 8 Kaupungit ja kuolleet
(Melania, Adelma, Eusapia, Argia, Laudomia)
- 9 Kaupungit ja taivas
(Eudoksia, Bersabea, Thekla, Perinthia, Andria)
- 10 Jatkuvat kaupungit
(Leonia, Trude, Procopia, Cecilia, Penthesilea)
- 11 Kätkeyt kaupungit
(Olinda, Raissa, Marozia, Theodora, Berenice)

Näkymättömät kaupungit, osa I – näyte

1. jakso
(raamikertomuksen ääni)

KERTOJA:

Kublai-kaani ei välttämättä usko kaikkea mitä Marco Polo kertoo kuvatessaan kaupunkia joissa on käynyt tutkimusmatkoillaan, mutta on varmaa että hallitsija kuuntelee nuorta venetsialaista kiinnostuneempana kuin ketään muuta sanaan saattajaansa tai tutkimusmatkailijaansa.

KAANI:

Keisarien elämässä on hetki joka seuraa suunnattomista valtaamistamme maa-alueista johtuvaa ylpeyttä, alakuloisuutta ja helpotusta jonka antaa tieto että luovumme pian tuntemasta ja ymmärtämästä niitä. Eräänä iltana meidät valtaa tyhjyydentunne sateen jälkeen elefanttien hajun ja hiiliastioissa jäähtyvän santelipuun tuhkan tuoksun myötä. Meidät valtaa huimaus joka saa planisfäärien kellanruskeat pinnat, jokien ja vuorien viivat värjäämään, kiertämään yksin tein rullalle raportit jotka ilmoittavat viimeisten vihollisjoukkojen kukistumisesta tappio tappiolta, murentamaan lakan tuntemattomien kuninkaiden sineteistä,

kuninkaiden jotka rukoilevat sotajoukkojemme suojelusta ja tarjoavat vuosittaisena korvauksena arvokkaita metalleja, parkittuja nahkoja, kilpikonnankuorta: se on epätoivon hetki ja silloin huomaamme että tämä imperiumi joka oli meistä tuntunut ihmeiden ihmeeltä, onkin loputon, hahmoton raunio, että korruption syöpä on niin laajalle levinnyt ettei valtiokamme pysty parantamaan sitä, että voitto vihollishallitsijoista on tehnyt meistä heidän pitkän tappionsa perillisiä.

KERTOJA:

Vain Marco Polon kertomuksissa Kublai-kaani pystyi erottamaan tuhoon tuomitujen muurien ja tornien lävitse niin hienon korukuvion että se vältyi termeiltä ja tuholta.

(kaupungit ja muisto -ääni, 1)

POLO:

Kun lähtee täältä ja kulkee kolme päivämatkaa itään, matkaa tulee Diomiraan, kaupunkiin jossa on kuusikymmentä hopeaista kupolia, kaikkien jumalien pronssipatsaat, tinalla päällystetyt kadut, kristallinen teatteri, kultainen kukko joka aamuisin kiekuu tornin huipulla. Kaikki nämä ihmeet matkaa jo tuntee nähtyään ne muissa kaupungeissa. Mutta tämän kaupungin erikoisuus on se, että kun saapuu sinne jonain syyskuun iltana kun päivät lyhenevät ja moniväriset lamput syttyvät paahtimoiden ovilla ja terassilta kuuluu naisen huuto: huh! tulee kadehtineeksi niitä jotka nyt ajattelevat jo eläneensä samanlaisen illan ja olleensa silloin onnellisia.

(kaupungit ja muisto -ääni, 2)

ENSIMMÄINEN NAISÄÄNI:

Mies, joka ratsastaa pitkään halki villien seutujen, saa halun kaupunkiin. Lopulta hän saapuu Isidoraan, kaupunkiin jossa palatsien kierreportaat on koristettu kierrekotilouputuksin, jossa valmistetaan suurenmoisia kaukoputkia ja viuluja, jossa kahden naisen välillä empivä muukalainen tapaa aina kolmannen, jossa kukkotappelu äityvät veriseksi kahakoiksi vedonlyöjien välillä. Kaikkia näitä asioita hän ajatteli halutessaan kaupunkiin. Isidora on siis hänen unelmiensa kaupunki: on vain yksi ero. Unelmoi tuun kaupunkiin hän kuului nuorena, Isidoraan hän saapuu vanhalla iällä. Torilla on muuri johon nojaten vanhukset katselevat nuorison menoa, hän istuu rivissä vanhusten kanssa. Halut ovat jo muistoja.

(kaupungit ja halu -ääni, 1)

POLO:

Dorothean kaupungin voi kuvata kahdella tavalla:

TOINEN NAISÄÄNI:

Voi sanoa että neljä alumiinitornia kohoaa sen muureista joissa on neljä nostosiltaporttia, ja vallihaudan vesi laskee neljään vihreään kanavaan jotka halkovat kaupungin ja jakavat sen yhdeksään kaupunginosaan, jokaisessa on kolmesataa taloa ja seitsemäsataa savupiippua. Ja kun ottaa huomioon että jokaisen kaupunginosan naimaikäiset tyttäret menevät naimisiin muiden kaupunginosien nuorten miesten kanssa ja että heidän perheensä vaihtavat kauppatavaroita joihin kullakin on monopoli – bergamottia, kaviaaria, astrolabeja, amettesteja – ja tekee laskelmat näiden tietojen pohjalta, tietää kaiken haluamansa kaupungin menneisyydestä, nykyisyydestä, tulevaisuudesta.

POLO:

Tai voi myös sanoa niin kuin kamelimies joka minut toi:

TOINEN NAISÄÄNI:

”Tulin tänne eräänä aamuna varhaisessa nuoruudessa, kaduilla kiirehti paljon ihmisiä torille, naisilla oli kauniit hampaat ja he katsoivat suoraan silmiin, kolme sotilasta soitti parvekkeella torvea, joka puolella pyöri pyöriä ja liehui värikkäitä lippuja. Sitä ennen en ollut tuntenut muuta kuin autiomaan tasangot ja karavaanitiet. Tuona aamuna Dorotheassa kuulin että elämässä ei ole sellaista hyvää jota en voisi toivoa itselleni. Vuosien mennen silmäni palasivat tähyilemään autiomaan tasankoja ja karavaaniteitä, mutta nyt tiedän että tämä on vain yksi teistä jotka tuona aamuna avautuivat minulle Dorotheassa.”

(kaupungit ja muisto -ääni, 3)

POLO:

Turhaan, jalo Kublai, yritän kuvata sinulle Zairaa, korkeiden linnoitusten kaupunkia. Voisin kertoa sinulle monta askelmaa on porrastetuissa kaduissa, millaiset kaaret ovat pylväskäytävien holveissa, millaisella sinkkilevyllä talojen katot ovat päällystetyt, mutta tiedän jo että se olisi sama kuin en sanoisi sinulle mitään. Ei kaupunki tästä ole tehty vaan sen tilan ja menneiden tapahtumien välisistä suhteista:

ENSIMMÄINEN NAISÄÄNI:

Katulyhdyn korkeus ja hirtetyn koronkiskurin riippuvien jalkojen etäisyys maasta; katulyhdyistä vedetty köysi vastapäiseen parvekkeeseen ja kukkakoristeet jotka juhlistavat kuningattaren hääkulkueen reittiä; tuon parvekkeen korkeus ja avionrikkokan hyppy kun hän ylittää kaiteen aamunkoitteessa; vesikourun kaltevuuskulma ja kissan askelet kun se livahtaa samasta ikkunasta; tykkilaivan ampumalinja kun se äkkiä ilmestyy niemen takaa ja ammus joka tuhoaa vesikourun; verkon repeämät ja kolme vanhusta jotka paikkaavat verkkoja aallonmurtajalla istuen ja kertovat toisilleen sadatta kertaa juttua sotalaivasta, koronkiskurista jonka sanotaan olleen kuningattaren äpärapoika joka oli jätetty kapaloissa aallonmurtajalle. Kaupunki imaisee muistoista vyöryvän aallon kuin sieni ja paisuu. Nykyisen Zairan kuvaukseen pitäisi sisältyä koko kaupungin menneisyys. Mutta kaupunki ei kerro menneisyyttään, se sisällyttää sen itseensä kuin käden viivat, piirrettynä katujen kulmiin, ikkunaristikoihin, portaiden käsipuuihin, ukkosenjohdattimiin, lipputankoihin; jokainen osa puolestaan on merkitty koukeroin, sahauksin, leikkauksin, kolhuin.

(kaupungit ja halu -ääni, 2)

POLO:

Kun kulkee kolmen päivämatkan verran etelään, saapuu Anastasiaan, kaupunkiin jota ympäröivät samankesket kanavat ja jonka taivaalla kotkat lentävät. Nyt minun pitäisi luetella tavarat joita sieltä saa edullisesti: agaattia, onyxia, krysopraasia ja muita kalsedonilajeja, minun olisi keuhuttava kultafasaanin lihaa jota siellä paistetaan kuivatun kirsikkapuun tulella ja maustetaan voimakkaasti oreganolalla, minun olisi kerrottava naisista joiden olen nähnyt kylpevän erään puutarhan altaassa ja jotka silloin tällöin – niin kerrotaan – kutsuvat matkajaansa riisuutumaan ja kylpemään kanssaan. Mutta näillä tiedoilla en kertoisi sinulle kaupungin todellista olemusta:

TOINEN NAISÄÄNI:

Anastasian kuvaus herättää vain yhden halun kerrallaan, mutta jos jonain aamuna seisoo keskellä Anastasiaa, kaikki halut heräävät yhtäkaaa. Kaupunki näyttättyy kokonaisuutena jossa mikään halu ei mene hukkaan ja sinä kuulut siihen sen osana, ja koska se nauttii kaikesta siitä mistä sinä et nauti, sinulle ei jää muuta mahdollisuutta kuin vaalia tätä halua ja olla tyytyväinen. Sellainen mahti, jota sa-

notaan milloin pahaksi milloin hyväksi on Anastasiassa, salakavalalla kaupungilla: jos teet kahdeksan tuntia työtä onyxin, agaatin, krysopraasin leikkaajana, vaivannäkösi joka antaa muodon halulle saa halusta muotonsa ja sinä luulet nauttivasi koko Anastasiasta kun oletkin vain sen orja.

(kaupungit ja merkit -ääni, 1)

POLO:

Matkaaja kulkee päiväkausia puiden ja kiven keskellä. Vain harvoin hänen katseensa pysähtyy johonkin ja silloin hän on tunnistanut sen jonkin muun asian merkiksi: jälki maassa osoittaa tiikerin kulkureitin, kuralammikko vesisuonen, kiinanruusu talven päättymisen, kaikki muu on äänetöntä ja samantekevää, vain puut ja kivet ovat sitä mitä ne ovat. Lopulta matka johtaa Tamaran kaupunkiin.

KOLMAS NAISÄÄNI:

Sen keskustaan päästään pitkin katuja jotka ovat täynnä seinistä ulkonevia kylttejä. Silmä ei näe esineitä vaan esineiden kuvia jotka tarkoittavat toisia esineitä: hohtimet osoittavat hampaanpoistajan talon, kolpakko kapakan, pertuska kasarmien, vaaka vihanneskauppiaan. Patsaat ja kilvet esittävät leijonia, delfinejä, torneja, tähtiä, sen merkkinä että jollakin – ties millä – on tunnuksenaan leijona, delfiini, torni, tähti. Toiset merkit osoittavat mikä jossakin paikassa on kiellettyä – ajaa kärryillä kujalla, virtsata kioskin taakse, onkia sillalta – ja sen mikä on sallittua – juottaa seeproja, pelata kuulapeliä, polttaa sukulaisten ruumiit. Temppeleiden oville näkyy jumalien patsaat tunnuksineen – runsaudensarvi, tiimalasi, meduusa – joiden avulla uskovaishenki voi tunnustaa ne ja esittää niille sopivat rukoukset. Jos rakennuksessa ei ole minkäänlaista kylttiä tai kuviota, sen muoto ja asema kaupungin arvojärjestyksessä riittävät osoittamaan sen tehtävän: kuninkaanlinna, vankila, rahapaja, pythagoralainen koulu, bordelli.

Tavarat, joita myyjät asettavat myyntipöydilleen, eivät nekään ole itseisarvoja vaan muiden tavaroiden merkkejä: koruomeltu otsaripa tarkoittaa tyylikkyyttä, kultainen kantotuoli valtaa, Averroksen teokset viisautta, nilkkarengas heikkuutta. Katse tutkii katuja kuin kirjoitettua sivua: kaupunki sanoo kaiken mitä sinun tulee ajatella, panee sinut toistamaan sanomansa, ja kun luulet olevasi Tamarassa, tallennat vain nimiä joilla se määrittelee itsensä ja kaikki osansa.

POLO:

Matkaaja lähtee Tamarasta tietämättä millainen kaupunki tämän tiuhan merkkikuoren alla todellisuudessa on, mitä se sisältää tai kätkee. Kaupungin ulkopuolella avautuu maa tyhjänä horisonttiin asti, avautuu taivas jolla pilvet kiitävät. Muodosta, jonka tuuli satumoisin antaa pilvelle, matkaaja on jo tunnistamassa hahmoa: purjelaiva, käsi, elefanti ...

(kaupungit ja muisto -ääni, 4)

ENSIMMÄINEN NAISÄÄNI:

Kuuden joen ja kolmen vuorijonon tuolla puolen kohoaa Zora, kaupunki jota ei voi unohtaa kun sen kerran on nähnyt. Ei niin että se jättäisi epätavallisen muistikuvan kuten muut mieleenpainuvat kaupungit. Zoralla on sellainen ominaisuus että se jää mieleen kohta kohdalta siinä järjestyksessä kuin kadut ja niiden varrella olevat talot, talojen ovet ja ikkunat seuraavat toisiaan, vaikka niissä itsessään ei ole mitään kaunista tai erikoista. Zoran salaisuus on siinä tavassa, jolla se johdattaa katseen silmäilemään toinen toisiaan seuraavia hahmoja kuin orkesteripartituurissa jossa ei voi siirtää tai muuttaa ainoatakaan nuottia.

Mies joka osaa ulkoa kuinka Zora on tehty, voi unetomana yönä kuviella kävelevänsä sen katuja ja hän muistaa missä järjestyksessä ovat kuparikello, parturin raidallinen telta, yhdeksänsuihkuinen suihkulähde, astronomin lasitorni, vesimelonikauppiaan koju, erakon ja leijonan patsas, kadunkulman kahvila, poikkikatu joka vie satamaan. Tämä mielestä haihtumaton kaupunki on kuin kehikko tai verkosto jonka lokeroihin jokainen voi panna asiat jotka haluaa muistaa: kuuluisien miesten nimet, hyveet, numerot, kasvien ja mineraalien luokittelut, taistelujen päivämäärät, tähdistöt, esitelmän kappaleet. Jokaiseen käsitteeseen, jokaiseen matkareitin kohtaan voi liittää samankaltaisuuden tai vastakohtaisuuden joka heti palauttaa asioita mieleen. Siksi maailman oppineimmat miehet ovat ne jotka osaavat Zoran ulkoa.

POLO:

Mutta turhaan lähdin käymään kaupungissa: jotta se jäisi paremmin mieleen, sen oli pakko olla muuttumaton ja samanlainen, ja siksi Zora ikävyystyi, hajosi ja katosi. Maailma on unohtanut sen.

(kaupungit ja halu -ääni, 3)

TOINEN NAISÄÄNI:

Kahdella tavoin pääsee Despinaan: laivalla tai kamelilla. Sille, joka tulee maitse, kaupunki näyttättyy erilaisena kuin sille joka tulee meritse.

POLO:

Kamelimies, joka näkee horisontista kohoavien pilvenpiirtäjien huiput, radarantennit, punavalkoisten tuulipussien heiluvan tuulessa, savupiippujen syyttävän savua, ajattelee laivaa ...

TOINEN NAISÄÄNI:

Hän tietää että se on kaupunki mutta hän kuvittelee sen laivaksi, joka vie hänet pois autiomaasta, purjelaivaksi joka on jo nostamassa ankkurinsa, tuuli pullistelee jo sen vielä nostamattomia purjeita, tai höyrylaivaksi jonka kattila tärissee teräsruumassa, ja hän ajattelee kaikkia satamia, siirtomaatavaroita joita nostokurjet kuormaavat laitureilta, ravintoloita joissa eri maiden lippujen alla purjehtivat merimiehet särkevät pulloja toistensa päähän, pohjakerroksen valaistuja ikkunoita, jokaisessa nainen kampaamassa tukkaansa.

POLO:

Rannikon usvassa merimies erottaa kamelinselän muodon, ripsuin koristellun satulan kahden täplikään kyttyrän välissä jotka etenevät keinuena ...

TOINEN NAISÄÄNI:

Hän tietää että se on kaupunki, mutta hän kuvittelee sen kameliksi jonka satulasta riippuu leilejä ja säkkejä joissa on hillottuja hedelmiä, taateliviiniä, tupakanlehtiä, ja mielessään hän näkee jo itsensä pitkän karavaanin kärjessä joka kuljettaa hänet pois meren autiomaasta kohti makeavetistä keidasta sahalaitaisten palmujen katveessa, kohti palatseja joissa on paksut valkoiseksi kalkitut seinät, kohti liuskakivettyjä pihvoja joilla tanssijattaret tanssivat paljain jaloin ja liikuttavat käsivarsiaan puoliksi huntuksen peittämänä, puoliksi niiden paljastamina.

POLO:

Jokainen kaupunki saa muotonsa autiomaasta jonka vastakohta se on, ja tällaisena kamelimies ja merimies näke-

vät Despinan, kahden autiomaan välissä olevan rajakaupungin.

(kaupungit ja merkit -ääni, 2)

KOLMAS NAISÄÄNI:

Zirman kaupungista matkaajat palaavat tuoden hyvin erilaisia muistoja: sokea neekeri huutaa väkijoukon keskellä, hullu kurottelee pilvenpiirtäjän katonreunalla, tyttö ulkoiluttaa remmissä olevaa puumaa. Tosiasiassa monet sokeista, jotka lyövät keppeään Zirman kiveykseen, ovat neekereitä, jokaisessa pilvenpiirtäjässä joku tulee hulluksi, kaikki hullut ovat tuntikaupalla katonreunalla, ei ole puumaa jota ei olisi kesytetty jonkun tytön oikusta. Kaupunki on ylenpalttinen: se toistaa itseään että jokin jäisi mieleen.

POLO:

Minäkin palaan Zirmasta: minun muistoihini kuuluu ilma- laivoja jotka lentelevät edestakaisin ikkunan korkeudella, kauppakujia joilla tehdään tatuointeja merimiesten iholle, pyyleviä helteen näännyttämiä naisia maanalaisessa. Matkatoverini sensijaan vannovat nähneensä vain yhden ilmalaivan leijailevan kaupungin kattojen välissä, vain yhden tatuointisijan järjestelevän pöydälleen neuloja, musteita ja mallipiirroksia, vain yhden naisenlyllerön löyhyttelevän viuhkaansa vaunun sillalla. Muisti on ylenpalttinen: se toistaa merkit että kaupunki alkaisi olla olemassa.

(hauraat kaupungit -ääni, 1)

NELJÄS NAISÄÄNI:

Oletetaan että Isaura, tuhannen kaivon kaupunki, kohoaa syvän maanalaisen kaivon päällä. Asukkaat ovat kaivaneet maahan syviä kuoppia ja he ovat onnistuneet saamaan vettä kaikkialta kaupungin alueelta mutta eivät muualta. Kaupungin viheriöivä reunus toistaa haudatun kaupungin pimeiden rantojen ääriä, näkymätön maisema säätelnee näkyvää, kaikki mikä liikkuu auringon alla, on lähtöisin kallion kalkkitaivaan alla loiskuvasta suljetusta aallosta.

Tästä syystä Isaurassa on kahdenlaista uskontoa. Eräiden mukaan jumalat asuvat syvyyksissä, mustassa järvessä joka ruokkii maanalaista vesisuonistoa. Toisten mukaan taas jumalat asuvat sangoissa jotka kohoavat kaivonrenkaasta, väkipyöriässä, nostureiden kauhoissa, pumppujen vivuissa,

porakaivoista vettä nostavien tuulimyllyjen siivissä, sondeja kannattavissa tukipylväissä, katoilla pilareiden varas- sa seisovissa vesisäiliöissä, akveduktien siroissa kaarissa, kaikissa vesipatsaissa, pystysuorissa putkissa, männissä, tulva-aukoissa, aina tuuliviireihin jotka kohoavat Isauran ilmassa olevista telineistä, kaupungissa joka kokonaan liikkuu ylöspäin.

(raamikertomuksen ääni)

KERTOJA:

Suurkaanin lähettiläät ja veronkantajat, jotka lähetettiin tutkimaan etäisiä provinsseja, palasivat säännöllisesti Kemenfun linnaan ja mangoliapuutarhaan jossa Kublai käyskenteli puiden varjossa kuunnellen heidän pitkiä selontekojaan.

(ääni)

Lähettiläät olivat armenialaisia, syyrialaisia, kopteja, turkomaaneja; keisari on kaikille alaisilleen muukalainen ja vain vieraiden silmien ja korvien kautta imperiumi pystyi osoittamaan olemassaolonsa Kublaille. Kaanille käsittämättömillä kielillä sanansaattajat kertoivat uutisia joita olivat kuulleet kerrottavan heille käsittämättömillä kielillä: tästä läpinäkymättömästä paksusta äänimuurista nousivat imperiumin veronkantosummat, erotettujen ja mestattujen virkamiesten etu- ja sukunimet, mittasuhteet kastelukanavissa joihin kuivina aikoina laski kuivia puroja.

(ääni)

Mutta kun nuori venetsialainen oli antamassa selontekoaan, hänen ja hallitsijan välille syntyi erilainen kommunikaatio. Marco Polo joka oli vasta tullut eikä ollenkaan tuntenut Idän kieliä, ei voinut ilmaista itseään muutoin kuin elein, hyppin, huutamalla ihastuneena tai kauhistuneena, eläinten haukuntaa tai kuovia jäljitellen, tai esineiden avulla joita hän veti säkistään: strutsin sulkia, puhallusputkia, kvartsia ja niitä hän asetti eteensä kuin shakkipelin napuloita.

(ääni)

Kun kekseliäs muukalainen palasi matkoilta, joille Kublai hänet lähetti, hän esitti pantomiimeja joita hallitsijan piti tulkita: kaupunkia kuvasi hyppäävä kala joka pakeni merimetson nokkaa joutuakseen verkkoon, jotakin toista kau-

punkia alaston mies joka kulki tulen lävitse polttamatta itseään, kolmatta pääkallo jonka homeen vihertämien hampaiden välissä oli pyöreä valkoinen helmi.
(ääni)

Suurkaani tulkitse merkkejä mutta yhteys niiden ja tutkittujen kaupunkien välillä jäi epäselväksi: hän ei koskaan tiennyt halusiko Marco esittää matkalla sattunutta seikkailua, kaupungin perustajan urotyötä, jonkun astrologin ennustusta, kuva- tai tavuarvoitusta ilmaistaakseen jonkin sanan. Selvää tai ei, kaikella minkä Marco esitti, oli vertauskuvan voima: kun ne kerran on nähnyt, ei niitä voi unohtaa eikä sekoittaa toisiin. Kaanin mielessä imperiumi heijastui hiekanjyvinä, epämääräisten ja häilyvien tietojen erämaana josta ilmestyivät venetsialaisen historioitsijan kuvaamat hahmot esittämään jokaista kaupunkia, jokaista provinsia.

(ääni)

Vuodenaikojen ja tutkimusmatkojen seurattessa toisiaan Marco oppi tataarien ja monien kansojen kieliä ja heimojen murteita. Nyt hänen selostuksensa olivat tarkempia ja yksityiskohtaisempia kuin suurkaani saattoi toivoa eikä enää ollut uteliaisuuden aihetta tai epätietoisuutta johon ne eivät olisi antaneet vastausta. Mutta jokainen tieto jostakin paikasta toi hallitsijan mieleen aikaisemman eleen tai esineen jolla Marco oli kuvannut paikkaa. Uusi tieto sai merkityksen tuosta arvoituksesta ja lisäsi arvoitukselle uuden merkityksen.

Ehkäpä imperiumi, Kublai ajatteli, on vain mielen haamujen eläinrata.

KAANI:

Päivänä jolloin tunnen kaikki arvoitukset, – onnistunko lopulta omistamaan imperiumini?

POLO:

Majesteetti, älä kuvittele: sinä päivänä olet itse arvoitus arvoitusten joukossa.

Invisible Cities – “Näkymättömät kaupungit” – short presentation

Basic idea:

The radio adaptation of Invisible cities will be based on the excellent finnish translation of the novel by the late Jorma Kapari. It will be a literary adaptation for radio, not a dramatization to create a radiodrama. The adaptation will use the whole novel as much as possible as it is. The poetic quality of the text and the idea of narrating will be emphasized. The radio adaptation will focus on the idea of storytelling and create the fictive cities as landscapes or soundscapes.

Characters:

Besides the main characters in the framestory, Marco Polo and Kublai Khan, a Narrator will be used. Thus changing the whole text to dialogue will not be necessary. Eleven female voices will describe the cities besides Marco Polo; the First voice speaks of all the five “cities and memory”, the Second voice of the five “cities and desire” and so on.

Structure:

The construction and composition of the novel will be preserved as far as possible. The two levels in the novel, the framestory and the cities, will also be distinguished with music and sounds. The eleven different types of cities and the often recurring order of their presentation will be evident through varying eleven different narrating voices. The gradual movement in time, from the almost mythical time of the historical Marco Polo towards our own time and the future will be taken into account.

Composition:

The radio adaptation will consist of nine sequences, each beginning and ending with the framestory, as the novel. To create a suitable length for broadcasting these will be combined, with short soundsequences between them, in the following way: The first part will consist of sequences one, two and three, the second part of sequences four, five, six and seven and the third part of the remaining two sequences, eight and nine. All the nine sequences will be created in such a way, that they could also be broadcasted separately.

Presentation for Mesa-workshop, june 1995,

Annette Arlander

(the part of my work to be considered in this context):

INVISIBLE CITIES

preparation work for a radioplay based on the novel “Invisible Cities” by Italo Calvino; creation of imaginary spaces, perhaps sceneries, images (to be transformed to auditive spaces or images later)

Why?

Because it is an old love, an obsession, a project originally planned (as a series of live performances) and even started ten years ago, but abandoned. I realised it is possible to make it in a different way and quite simply as a radioplay only in january this year. It contains basic elements and themes that have interested me for a while, like the idea of variation, variety, and contrasts between fragment and whole, unity and multiplicity, movement and stillness etc. and naturally the myth of travel and exploration in contrast to the house or city or country – or as Calvino himself puts it (in “Six Memos for the next Millennium”) the idea of both the crystal and the flame. Actually the project has less to do with the main subject of my thesis (performers space and spectators space) and more with my own artistic fascination with the material and the possible fictional worlds that it could generate. As radio is the most visual medium I know of, it should be an interesting medium for this material.

Why in context of this workshop?

Because it can be related to the main theme; “construction of image”. The text-material contains ideas related to architecture, construction, design and images, and might be interesting as a starting point for theoretical or historical discussions as well as imaginary creations or concrete imagemaking. And since it contains several possible ‘modes of looking at a city’. And since I should be working with this material anyway, even if in a different manner perhaps. I enjoy the idea of trying to avoid the temptation to “dramatize” the text in a classical way, using a different planning process. And because I’ve already changed my point of view to the text and the medium with this material before, I feel more free to explore it from different angles than I might be with some other texts I’m interested in. The novel is also rather well known and available atleast in italian, english, swedish, finnish, and french. It can be used in fragments without the need of relating to the whole story etc.

Possible sources?

the novel in different languages, other texts by Calvino the travels of Marco Polo (texts on Kublai Khan and the tatars?)

(texts on Venice and Kemenfu, Quinsai etc.?)

theoretical texts on architecture or city-planning (Norberg-Schulz, Aldo Rossi) or on space (Foucault, Heidegger, Irigaray, ?)

images (documentary, historical, art, fantasy, sketches?)

sounds (music, documentary, created specifically etc?)

Personal "body of knowledge"?

practical experience of theatre, drama, performance and radioplays; some basic knowledge of history of art, architecture, literature; so far no specific theoretical frame

Presentation of task:

(Visible) invisible cities at Mesa-workshop, June 1995

Problem:

How to depict, describe, visualize, concretize, construct, illustrate or imagine some of the (images of) invisible cities created by Italo Calvino?

Purpose (personal):

To create and gather material, preferably visual images, to be used as a basis for sound images. These visual readings or 'translations' I will later combine with the text, my own mental images and the mental images of actors, to create audible images, soundscapes or sound structures, that is, a work for radio. At this stage I try to put aside all ideas of sound, to avoid falling back into old traps, using worn-out imagery from my former work. As the 'image of the world' of any one person tends to be more or less subjectively restricted, sometimes even coherent and not varied enough, these extra images could help me to avoid self-evident solutions and too close a fixation with my own intuitive reading of the text.

Common goal (ideal end result):

To have one image (or more) for each of the fifty-five cities, as different from each other as possible, but connected according to "city-type", and perhaps images for the frame story, to use as mosaic-pieces or rather patchwork-pieces, but leaving the structure created by Calvino intact so far. Since the work should be meaningful for everybody, differences in approach are possible. Probably any material that is created can be used to disturb or to enrich the final work process.

Plan for workshop:

A.

- 1) Choose one of the eleven "city-types" (cities and memory, cities and desire ...) and make an image (illustration, sketch, map) of each of the five cities (or more if you like), in such a way that you find something in common to them all. Specification: Make either one image with five variations or at least five images with something in common. Use any material you like, preferably some sort of paper, and within size A4-A3. Ways of choosing: according to name or theme of "city-type", according to one city you personally like, or by random choice.
- 2) Choose another "city-type" (as a complement or a contrast, according to personal preference or at random) and do the same thing.
- 3) Look at the two series of images you have, choose a third "city-type" according to what you feel is needed to make a connection between them. (But, there is no necessity to create a "whole".)

B. Find some theoretical ideas or quotations from discussions in architecture, urban planning, design etc. to deepen the problematic dealt with in one or each of your "city-types".

C. Only if there is time – create an image of the space where the meetings of Marco Polo and Kublai Khan take place, and describe or depict how it is transformed, the eight or nineteen transformations in the setting of the frame story.

If it is possible, I guess it could be, try to use this process also to augment your own work.

Invisible cities for CROSSBRED-project by Anne-Laure Gimenez

Seeds for performance-plan of Arabianranta amusement-environment

(to provide entertainment possibilities around the multimodal station in case of 'monumental waiting', a 'heterotopia' or a memento for old utopias)

method (collage):

"A story is made of words, the way a building is made of construction units. Equivalent words, like minute building blocks, serve as the construction units of a story. /—/ The supersaga resembles a statue made from blocks of different kinds of stone of varying colors – white for the body,

blue for the cloak and garments, black for the eyes. /—/ Narrative is architecture composed of words; an architecture composed of narratives is a 'supersaga'. The artists' building block is no longer the word, but the first-order narrative."¹

characters (first-order narratives):

Leonia, Trude, Procopia, Cecilia, Penthesilea
Virilio, Velimir

motto and theme of 'supersaga' (+ plot):

"All of human culture is our alma mater; every polis a metropolis. What we enter in our initiation is a womb; and stay there (no exit)."²

"All walking, or wandering, is from mother, to mother, in mother; it gets us nowhere."³

sub-story: invisible cities/ continuous cities 1–5 (condition of relative borderlessness)

sub-story: Virilio at screen in the pavilion "memory of the future", Velimir 'somewhere' on the screen; discussion with the futurian of the past about what could be built (dialogue from 'the lost dimension' and 'ourselves and our buildings'; poplartree-buildings, underwater-auditoriums etc.)

sub-story: "gateways as a process; creating value-adding gateway-hubs and spokes"

- "To put it briefly, gateways are captured by processes, what does this mean? What is a process?" a story about a mill in the water, a wheel or carousel for children ...

sub-story: "feux et signaux de brume – une visite nocturne au parc de la Villette, entre l'eau noire et le trait rouge de néons", a story about the moongates in the sea, resting-places for sailboats or to frame the moon ...

sub-story: electronic map of city forming the sign for 'end of city' used on Finnish highways in small monitors at the waterfront, dialogue with ...

model/device for variation:

..."a second form of environmental theatre involves multi-space staging – the physical separation of the segments of a performance. While the concept of discrete locations may be taken to mean clearly defined areas within a single space – say, two pools of light on a darkened stage – for our purposes "discrete locations" are two or more are-

as physically separated in such a way that they cannot be simultaneously perceived by a spectator. This is not an absolute definition, however, since there are degrees of discreteness."⁴

SA/SP Stationary audience – stationary performance (two or more related but independent performances presented sequentially or simultaneously. Neither the performers nor the spectators could have any experiential knowledge of the total event – rarely produced, some happenings in different cities)

SA/MP Stationary audience – moving performance (ex. medieval stagings, mummings, most processions; performers on wagons with assembled audiences waiting at each point etc. Costumed performers move from location to location within town, stress on movement in parades, stress on visitations in sc. perambulatory performances)

MA/MP Moving audience – moving performance (both spectators and performers move from site to site, spectators follow or are led by performers etc. – form most common among contemporary multi-space performances)

MA/SP Moving audience – stationary performance (spectators move between different sites, performers stay put, performances often repeated for each audience; spectators often moving through an environment; amusement park as model for performance environments) (performances performed either simultaneously or sequentially?)

spatial axis:

- utopia (next to museum of technology & Viikki)
- heterotopia (next to 'recycling center')

that is, static points:

- I. pavillion "memory of the future" (Velimir & Virilio)
- II. pavillion " recycling nostalgia" (Leonia)

more or less moving performances:

SA/SP 1 PROCOPIA 2 PROCOPIA (gate from two sides)

SA/MP 1 TRUDE 2 TRUDE (different points)

MA/MP CECILIA CECILIA (walk in 'circle')

MA/SP 1 PENTHESILEA 2 PENTHESILEA (area)

CONTINUOUS CITIES 1.

Leonia / construction-destruction

Sculpture-building of rubbish created during nonstop performance, spectators bring the material?, a plastered cemetery for discarded loved objects, a minicathedral for nostalgia. After a period as petrified 'artobjects' in their graves in the walls, the objects are crushed to make gravel, spectators can get a few kilos with them, after they leave the performance? Construction-destruction only during summermonths, in winter arena used for skating? (the partlytransparent walls covered with snow). Performance-time 5–8 hours a day?

performers: 5 performer-builders, 1 demolisher

material: instead of bricks old furniture, householdmachines, porcelain etc. instead of cement a transparent 'glue'

form of structure: a miniature colosseum, arena, 'crater'

spectators: free to come and go, move around in the center area, or if like mini-colosseum, in the corridors, to watch the details in the walls

movement: building of walls in circle on top, demolisher follows from opposite side?

music: solemn, pathetic, perhaps an aria with the text of 'Leonia', from loudspeakers in different points in the structure, once every hour during performedays or as wished

Text for aria (from Calvino):

The city of Leonia refashions itself every day: every morning the people wake between fresh sheets, wash with just-unwrapped cakes of soap, wear brand-new clothing, take from the latest model refrigerator still unopened tins, listening to the last-minute jingles from the most up-to-date radio. On the sidewalks, encased in spotless plastic bags, the remains of yesterday's Leonia await the garbage truck. Not only squeezed tubes of toothpaste, blown-out light bulbs, newspapers, containers, wrappings, but also boilers, encyclopedias, pianos, porcelain dinner services. It is not so much by the things that each day are manufactured, sold, bought that you measure Leonia's opulence, but rather by the things that each day are thrown out to make room for the new. So you begin to wonder if Leonia's true passion is really, as they say, the enjoyment of new and different things, and not, instead, the joy of expelling, discarding, cleansing itself of a recurrent impurity. The fact is that the street cleaners are welcomed like angels, and their task of removing the residue of yesterday's existence is surrounded by a respectful silence, like a ritual that inspires devotion, perhaps only because once things

have been cast off nobody wants to have to think about them further. Nobody wonders where, each day, they carry their load of refuse. Outside the city, surely; but each year the city expands, and the street cleaners have to fall farther back. The bulk of the outflow increases and the piles rise higher, become stratified, extend over a wider perimeter. Besides, the more Leonia's talent for making new materials excels, the more the rubbish improves in quality, resists time, the elements, fermentations, combustions. A fortress of indestructible leftovers surrounds Leonia, dominating it on every side, like a chain of mountains. This is the result: the more Leonia expels goods, the more it accumulates them; the scales of its past are soldered into a cuirass that cannot be removed. As the city is renewed each day, it preserves all of itself in its only definitive form: yesterday's sweepings piled up on the sweepings of the day before yesterday and of all its days and years and decades. Leonia's rubbish little by little would invade the world, if, from beyond the final crest of its boundless rubbish heap, the street cleaners of other cities were not pressing, also pushing mountains of refuse in front of themselves. Perhaps the whole world, beyond Leonia's boundaries, is covered by craters of rubbish, each surrounding a metropolis in constant eruption. The boundaries between the alien, hostile cities are infected ramparts where the detritus of both support each other, overlap, mingle. The greater its height grows, the more the danger of a landslide looms: a tin can, an old tire, an unraveled wine flask, if it rolls toward Leonia, is enough to bring with it an avalanche of unmated shoes, calendars of bygone years, withered flowers, submerging the city in its own past, which it had tried in vain to reject, mingling with the past of the neighboring cities, finally clean. A cataclysm will flatten the sordid mountain range, canceling every trace of the metropolis always dressed in new clothes. In the nearby cities they are all ready, waiting with bulldozers to flatten the terrain, to push into the new territory, expand, and drive the new street cleaners still farther out.

CONTINUOUS CITIES 2.

Trude / seduction-reduction

Minimum unit of massculture in terms of performance; a desirable woman, representing recreation and reproduction, entertains by offering herself to be seen, creating an imaginary invitation.

performer: one woman-entertainer, jazz or blues singer, (with or without instrument or musicians), person can be changed for instance every month

site: the different coffee-shops or bars at the station, on the shore or in the park
movement: she visits them all once every evening
text: monologue and song, the story of Trude (from Calvino), with improvised introduction according to personality and circumstances.

Trude (enters):

Hello, good people. Call me Trude for tonight. I guess you're waiting for a plane, a train, a tram, a man, a bear, a bier, a woman? I know how you feel. Buy me a bier and I'll tell you a story, a short one, that never ends.

If on arriving at Trude I had not read the city's name written in big letters, I would have thought I was landing at the same airport from which I had taken off. The suburbs they drove me through were no different from the others, with the same little greenish or yellowish houses. Following the same signs we swung around the same flower beds in the same squares. The downtown streets displayed goods, packages, signs that had not changed at all. This was the first time I had come to Trude, but I already knew the hotel where I happened to be lodged; I had already heard and spoken my dialogues with the buyers and sellers of hardware; I had ended other days identically, looking through the same goblets at the same swaying navels.

(sings, perhaps dances, repeating the following lines)

Why come to Trude? I asked myself. And I already wanted to leave.

(stops singing)

"You can resume your flight whenever you like", they said to me, "but you will arrive at another Trude, absolutely the same, detail by detail. The world is covered by a sole Trude which does not begin and does not end. Only the name of the airport changes."

Well, I'm off. See You!

(leaves for the next performance-site, where the same is repeated)

CONTINUOUS CITIES 3.

Procopia / 'town and country' (town and sea) educational

site: Two different frame-stages, 'windows' or 'gates' in the park, performance starts at the same time. Or one gate-frame with the two groups of spectators, one on each side (but not 'orthodox' in that case). If the gates are in the

water, can the other audience be in boats? Or, if frame-gates are not available, two performances in front of two screens for two different audiences, and starting at the same time.

performers: two women, one for each site, eating corn while talking – if one gate is used the arriving spectators are forming the backdrop or 'illustration' to the story for each other behind two actors facing in opposite directions- if screens are used, the backdrop-image is starting from close-up of one flat face, opening slowly as the story unfolds, and revealing the final facefilled gate in the end.
text: from Calvino (NB. Illustrating the text – the theatrically forbidden redundancy par excellence)

music: "We got to live together" (used in the end)

Procopia (1 + 2): (eats)

Each year at the course of my travels I stop at Procopia and take lodgings in the same room in the same inn. Ever since the first time I have lingered to contemplate the landscape to be seen by raising the curtain at the window: a ditch, a bridge, a little wall, a medlar, a field of corn, a bramble patch with blackberries, a chicken yard, the yellow hump of a hill, a white cloud, a stretch of blue sky shaped like a trapeze. The first time I am sure there was no one to be seen; it was only the following year that, at a movement among the leaves, I could discern a round, flat face, gnawing on an ear of corn.

(looks behind her as through a window or into a mirror, eats)

A year later there were three of them on the wall, and at my return I saw six, seated in a row, with their hands on their knees and some medlars in a dish. Each year, as soon as I entered the room, I raised the curtain and counted more faces: sixteen, including those down in the ditch; twenty-nine, of whom eight were perched in the medlar; forty seven, besides those in the chicken house. They look alike, they seem polite, they have freckles on their cheeks, they smile, some have lips stained by blackberries. Soon I saw the whole bridge filled with round-faced characters, huddled, because they had no more room to move in; they chomped the kernels of corn, then they gnawed on the ears.

(looks behind her as through a window or into a mirror, eats)

And so, as year followed year, I saw the ditch vanish, the tree, the bramble patch, hidden by hedges of calm smiles, between round cheeks, moving, chewing leaves. You have

no idea how many people can be contained in a confined space like that little field of corn, especially when they are seated, hugging their knees, motionless. They must have been many more than they seemed: I saw the hump of the hill become covered with a thicker and thicker crowd; but now that the ones on the bridge have got into the habit of straddling on one another's shoulders, my gaze can no longer reach that far.

(looks behind her as through a window or into a mirror, eats)

This year, finally, as I raise the curtain, the window frames only an expanse of faces: from one corner to the other, at all levels and all distances, those round, motionless, entirely flat faces are seen, with a hint of a smile, and in their midst, many hands, grasping the shoulders of those in front. Even the sky has disappeared. I might as well leave the window.

(stops eating)

Not that it is easy for me to move. There are twenty-six of us lodged in my room: to shift my feet I have to disturb those crouching on the floor, I force my way among the knees of those seated on the chest of drawers and the elbows of those taking turns leaning on the bed: all very polite people, luckily.

(walks away through the audience, music)

CONTINUOUS CITIES 4.

Cecilia/ cruising 'arcadia'

an outdoor sathyr-play in summertime (a guided walk through the park, with text from Calvino)

site: an irregular, basically circular path, with starting point, a kind of miniature, like a Japanese garden, with surprises
performers: guide Cecilia, Goatherd, dog, goats, dancers (maybe extra performers for silent tableaux from Finnish folklore to be passed by)

resumé: (Cecilia walks with spectators, semicircle)

site 1. Goatherd (enters), first encounter (Cecilia walks with spectators, semicircle, 'time passes')

site 2. Goatherd (enters), second encounter

(NB. the same two stories both as narration and as dialogue)

Guide Cecilia (speaks to the group of spectators):

You could reproach me because my story takes you right into the heart of a city without telling you of the space that stretches between one city and the other, whether it is

covered by seas, or fields of rye, larch forests, swamps. I will answer you with a story. But first, lets look around.

(walks, stops at site 1.)

In the streets of Cecilia, an illustrious city, I met once a goatherd, driving a tinkling flock along the walls."Man blessed by heaven", he asked me, stopping, "can you tell me the name of the city in which we are?" "May the gods accompany you!" I cried. "How can you fail to recognize the illustrious city of Cecilia?" "Bear with me", that man answered. "I am a wandering herdsman. Sometimes my goats and I have to pass through cities; but we are unable to distinguish them. Ask me the names of grazing lands: I know them all, the Meadow between the Cliffs, the Green Slope, the Shadowed Grass. Cities have no name for me: they are places without leaves, separating one pasture from another, and where the goats are frightened at street corners and scatter. The dog and I run to keep the flock together." "I am the opposite of you", I said. "I recognize only cities and cannot distinguish what is outside them. In uninhabited places each stone and each clump of grass mingles, in my eyes, with every other stone and clump." (to spectators)

Let's move on.

(starts to walk, stops when encounters Goatherd, followed by some real goats or sheep, and a dog, like a character from a fairytale)

Goatherd: "Man blessed by heaven, can you tell me the name of the city in which we are?"

Cecilia: (to the spectators) What a coincidence! (to Goatherd) "May the gods accompany you! How can you fail to recognize the illustrious city of Cecilia?"

Goatherd: "Bear with me, I am a wandering herdsman. Sometimes my goats and I have to pass through cities; but we are unable to distinguish them. Ask me the names of grazing lands: I know them all, the Meadow between the Cliffs, the Green Slope, the Shadowed Grass. Cities have no name for me: they are places without leaves, separating one pasture from another, and where the goats are frightened at street corners and scatter. The dog and I run to keep the flock together."

Cecilia: "I am the opposite of you, I recognize only cities and cannot distinguish what is outside them. In uninhabited places each stone and each clump of grass mingles, in my eyes, with every other stone and clump."

(to the spectators) Lets move on.

(walks, stops at site 2.)

Many years have gone by since then; I have known many more cities and I have crossed continents. One day I was walking among rows of identical houses; I was lost. I asked a passerby: "May the immortals protect you, can you tell me where we are?" "In Cecilia, worse luck!" he answered. "We have been wandering through its streets, my goats and I, for an age, and we cannot find our way out ..." I recognized him, despite his long white beard; it was the same herdsman of long before. He was followed by a few, mangy goats, which did not even stink, they were so reduced to skin-and-bones. They cropped wastepaper in the rubbish bins. "That cannot be!" I shouted. "I, too, entered a city, I cannot remember when, and since then I have gone on, deeper and deeper into its streets. But how have I managed to arrive where you say, when I was in another city, far far away from Cecilia, and I have not yet left it?" "The places have mingled", the goatherd said. "Cecilia is everywhere. Here, once upon a time, there must have been the Meadow of the Low Sage. My goats recognize the grass on the traffic island."

(to the spectators) Let's move on.

(starts to walk but stops when encounters Goatherd, now dressed as an old man, followed by some dancers dressed as goats or satyrs, like characters from a burlesque. Tries to stop them.)

Cecilia: (to the spectators) What a coincidence!

(to Goatherd) "May the immortals protect you, can you tell me where we are?"

Goatherd: "In Cecilia, worse luck! We have been wandering through its streets, my goats and I, for an age, and we cannot find our way out ..."

Cecilia: "That cannot be! I, too, entered a city, I cannot remember when, and since then I have gone on, deeper and deeper into its streets. But how have I managed to arrive where you say, when I was in another city, far far away from Cecilia, and I have not yet left it?"

Goatherd: "The places have mingled. Cecilia is everywhere. Here, once upon a time, there must have been the Meadow of the Low Sage. My goats recognize the grass on the traffic island."

(satyrs start dancing, inviting the spectators to join, or some other finale)

CONTINUOUS CITIES 5.

Penthesilea / 'ballet' à la Beckett

(text from Calvino)

site: area with starting-gate, 4 monologue-points and 4 encounter- or dialogue-points spread out in such a way that all cannot be seen or heard clearly from any one point; spectators moving freely in the area

performers: Penthesilea + 4 characters;

- 1) depressed-lamenting,
- 2) worried-agoraphobic,
- 3) worried-claustrophobic,
- 4) indecisive-aggressive.

resumé: prologue by Penthesilea at the gate, performers continue with a 'loop' (monologue 1 – dialogue – monologue 2 – dialogue – monologue 1) all simultaneously at different sites. Prologue can be repeated every fifteen minutes or as soon as enough spectators have gathered at the starting point. No ending is marked, spectators leave when they've had enough.

performancerules: When characters have finished their monologues-1 at some of the monologue-points, they move to dialogue-points.

The one who asks first determines the roles in the dialogue. After the dialogue the questioner (A) has a chance for a short dance-solo, the other (B) goes directly to monologue-point and continues with monologue-2.

When finished with monologue-2 performers move to dialogue-point, and start the same dialogue, after that monologue-1 again and so on.

The subtext for monologues according to character (see above), the subtext for dialogues (for the one who is asking) "where is the way in?" after monologue 1. and "where is the way out?" after monologue 2.

Timing of monologues is free.

Prologue at the gate

Penthesilea (to the spectators):

To tell you about Penthesilea I should begin by describing the entrance to the city. You, no doubt, imagine seeing a griddle of walls rising from the dusty plain as you slowly approach the gate, guarded by customs men who are already casting oblique glances at your bundles. Until you have reached it you are outside of it; if you pass beneath an archway and you find yourself within a city; its compact thickness surrounds you; carved in its stone there is a pattern that will be revealed to you if you follow its jagged

outline. If this is what you believe, you are wrong: Penthesilea is different.

monologue 1.

1) lamenting, 2) agorafobic 3) claustrofobic, 4) aggressive

You advance for hours and it is not clear to you whether you are already in the city's midst or still outside it. Like a lake with low shores lost in swamps, so Penthesilea spreads for miles around, a soupy city diluted in the plain; pale buildings back to back in mangy fields, among plank fences and corrugated-iron sheds. Every now and then at the edges of the street a cluster of constructions with shallow facades, very tall or very low, like a snaggle-toothed comb, seems to indicate that from there the city's texture will thicken. But you continue and you find instead other vague spaces, then a rusty suburb of workshops and warehouses, a cemetery, a carnival with Ferris wheel, a shambles; you start down a street of scrawny shops which fades amid patches of leprous countryside.

dialogue

A. (the one who asks): "Where is Penthesilea?"

B. (the one who answers, respectively):

- 1) "Here"
- 2) "Farther on"
- 3) "All around you"
- 4) "In the opposite direction." (or a corresponding gesture)

A: "I mean the city."

B: (1 or 2) "We come here every morning to work."
(3 or 4) "We come back here at night to sleep."

A: "But the city where people live?"

B: "It must be that way."

A: "Then I've gone past it without realizing it?"

B: "No, try going on straight ahead."

monologue 2.

1) lamenting, 2) agorafobic, 3) claustrofobic, 4) aggressive

And so you continue, passing from outskirts to outskirts, and the time comes to leave Penthesilea. You ask for the road out of the city; you pass again the string of scattered suburbs like a freckled pigmentation; night falls; windows come alight, here more concentrated, sparser there. You have given up trying to understand whether, hidden in some sac or wrinkle of these dilapidated surroundings there exists a Penthesilea the visitor can recognize and remember, or whether Penthesilea is only the outskirts of itself. The question that now begins to gnaw at your mind is more anguished: outside Penthesilea does an outside exist? Or, no matter how far you go from the city, will you only pass from one limbo to another, never managing to leave it?

dialogue (repeated)

A: "Where is Penthesilea?"

and so on

LEANDRA

Soundinstallation for workshop at Muu Mediabase, Helsinki
25–28.10.-95, Annette Arlander

problem, question, theme –
the place and the people: genius loci as the spirit(s) of place and/or the spirit(s) of people

material –
text (fragment) by Italo Calvino (finnish, swedish & english translation)
voice by A.A. (close up, barely audible, "mouthsounds" prominent)
acoustics from the spot (entrance and staircase to Muu Mediabase in annex to old city library of Helsinki; ventilator, elevator etc.)

equipment –
small taperecorder (sony wm d 6), stereo microphone, Power Mackintosh with Sounddesigner II;
small taperecorders with loudspeakers (2 or 6) , endless tapes (6 min. 2 or 6)
location –

two points in the building, one by the ventilator next to the entrance, outside, the second next to the elevator and the staircase on the sixth floor.
(placing and hiding (?) of loudspeakers to be tested out in practice)

Variation I, to be imagined (conceptual)
see below; KÄYTTÖOHJE – BRUKSANVISNING
– USERS GUIDE

Variation II, to be experienced (sensuous/
representational)

forthcoming; someplace, sometime, maybe

KÄYTTÖOHJE

BRUKSANVISNING

USERS GUIDE

Lue aluksi teksti paperilla joka on tämän vieressä.

Läs till att börja med texten på papperet här intill.

To begin with read the text on the paper next to this.

Yritä kuulla äänet siitä missä seisot – ja kerro varovasti mitä kuultu henkilölle lähelläsi.

Försök höra rösterna där du står – och berätta försiktigt vad du hört åt någon nära dig.

Try to hear the voices from where you stand – and tell cautiously what you heard to someone near you.

Ellet kuule mitään, siirry alakertaan, ulos pihalle ilmanvaihtoventtiiliin luo, ja yritä erottaa äänet hurinasta.

Om du inte hör något, gå ner ut på gården, till ventilatorn där, och försök urskilja rösterna ur surret.

If you don't hear anything go downstairs, out in the courtyard next to the ventilator, and try to distinguish the voices from the buzz.

Mikäli et kuule mitään sielläkään, siirry neljanteen kerrokseen, ja kuuntele provisorista materiaalia tietokoneelta ovensuussa vasemmalla. (Kansioissa soundinstallations; sounds tiedostot "Antyrit 1 ... jne.")

Om du inte hör något där beller, förflytta dig till fjärde våningen och lyssna på det provisoriska materialet på datorn vid dörren till vänster (Mappen soundinstallations; sounds, filerna "Antyrit 1 ... osv.")

If You don't hear anything there, go to the fourth floor and listen to the provisional material from the first computer to the left (folder soundinstallations; sounds, the files "Antyrit 1 ... etc.")

Ellet vieläkään kuule mitään ole hyvä ja etsi asiantuntijapua – tai lepää hetki ja yritä uudestaan.

Om du fortfarande inte hör något var god och sök professionell hjälp – eller vila en stund och försök på nytt.

If you still don't hear anything please seek professional help – or take a rest and try again.

Kahdenlaiset jumalat suojelevat Leandran kaupunkia. Molemmat ovat niin pieniä ettei heitä näe ja niin runsaslukuisia ettei heitä voi laskea. Toiset seisovat talojen ovilla eteisessä vaatenaulakoiden ja sateenvarjotelineiden vieressä, muutoissa he seuraavat perheitä ja asettuvat uusiin asuntoihin avaimia luovutettaessa. Toiset ovat keittiössä, kätkeytyvät mieluiten kattiloiden alle, savuhormiin tai siivousskomeroon: he kuuluvat taloon ja kun perhe, joka on asunut talossa, muuttaa pois, he jäävät uusien vuokralaisten luokse, ehkä he olivat paikalla jo ennenkuin taloa vielä olikaan, rakennustontin rikkaruohojen seassa, ruostuneeseen tynnyriin kätkeytyneinä; jos talo puretaan ja sen paikalle rakennetaan viidenkymmenen perheen vuokrakasarmi, he liääntyvät ja heitä on yhtä monen asunnon keittiössä. Sanokaamme toisia Penaateiksi ja toisia Laareiksi että voisimme erottaa heidät toisistaan.

Talon Laarit eivät aina välttämättä ole Laarien kanssa ja Penaatit Penaattien kanssa: he seurustelevat keskenään, käyskentelevät yhdessä stukkien reunuslistoilla, lämpöpattereiden putkilla, he kommentoivat perheen asioita, he riitaantuvat helposti mutta voivat olla sovussa vuosikaupalla: kun näkee heidät kaikki rivissä, ei erota kummat ovat kumpia. laarit ovat nähneet seiniensä sisällä hyvin erilaista lähtöä olevia Penaatteja ja heidän erilaisia tapojaan. Penaatit joutuvat tekemään itselleen tilaa loistavien rappiolle

joutuneiden palatsien arvokkaiden Laarien tai peltiparakien arkojen ja epäluuloisten Laarien seurassa.

Leandran todellinen olemus on loputtomien väittelyjen kohteena. penaatit luulevat olevansa kaupungin sielu vaikka olisivat tuleet vasta viime vuonna ja vievänsä Leandran mukanaan kun muuttavat. Laarit pitävät Penaatteja tilapäisinä vieraina, harmillisina tungettelijoina; todellinen Leandra on heidän Leandransa, joka antaa muodon kaikelle sille mitä se pitää sisässään, leandra joka oli paikallaan kun kaikki nuo tunkeutujat tulivat ja jää kun kaikki ovat lähteneet pois.

Yhteistä heille molemmille on tämä; mitä tahansa perheessä tai kaupungissa tapahtuukaan, he keksivät aina vastaansanomista, Penaatit ottavat keskustelun aiheeksi vanhukset, isovanhempien vanhemmat, isotädit, menneiden aikojen perheet, Laarit puhuvat siitä millainen paikka oli ennen kuin se pilattiin. Mutta he eivät elä suinkaan yksinomaan muistoista: he haaveilevat urasta jolle lapset antautuvat aikuisina (Penaatit), mitä jostakin talosta tai alueesta voisi tulla (Laarit) jos se olisi hyvissä käsissä. Kun heristää korviaan, varsinkinyöällä, Leandran taloissa kuulee heidän supattavan aivan hiljaa, keskeyttävän toisiaan, pilailevan, tiuskivan toisilleen, naurahdavan ironisesti.

(Italo Calvino, *Näkymättömät kaupungit*, suom. Jorma Kapari, Tammi 1976, s 82–83)

¹ Khlebnikov, Velimir: *The King of Time*, Harvard University Press 1985, 191

² Brown, Norman O.: *Love's Body*, New York 1966, 35

³ Ibid, 50

⁴ Aronson, Arnold: *The History and Theory of Environmental Scenography*. Michigan 1981, 11

LIITE 12.– VIA MARCO POLO

Via Marco Polo (esite)

Via Marco Polo on paitsi pieni katu Lido di Veneziaä, myös kolmiosainen kuunnelma, jonka on koonnut, kirjoittanut ja ohjannut Annette Arlander. Se kertoo ajasta, vedestä, Venetsiasta, Marco Polosta ja tietysti rakkaudesta.

Kaksi turistia, mies ja nainen, lähtevät Venetsiaan, toinen ihastelemaan Marco Polon synnyinseutuja, toinen esimään Calvinon näkymättömiä kaupunkeja. Mutta se mitä he löytävät, on tarinoiden virta, kertomuksia rakastavaisista, joita laskuvesi jättää jälkeensä. Ja toiseen aikaan toisaalla Marco Polo sanelee sotavankina haamukirjoittaja Rusticellolle matkamuistojaan satumaisesta Quinsain kaupungista Kiinassa.

Venetsia on paikka, jossa jokainen aalto kantaa jonkun tarinan rippeitä. Tarinat etenevät 1700-luvulta 1990-luvulle, Goethen Italiankirjeistä Michael Dibdinin salapoliisiromaaniin, ja sijoittuvat kaikki Venetsiaan. Samoin niiden taustalla kuultava musiikki. Tarinat on palmikoitu rakenteellisenä esikuvana toimineen Italo Calvinon *Näkymättömät kaupungit* -romaanin tapaan. Kuunnelman keskeinen ajatus on sensijaan peräisin Joseph Brodskylta; jos aika on yhtä kuin vesi, on Venetsia veden peili.

Kuunnelma esitetään elokuussa tiistai-iltaisin ohjelmasarjassa Radioteatteria kymmenen jälkeen. Ensimmäinen osa **Via Marco Polo – Goethestä Hemingwayhin** kuullaan 8.8.-98, toinen osa **Via Marco Polo – Rilkestä Highsmithiin** kuullaan 11.8.-98 ja kolmas osa **Via Marco Polo – Hemingwaystä Dibdiniin** 18.8.-98, aina klo 22.00.

Keskeisissä osissa esiintyvät Marjorita Huldén ja Timo Toikka turisteina, Pertti Sveholm Marco Polona ja Jukka Voutilainen Rusticellona. Tarinoiden keskushahmoja esittävät Heikki Nousiainen, Sakari Jurkka, Taisto Oksanen, Mats Långbacka ja Jari Hietanen. Lisäksi tarinoissa esiintyvät mm. Tiina Pirhonen, Anna-Leena Sipilä, Eeva-Maija Haukinen, Olli Tuominen, Vesa Mäkelä ja Jukka Kärkkäinen. Teknisestä toteutuksesta vastaa Ritva Lehto. Kuunnelman on tuottanut Mauri Ahola.

Via Marco Polo – lähteet

Rakenteellisena lähtökohtana on käytetty Italo Calvinon romaania *Näkymättömät kaupungit*, suom. Jorma Kapari, Tammi 1976 (orig. *Le città invisibili*, Einaudi 1972) Temaattisena inspiraationa on käytetty mm. Joseph Brodskyn teosta *Veden peili*, suom. Marja Alopaeus, Kustannusosakeyhtiö Tammi 1994 (orig. *Watermark*, 1992) Materiaalina on käytetty laajoja fragmentteja seuraavista teoksista (esiintymisjärjestyksessä):

Marco Polon matkat, suom. Aulis Joki, WSOY 1957
 Goethe: Italian matka päiväkirjoiineen, Valikoiden suomen-
 tanut ja johdannon laatinut Sinikka Kallio, Kustannus
 oy Taide, Gummerus kirjapaino Jyväskylä 1992
 Thomas Mann: Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuk-
 sia, suom. Olli Suominen, Tammi/ Painokari oy Helsin-
 ki 1985 (orig. 1912)
 Rainer Maria Rilke: Malte Laurids Briggen muistiinpanot,
 suom. Sinikka Kallio, Weilin+Göös 1984, (orig. 1910)
 P. C. Jersild: Viideskymmenes vapahtaja, suom. Irmeli Jär-
 nefelt, Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 1985 (orig.
 Den femtionde frälsaren, 1984)
 Jeanette Winterson: Uskallus ja Intohimo, suom. Leena Tam-
 minen WSOY 1989 (orig: The Passion 1987)
 Ernest Hemingway: Joen yli puiden siimekseen, suom. Tau-
 no Tainio, kustannus oy Tammi 1982 (orig. Across the
 River and into the Trees 1950)
 Ian McEwan: Vieraan turva, suom. Marja Alopaeus, Kirja-
 yhtymä Helsinki 1983 (orig. The Comfort of Strangers
 1981)
 Helen MacInnes: Tehtävä Venetsiassa, suom. Arto Tuovi-
 nen, Weilin & Göös 1964 (orig. The Venetian Affair)
 Patricia Highsmith: Jälkeäkään jättämättä, suom. Jorma-Veik-
 ko Sappinen, Gummerus kirjapaino oy Jyväskylä 1994
 (orig. Those who walk away 1967)
 Patricia Highsmith: Lahjakas herra Ripley, suom. Jorma-
 Veikko Sappinen, Soundi-kirja 29, Fanzine oy, Hämeen-
 linna 1984 (orig. The Talented Mr Ripley, 1956)
 Michael Dibdin: Kuollut laguuni, suom. Seppo Lojonen,
 Gummerus Kirjapaino oy Jyväskylä 1996 (orig. Dead
 Lagoon 1994)

Via Marco Polo – kohtaushuettelo

VIA MARCO POLO I – GOETHESTÄ HEMINGWAYHIN

OSA I

- 1/ turistidialogi 1
- 2/ **Marco Polo ja Rusticello 1**
- 3/ turistidialogi 2 + vesi
- 4/ 1. – Goethen italiankirjeet
- 5/ 2. – Goethen italiankirjeet
- 6/ 1. – Kuolema Venetsiassa
- 7/ 3. – Goethen italiankirjeet
- 8/ 2. – Kuolema Venetsiassa
- 9/ 1. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot
- 10/ 4. – Goethen italiankirjeet
- 11/ 3. – Kuolema Venetsiassa
- 12/ 2. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot

- 13/ 1. – Viideskymmenes vapahtaja
- 14/ turistidialogi 3 + kertosaë

OSA II

- 15/ **Marco Polo ja Rusticello 2**
- 16/ turistidialogi 4 + vesi
- 17/ 5. – Goethen italiankirjeet
- 18/ 4. – Kuolema Venetsiassa
- 19/ 3. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot
- 20/ 2. – Viideskymmenes vapahtaja
- 21/ 1. – Uskallus ja Intohimo
- 22/ turistidialogi 5 + kertosaë

OSA III

- 23/ **Marco Polo ja Rusticello 3**
- 24/ turistidialogi 6 + vesi
- 25/ 5. – Kuolema Venetsiassa
- 26/ 4. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot
- 27/ 2. – Uskallus ja Intohimo
- 29/ 1. – Joen yli puiden siimekseen
- 30/ turistidialogi 7 + kertosaë

VIA MARCO POLO II – RILKESTÄ HIGHSMITHIIN

OSA IV

- 31/ **Marco Polo ja Rusticello 4**
- 32/ turistidialogi 8 + vesi
- 33/ 5. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot
- 34/ 4. – Viideskymmenes vapahtaja
- 35/ 3. – Uskallus ja Intohimo
- 36/ 2. – Joen yli puiden siimekseen
- 37/ 1. – Vieraan turva
- 38/ turistidialogi 9 + kertosaë

OSA V

- 39/ **Marco Polo ja Rusticello 5**
- 40/ turistidialogi 10 + vesi
- 41/ 5. – Viideskymmenes vapahtaja
- 42/ 4. – Uskallus ja Intohimo
- 43/ 3. – Joen yli puiden siimekseen
- 44/ 2. – Vieraan turva
- 45/ 1. – Tehtävä Venetsiassa
- 46/ turistidialogi 11 + kertosaë

OSA VI

- 47/ **Marco Polo ja Rusticello 6**
- 48/ turistidialogi 12 + vesi
- 49/ 5. – Uskallus ja Intohimo
- 50/ 4. – Joen yli puiden siimekseen
- 51/ 3. – Vieraan turva
- 52/ 2. – Tehtävä Venetsiassa
- 53/ 1. – Jälkeäkään jättämättä
- 54/ turistidialogi 13 + kertosaë

VIA MARCO POLO III – HEMINGWAYSTÄ DIBDINIIN

OSA VII

- 55/ **Marco Polo ja Rusticello 7**
- 56/ turistidialogi 14 + vesi
- 57/ 5. – Joen yli puiden siimekseen
- 58/ 4. – Vieraan turva
- 59/ 3. – Tehtävä Venetsiassa
- 60/ 2. – Jälkeäkään jättämättä
- 61/ 1. – Lahjakas herra Ripley
- 62/ turistidialogi 15 + kertosaë

OSA VIII

- 63/ **Marco Polo ja Rusticello 8**
- 64/ turistidialogi 16 + vesi
- 65/ 5. – Vieraan turva
- 66/ 4. – Tehtävä Venetsiassa
- 67/ 3. – Jälkeäkään jättämättä
- 68/ 2. – Lahjakas herra Ripley
- 69/ 1. – Kuollut laguuni
- 70/ turistidialogi 17 + kertosaë

OSA IX

- 71/ **Marco Polo ja Rusticello 9**
- 72/ turistidialogi 18 + vesi
- 73/ 5. – Tehtävä Venetsiassa
- 74/ 4. – Jälkeäkään jättämättä
- 75/ 3. – Lahjakas herra Ripley
- 76/ 2. – Kuollut laguuni
- 77/ 5. – Jälkeäkään jättämättä
- 78/ 4. – Lahjakas herra Ripley
- 79/ 3. – Kuollut laguuni
- 80/ 5. – Lahjakas herra Ripley
- 81/ 4. – Kuollut laguuni
- 82/ 5. – Kuollut laguuni
- 83/ turistidialogi 19

Via Marco Polo – rooliluettelo

Henkilöt:

Marco Polo

Rusticello (haamukirjoittaja)

N – naisturisti

M – miesturisti

Tarinat ja niiden henkilöt:

Goethen Italiankirjeet

– Goethe

Kuolema Venetsiassa

– Aschenbach, tirehtööri, elostelijaukko, gondolieeri, Sokrates, parturi, kauppias, hotellinjohtaja, katulaulaja, matkatoimistonhoitaja

Malte Laurids Briggen muistiinpanot

– Malte

Viideskymmenes vapahtaja

– Ciaccio, Belincion Berti, Magdalenus, Abbé

Uskallus ja intohimo

– Villanelle, Henri, Patarouva, Kokki

Joen yli puiden siimekseen

– Eversti, Renata, Gran maestro, Jackson

Vieraan turva

– Mary, Colin, Robert, Caroline, tarjoilija

Tehtävä Venetsiassa

– Bill Fenner, Claire Langley, Chris Holland, hotellinjohtaja, gondolieeri, taksinkuljettaja

Jälkeäkään jättämättä

– Ray, Inez, Edward Coleman, gondolieeri, baarimikko

Lahjakas Herra Ripley

– Tom Ripley, Marge, gondolieeri, ääni veneestä

Kuollut laguuni

– Aurelio Zen, Tommaso Saoner, Ferdinando dal Maschio, aktivisti, ääni väkijoukosta

Via Marco Polo – henkilöt kohtaustain

OSA I

1/ turistidialogi 1 + vesi / Huldén & Toikka

2/ Marco Polo ja Rusticello 1 / Sveholm & Voutilainen

3/ turistidialogi 2 + vesi / Huldén & Toikka

4/ 1. – Goethen Italiankirjeet – Goethe/**Nousiainen**

5/ 2. – Goethen Italiankirjeet – Goethe/**Nousiainen**

6/ 1. – Kuolema Venetsiassa – Aschenbach/**Jurkka**,
Tirehtööri/Tuominen,
Elostelijaukko/Mäkelä

7/ 3. – Goethen Italiankirjeet – Goethe/**Nousiainen**

8/ 2. – Kuolema Venetsiassa – Aschenbach/**Jurkka**,
gondolieeri/Kärkkäinen

9/ 1. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot – Malte/**Oksanen**

10/ 4. – Goethen Italiankirjeet – Goethe/**Nousiainen**

11/ 3. – Kuolema Venetsiassa – Aschenbach/**Jurkka**,
Sokrates/Jurkka

12/ 2. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot – Malte/**Oksanen**

13/ 1. – Viideskymmenes vapahtaja – Ciaccio/**Långbacka**,
Belincion Berti/Tuominen

14/ turistidialogi 3 + kertosaie / Huldén & Toikka

OSA II

15/ Marco Polo ja Rusticello 2 / Sveholm & Voutilainen

16/ turistidialogi 4 + vesi / Huldén & Toikka

17/ 5. – Goethen Italiankirjeet – Goethe/**Nousiainen**

18/ 4. – Kuolema Venetsiassa – Aschenbach/**Jurkka**,
parturi/Haukinen, kauppias/Hellström, hotellinjohtaja/Ahola, katulaulaja/Kärkkäinen, matkatoimistonhoitaja/Pirhonen

19/ 3. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot – Malte/**Oksanen**

20/ 2. – Viideskymmenes vapahtaja – Ciaccio/**Långbacka**,
Berti/Tuominen,
Magdalenus/Nousiainen

21/ 1. – Uskallus ja Intohimo – Villanelle/**Pirhonen**,
Henri/**Hietanen**

22/ turistidialogi 5 + kertosaie / Huldén & Toikka

OSA III

23/ Marco Polo ja Rusticello 3 / Sveholm & Voutilainen

24/ turistidialogi 6 + vesi / Huldén & Toikka

25/ 5. – Kuolema Venetsiassa – Aschenbach/**Jurkka**,
parturi/Haukinen, Sokrates/Jurkka

26/ 4. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot – Malte/**Oksanen**

27/ 3. – Viideskymmenes vapahtaja – Ciaccio/**Långbacka**,
Magdalenus/Nousiainen,
Abbé/Mäkelä

28/ 2. – Uskallus ja Intohimo – Villanelle/**Pirhonen**,
Henri/**Hietanen**

29/ 1. – Joen yli puiden siimekseen – Eversti/**Jurkka**,
Renata /Sipilä

30/ turistidialogi 7 + kertosaie / Huldén & Toikka
(turistiprologi – Huldén & Toikka)

OSA IV

31/ Marco Polo ja Rusticello 4 / Sveholm & Voutilainen

32/ turistidialogi 8 + vesi / Huldén & Toikka

33/ 5. – Malte Laurids Briggen muistiinpanot – Malte/**Oksanen**

34/ 4. – Viideskymmenes vapahtaja – Ciaccio/**Långbacka**,
Berti/Tuominen

35/ 3. – Uskallus ja Intohimo – Villanelle/**Pirhonen**,
Patarouva/Haukinen, Henri/**Hietanen**, Kokki/
Mäkelä

36/ 2. – Joen yli puiden siimekseen – Eversti/**Jurkka**,
Renata/Sipilä

37/ 1. – Vieraan turva – Colin/**Oksanen**, Mary/**Pirhonen**,
Robert/Tuominen

38/ turistidialogi 9 + kertosaie / Huldén & Toikka

OSA V

39/ Marco Polo ja Rusticello 5 / Sveholm & Voutilainen

40/ turistidialogi 10 + vesi / Huldén & Toikka

41/ 5. – Viideskymmenes vapahtaja – Ciaccio/**Långbacka**,
Abbé/Mäkelä, Magdalenus/Nousiainen

42/ 4. – Uskallus ja Intohimo – Villanelle/**Pirhonen**,
Patarouva/Haukinen, Henri/**Hietanen**

43/ 3. – Joen yli puiden siimekseen – Eversti/**Jurkka**,
Renata/Sipilä

44/ 2. – Vieraan turva – Colin/**Oksanen**, Mary/**Pirhonen**,
tarjoilija/Hellström,
Robert/Tuominen

45/ 1. – Tehtävä Venetsiassa – Claire/**Sipilä**, Fenner/**Långbacka**,
hotellinjohtaja/Ahola

46/ turistidialogi 11 + kertosaie / Huldén & Toikka

OSA VI

47/ Marco Polo ja Rusticello 6 / Sveholm & Voutilainen

48/ turistidialogi 12 + vesi / Huldén & Toikka

49/ 5. – Uskallus ja Intohimo – Villanelle/**Pirhonen**,
Henri/**Hietanen**

50/ 4. – Joen yli puiden siimekseen – Eversti/**Jurkka**,
Renata/Sipilä

51/ 3. – Vieraan turva – Colin/**Oksanen**, Mary/**Pirhonen**

52/ 2. – Tehtävä Venetsiassa – Claire/**Sipilä**, Fenner/**Långbacka**,
gondolieeri/Kärkkäinen

53/ 1. – Jälkeäkään jättämättä – Ray/**Hietanen**, Inez/
Haukinen

54/ turistidialogi 13 + kertosaie / Huldén & Toikka
(turistiprologi – Huldén & Toikka)

OSA VII

- 55/ Marco Polo ja Rusticello 7 / Sveholm & Voutilainen
56/ turistidialogi 14 + vesi / Huldén & Toikka
57/ 5. – Joen yli puiden siimekseen – Eversti/**Jurkka**,
Renata/Sipilä, Gran Maestro/Ahola,
Jackson/Hellström
58/ 4. – Vieraan turva – Colin/**Oksanen**, Mary/**Pirhonen**
59/ 3. – Tehtävä Venetsiassa – Claire/**Sipilä**, Fenner/**Lång-
backa**
60/ 2. – Jälkeäkään jättämättä – Ray/**Hietanen**, Inez/
Haukinen, Coleman/Mäkelä
61/ 1. – Lahjakas herra Ripley – Tom/**Oksanen**
62/ turistidialogi 15 + kertosaie / Huldén & Toikka

OSA VIII

- 63/ Marco Polo ja Rusticello 8 / Sveholm & Voutilainen
64/ turistidialogi 16 + vesi / Huldén & Toikka
65/ 5. – Vieraan turva – Colin/**Oksanen**, Mary/**Pirhonen**,
Caroline/Haukinen,
Robert/Tuominen
66/ 4. – Tehtävä Venetsiassa – Claire/**Sipilä**, Fenner/**Lång-
backa**, taksinkuljettaja/Hellström
67/ 3. – Jälkeäkään jättämättä – Ray/**Hietanen**, Coleman/
Mäkelä
68/ 2. – Lahjakas herra Ripley – Tom/**Oksanen**
69/ 1. – Kuollut laguuni – Aurelio/**Långbacka**, Tommaso/
Hietanen, tarjoilija/Hellström
70/ turistidialogi 17 + kertosaie / Huldén & Toikka

OSA IX

- 71/ Marco Polo ja Rusticello 9 / Sveholm & Voutilainen
72/ turistidialogi 18 + vesi / Huldén & Toikka
73/ 5. – Tehtävä Venetsiassa – Claire/**Sipilä**, Fenner/**Lång-
backa**, Chris Holland/Tuominen,
hotellinjohtaja/Ahola
74/ 4. – Jälkeäkään jättämättä – Ray/**Hietanen**, gondoli-
eeri/Kärkkäinen
75/ 3. – Lahjakas herra Ripley – Tom/**Oksanen**, Marge/
Sipilä
76/ 2. – Kuollut laguuni – Aurelio/**Långbacka**, dal
Maschio/Nousiainen, aktivisti/Mäkelä,
ääni väkijoukossa/Hellström
77/ 5. – Jälkeäkään jättämättä – Ray/**Hietanen**, gondoli-
eeri/Kärkkäinen, baarimikko/Hellström
78/ 4. – Lahjakas herra Ripley – Tom/**Oksanen**, Marge/
Sipilä, gondolieeri/Kärkkäinen, ääni veneestä/
Kärkkäinen

- 79/ 3. – Kuollut laguuni – Aurelio/**Långbacka**, Tommaso/
Hietanen
80/ 5. – Lahjakas herra – Ripley – Tom/**Oksanen**, Marge/
Sipilä
81/ 4. – Kuollut laguuni – Aurelio/**Långbacka**, dal
Maschio/Nousiainen
82/ 5. – Kuollut laguuni – Aurelio/**Långbacka**, Tommaso/
Hietanen
83/ turistidialogi 19 / Huldén & Toikka

Musiikkiraportti (I)

ohjelman otsikko: VIA MARCO POLO – OSA I
lähetyspäivämäärä:
toimittaja:
tuottaja: Mauri Ahola
ohjaaja: Annette Arlander
kokonaiskesto: 82'55"

1)
äänitenumero: / levymerkki: Lyrichord stereo LLST 7262
äänitetyyppi: 1 kaupallinen äänite / esityskieli: 6 instru-
mentaali
kesto: 2'20" / äänitysmäa: USA / kaupun: / A-ura: A-puoli,
ura 5
musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulko-
mainen trad. sävellys)
äänitysvuosi: 9999 (ei tietoa) / eskesto: 1'42"
säveltäjä (tai tekijä): Chun Tsao Tang's Music Book (1600-
l.)
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Dancing leaves in the autumn breeze
esittäjä: Louis Chen ja Liang Tsai-Ping

2)
äänitenumero: CD 25297 2 / levymerkki: deutsche harmo-
nia mundi d-7800 Freiburg
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 4'26" / äänitysmäa: Saksa / kaupun: / A-ura: id 7
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1992 / eskesto: 2'59"
säveltäjä (tai tekijä): Claudio Monteverdi
sovittaja: – / sanoittaja: Bernardo Tasso / suomentaja: –
teoksen nimi: Ohimé dove il mio ben (Romanesca)
esittäjä: Cantus Cölln (Johanna Koslowsky, Martina Kiehr,
Gerd Türk, Wilfried Jochens, Stephan Schreckenberger,
Imke David, Gerald Hambitzer) johtajana Konrad Jung-
händel

3)
äänitenumero: CD 25297 2 / levymerkki: deutsche harmo-
nia mundi d-7800 Freiburg
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 5'08" / äänitysmäa: Saksa / kaupun: / A-ura: id 12
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1992 / eskesto: 1'26"
säveltäjä (tai tekijä): Claudio Monteverdi
sovittaja: – / sanoittaja: Giovanni Battista Marino / suo-
mentaja: –
teoksen nimi: Qui rise, o Tirsi
esittäjä: Cantus Cölln (Johanna Koslowsky, Martina Kiehr,
Gerd Türk, Wilfried Jochens, Stephan Schreckenberger,
Imke David, Gerald Hambitzer) johtajana Konrad Jung-
händel

4)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550528
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-
mentaali)
kesto: 74' / 12'50" / äänitysmäa: Puola / kaupun: / A-ura:
id 1
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 1'53"
säveltäjä (tai tekijä): Gustav Mahler
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Symphony No.5 / Trauermarsch. In gemesse-
nen Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.
esittäjä: Polish National Radio Symphony Orchestra, Anto-
ni Wit

5)
äänitenumero: CD 25297 2 / levymerkki: deutsche harmo-
nia mundi d-7800 Freiburg
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 3'30" / äänitysmäa: Saksa / kaupun: / A-ura: id 11
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1992 / eskesto: 2'03"
säveltäjä (tai tekijä): Claudio Monteverdi
sovittaja: – / sanoittaja: Fabrizio degl'Atti / suomentaja: –
teoksen nimi: Non è di gentil core
esittäjä: Cantus Cölln (Johanna Koslowsky, Martina Kiehr,
Gerd Türk, Wilfried Jochens, Stephan Schreckenberger,
Imke David, Gerald Hambitzer) johtajana Konrad Jung-
händel

6)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550528
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 74/ 14'56" / äänitysmää: Puola / kaupun: / A-ura: id 2
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 1'06"
säveltäjä (tai tekijä): Gustav Mahler
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Symphony No. 5 / Stürmisch bewegt, mit grösster Vehemenz
esittäjä: Polish National Radio Symphony Orchestra, Antoni Wit

7)
äänitenumero: CD 14555 2 / levymerkki: Sony classical SM3K 45845
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 4'22" / 0'41", 0'27", 0'23", 0'49" / äänitysmää: USA
kaupun: / A-ura: Disc 1, id 30, 31, 32, 33
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1970 / eskesto: 2'12"
säveltäjä (tai tekijä): Anton Webern
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Sechs Bagatellen für Streichquartett op.9 / I Mässig, II Leicht bewegt, III Ziemlich fließend, IV Sehr langsam
esittäjä: Juilliard String Quartet

8)
äänitenumero: CD 25297 2 / levymerkki: deutsche harmonia mundi d-7800 Freiburg
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 3'24" / äänitysmää: Saksa / kaupun: / A-ura: id 13
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1992 / eskesto: 2'17"
säveltäjä (tai tekijä): Claudio Monteverdi
sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: O mio bene
esittäjä: Cantus Cölln (Johanna Koslowsky, Martina Kiehr, Gerd Türk, Wilfried Jochens, Stephan Schreckenberger, Imke David, Gerald Hambitzer) johtajana Konrad Jung-händel

9)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550528
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 74/ 19'33" / äänitysmää: Puola / kaupun: / A-ura: id 3
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 3'38"
säveltäjä (tai tekijä): Gustav Mahler
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Symphony No. 5 / Scherzo
esittäjä: Polish National Radio Symphony Orchestra, Antoni Wit

10)
äänitenumero: CD 14555 2 / levymerkki: Sony classical SM3K 45845
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 4'22" / 1'15", 0'35" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: Disc 1, id 34, 35
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1970 / eskesto: 1'40"
säveltäjä (tai tekijä): Anton Webern
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Sechs Bagatellen für Streichquartett op.9 / V Äusserst langsam, VI Fließend
esittäjä: Juilliard String Quartet

11)
äänitenumero: CD 11997 2 / levymerkki: Nimbus Records NI 5236 888140909
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 2'52" / äänitysmää: Englanti / kaupun: / A-ura: id 6
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 2'28"
säveltäjä (tai tekijä): Giovanni Gabrieli
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Canzon VII for 5 Trumpets and 2 Trombones
esittäjä: The Wallace Collection johtajana Simon Wright

12)
äänitenumero: / levymerkki: Lyrichord stereo LLST 7262
äänitetyyppi: 1 kaupallinen äänite / esityskieli: 6 instrumentaali

kesto: 6'10" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: A-puoli, ura 3
musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulkomainen trad. sävellys)
äänitysvuosi: 9999 (ei tietoa) / eskesto: 3'50"
säveltäjä (tai tekijä): Mai Ann's Music Book (700-l.)
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: The moon over the frontier passes and mountains
esittäjä: Louis Chen ja Liang Tsai-Ping

13)
äänitenumero: CD 25297 2 / levymerkki: deutsche harmonia mundi d-7800 Freiburg
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 2'47" / äänitysmää: Saksa / kaupun: / A-ura: id 14
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1992 / eskesto: 1'55"
säveltäjä (tai tekijä): Claudio Monteverdi
sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: Soave libertate
esittäjä: Cantus Cölln (Johanna Koslowsky, Martina Kiehr, Gerd Türk, Wilfried Jochens, Stephan Schreckenberger, Imke David, Gerald Hambitzer) johtajana Konrad Jung-händel

14)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550528
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 74/ 12'03" / äänitysmää: Puola / kaupun: / A-ura: id 4
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 3'02"
säveltäjä (tai tekijä): Gustav Mahler
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Symphony No. 5 / Adagietto
esittäjä: Polish National Radio Symphony Orchestra, Antoni Wit

15)
äänitenumero: CD 14555 2 / levymerkki: Sony classical SM3K 45845
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 1'03", 1'28" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: Disc 1, id 24, 25
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.)

nimeltä tunnettu säveltäjä)
 äänitysvuosi: 1971 / eskesto: 1'54"
 säveltäjä (tai tekijä): Anton Webern
 sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
 teoksen nimi: Vier Stücke für Geige und Klavier op.7 / I
 Sehr langsam, II Rasch
 esittäjä: Isaac Stern (violin), Charles Rosen (piano)

16)
 äänitenumero: CD 11997 2 / levymerkki: Nimbus Records
 NI 5236 888140909
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
 kesto: 4'11" / äänitysmää: Englanti / kaupun: / A-ura: id 10
 musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
 äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 2'06"
 säveltäjä (tai tekijä): Giovanni Gabrieli
 sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
 teoksen nimi: Canzon X for 4 Trumpets and 4 Trombones
 esittäjä: The Wallace Collection johtajana Simon Wright

17)
 äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC 70010201
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
 kesto: 4'08" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: id 5
 musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
 äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 2'36 + 1'07"
 säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa
 sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
 teoksen nimi: Si la gondola avarè
 esittäjä: Carlo Gaifa (tenore), Enrico Gatti, Massimo Lonardi, Ugo Nastrucci, Guido Morini

18)
 äänitenumero: / levymerkki: Lyrichord stereo LLST 7262
 äänitetyyppi: 1 kaupallinen äänite / esityskieli: 6 instrumentaali
 kesto: 3'50" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: A-puoli, ura 2
 musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulkomainen trad. sävellys)
 äänitysvuosi: 9999 (ei tietoa) / eskesto: 2'17"
 säveltäjä (tai tekijä): Tzu Yuan Tang's Music Book (1200-1.)
 sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
 teoksen nimi: A drunken fisherman's evning song
 esittäjä: Louis Chen ja Liang Tsai-Ping

19)
 äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550528
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
 kesto: 74' / 14'53" / äänitysmää: Puola / kaupun: / A-ura: id 5
 musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
 äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 3'55"
 säveltäjä (tai tekijä): Gustav Mahler
 sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
 teoksen nimi: Symphony No. 5 / Rondo-Finale: Allegro
 esittäjä: Polish National Radio Symphony Orchestra, Antoni Wit

20)
 äänitenumero: CD 14555 2 / levymerkki: Sony classical SM3K 45845
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
 kesto: 1'19" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: Disc 1, id 24, 25
 musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
 äänitysvuosi: 1971 / eskesto: 0'51"
 säveltäjä (tai tekijä): Anton Webern
 sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
 teoksen nimi: Vier Stücke für Geige und Klavier op.7 / III
 Sehr langsam
 esittäjä: Isaac Stern (violin), Charles Rosen (piano)

21)
 äänitenumero: CD 14555 2 / levymerkki: Sony classical SM3K 45845
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 3 (saksa)
 kesto: 0'59" / äänitysmää: Englanti / kaupun: / A-ura: Disc 1, id 28
 musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
 äänitysvuosi: 1967 / eskesto: 0'59"
 säveltäjä (tai tekijä): Anton Webern
 sovittaja: – / sanoittaja: Rainer Maria Rilke / suomentaja: –
 teoksen nimi: Zwei Lieder für Mittlere Stimme und acht Instrumente op. 8, nach Gedichten von Rainer Maria Rilke / I. Du, der ich nicht sage – Langsam
 esittäjä: Heather Harper (soprano) London Symphony Orchestran ensemblea johtaa Pierre Boulez

22)
 äänitenumero: CD 11997 2 / levymerkki: Nimbus Records NI 5236 888140909
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
 kesto: 4'15" / äänitysmää: Englanti / kaupun: / A-ura: id 2
 musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
 äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 3'20" / säveltäjä (tai tekijä): Giovanni Gabrieli
 sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
 teoksen nimi: Sonata Pian e Forte à 8 (Alla Quarta Bassa) for 2 Trumpets and 6 Trombones
 esittäjä: The Wallace Collection johtajana Simon Wright

23)
 äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC 70010201
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
 kesto: 5'28" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: id 16
 musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
 äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 2'46", 1'35", 0'50"
 säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa
 sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
 teoksen nimi: La Biondina
 esittäjä: Carlo Gaifa (tenore), Enrico Gatti, Massimo Lonardi, Ugo Nastrucci, Guido Morini

24)
 äänitenumero: CD 04874 02 / levymerkki: Hungaroton compact disc HCD 12768
 äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
 kesto: 9'46" / äänitysmää: Unkari / kaupun: / A-ura: id 9
 musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
 äänitysvuosi: 1987? / eskesto: 5'15"
 säveltäjä (tai tekijä): Liszt Ferenc
 sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
 teoksen nimi: La lugubre gondola
 esittäjä: Miklós Perényi (cello) ja Imre Rohmann (piano)

Musiikkiraportti (II)

ohjelman otsikko: VIA MARCO POLO – OSA II

lähetyspäivämäärä:

toimittaja:

tuottaja: Mauri Ahola

ohjaaja: Annette Arlander

kuunnelman kokonaiskesto: 83'59"

huom!

äänitteet 7), 13) ja 19) ovat samaa kappaletta (Liszt), samoin äänitteet 8), 14) ja 20) (Cannonball Adderley).

1)

äänitenumero: / levymerkki: Playa Sound (Musiques de L'Asie traditionelle vol.14) ps 33518

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)

kesto: 3'40" / äänitysmää: ei tietoa / kaupun: / A-ura: A-puoli, ura 4

musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)

äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 2'50"

säveltäjä (tai tekijä): trad.

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: P'i-pa -solo

esittäjä: Lu Pei-yuen

2)

äänitenumero: CD 14555 2 / levymerkki: Sony classical SM3K 45845

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 3 (saksa)

kesto: 1'09" / äänitysmää: Englanti / kaupun: / A-ura: Disc 1, ura 29

musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1967 / eskesto: 1'09"

säveltäjä (tai tekijä): Anton Webern

sovittaja: – / sanoittaja: Rainer Maria Rilke / suomentaja: -

teoksen nimi: Zwei Lieder für Mittlere Stimme und acht Instrumente op. 8, nach Gedichten von Rainer Maria Rilke / II. Du machst mich allein – Sehr langsam

esittäjä: Heather Harper (soprano) London Symphony Orchestra ensemblea johtaa Pierre Boulez

3)

äänitenumero: CD 14555 2 / levymerkki: Sony classical SM3K 45845

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)

kesto: 1'01" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: Disc 1,

ura 27

musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1971 / eskesto: 1'01"

säveltäjä (tai tekijä): Anton Webern

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Vier Stücke für Geige und Klavier op.7 / osa IV Bewegt

esittäjä: Isaac Stern (violin), Charles Rosen (piano)

4)

äänitenumero: CD 11997 2 / levymerkki: Nimbus Records NI 5236 888140909

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)

kesto: 5'12" / äänitysmää: Englanti / kaupun: / A-ura: 3

musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 3'14"

säveltäjä (tai tekijä): Giovanni Gabrieli

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Sonata XVIII for 4 Trumpets and 10 Trombones

esittäjä: The Wallace Collection johtajana Simon Wright

5)

äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC 70010201

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)

kesto: 3'48" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 8

musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)

äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 3'25" / säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa

sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –

teoksen nimi: Mi credeva d'esser sola

esittäjä: Cristina Miatello (soprano), Enrico Gatti, Massimo Lonardi, Ugo Nastrucci, Guido Morini

6)

äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC 70010201

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)

kesto: 2'56" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 10

musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)

äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 3'34"

säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa

sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –

teoksen nimi: L'occasione de le mie pene

esittäjä: Carlo Gaifa (tenore), Enrico Gatti, Massimo Lonardi, Ugo Nastrucci, Guido Morini

7)

äänitenumero: CD 04874 02 / levymerkki: Hungaroton compact disc HCD 12768

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)

kesto: 9'46" / äänitysmää: Unkari / kaupun: / A-ura: 9

musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1987? / eskesto: 3'10"

säveltäjä (tai tekijä): Liszt Ferenc

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: La lugubre gondola

esittäjä: Miklós Perényi (cello) ja Imre Rohmann (piano)

8)

äänitenumero: CD 02481 02 / levymerkki: Riverside VDJ-1518

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)

kesto: 2'55" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: 4

musiikkilaji: 5 (jazz ja blues) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1961 / eskesto: 2'26"

säveltäjä (tai tekijä): John Lewis

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Venice

esittäjä: Julian "Cannonball" Adderley (altosax), Bill Evans (piano), Percy Heath (bass), Connie Key (drums)

9)

äänitenumero: / levymerkki: Lyrichord stereo LLST 7262

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)

kesto: 4'15" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: A-puoli, ura 4

musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulkomainen trad. sävellys)

äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 4'15"

säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Temple of the South

esittäjä: Louis Chen ja Liang Tsai-Ping

10)

äänitenumero: CD 11997 2 / levymerkki: Nimbus Records NI 5236 888140909

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-

mentaali)

kesto: 3'13" / äänitysmää: Englanti / kaupun: / A-ura: 13
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1990 / eskesto: 2'46"

säveltäjä (tai tekijä): Giovanni Gabrieli

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Canzon XVI for 6 Trumpets and 6 Trombones

esittäjä: The Wallace Collection johtajana Simon Wright

11)

äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC 70010201

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 3'27" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 11
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom.
trad. sävellys)

äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 2'59"

säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa

sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –

teoksen nimi: Le Gatorigole

esittäjä: Cristina Miatello (soprano), Enrico Gatti, Massimo
Lonardi, Ugo Nastrucci, Guido Morini

12)

äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC 70010201

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 5'14" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 4
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom.
trad. sävellys)

äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 1'19"

säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa

sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –

teoksen nimi: Toco Beta, mi son in ti

esittäjä: Cristina Miatello (soprano), Carlo Gaifa (tenore),
Enrico Gatti, Massimo Lonardi, Ugo Nastrucci, Guido Mo-
rini

13)

äänitenumero: CD 04874 02 / levymerkki: Hungaroton
compact disc HCD 12768

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-
mentaali)

kesto: 9'46" / äänitysmää: Unkari / kaupun: / A-ura: 9
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 4'32"

säveltäjä (tai tekijä): Liszt Ferenc

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: La lugubre gondola

esittäjä: Miklós Perényi (cello) ja Imre Rohmann (piano)

14)

äänitenumero: CD 02481 02 / levymerkki: Riverside VDJ-
1518

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-
mentaali)

kesto: 2'55" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: 4

musiikkilaji: 5 (jazz ja blues) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä
tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1961 / eskesto: 2'55"

säveltäjä (tai tekijä): John Lewis

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Venice

esittäjä: Julian "Cannonball" Adderley (altosax), Bill Evans
(piano), Percy Heath (bass), Connie Key (drums)

15)

äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550859

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-
mentaali)

kesto: 4'11" / äänitysmää: Unkari / kaupun: / A-ura: 19

musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1992 / eskesto: 3'44"

säveltäjä (tai tekijä): Antonio Vivaldi

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Concerto in C Major, RV 450, osa Allegro
molto

esittäjä: Stefan Schilli (oboe), Failoni Chamber Orchestra
johtajanaan Béla Nagy

16)

äänitenumero: / levymerkki: Lyrichord stereo LLST 7262

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-
mentaali)

kesto: 3'56" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: A-puoli,
ura 1

musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulko-
mainen trad. sävellys)

äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 2'56"

säveltäjä (tai tekijä): Chun Tsao Tang's Music Book

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: Wild Geese Landing on The Sand Beach

esittäjä: Louis Chen ja Liang Tsai-Ping

17)

äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC

70010201

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)

kesto: 2'59" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 6

musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom.
trad. sävellys)

äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 2'19 + 0'43"

säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa

sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –

teoksen nimi: Xe finio el mondo

esittäjä: Cristina Miatello (soprano), Enrico Gatti, Massimo
Lonardi, Ugo Nastrucci, Guido Morini

18)

äänitenumero: CD 14478 2 / levymerkki: Tactus Digital TC
70010201

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 2'10" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 13
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom.
trad. sävellys)

äänitysvuosi: 1989 / eskesto: 1'55"

säveltäjä (tai tekijä): ei tietoa

sovittaja: – / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –

teoksen nimi: Cara la mia Ninetta

esittäjä: Carlo Gaifa (tenore), Enrico Gatti, Massimo Lonar-
di, Ugo Nastrucci, Guido Morini

19)

äänitenumero: CD 04874 02 / levymerkki: Hungaroton com-
pact disc HCD 12768

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-
mentaali)

kesto: 9'46" / äänitysmää: Unkari / kaupun: / A-ura: 9

musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom.
nimeltä tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 5'52"

säveltäjä (tai tekijä): Liszt Ferenc

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –

teoksen nimi: La lugubre gondola

esittäjä: Miklós Perényi (cello) ja Imre Rohmann (piano)

20)

äänitenumero: CD 02481 02 / levymerkki: Riverside VDJ-
1518

äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instru-
mentaali)

kesto: 2'55" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: 4

musiikkilaji: 5 (jazz ja blues) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä
tunnettu säveltäjä)

äänitysvuosi: 1961 / eskesto: 1'59"

säveltäjä (tai tekijä): John Lewis

sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Venice
esittäjä: Julian "Cannonball" Adderley (altosax), Bill Evans
(piano), Percy Heath (bass), Connie Key (drums)

21)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550860
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 3'01" / äänitysmää: Unkari / kaupun: / A-ura: 9
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1993 / eskesto: 2'37"
säveltäjä (tai tekijä): Antonio Vivaldi
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Concerto in A Minor, RV 463, osa Allegro
esittäjä: Stefan Schilli (oboe), Failoni Chamber Orchestra
johtajanaan Pier Giorgio Morandi

22)
äänitenumero: CD 13342 2 / levymerkki: Celestial Harmonies cd cel 030/31 13030-2
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 4'52" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 5
musiikkilaji: 2 (hengellinen musiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 2'58"
säveltäjä (tai tekijä): James Newton
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Bartok Dream
esittäjä: James Newton (flute)

Musiikkiraportti (III)

ohjelman otsikko: VIA MARCO POLO – OSA III
lähetyspäivämäärä:
toimittaja:
tuottaja: Mauri Ahola
ohjaaja: Annette Arlander
kuunnelman kokonaiskesto: 89'04"

huom!
äänitteet 7) ja 13) ovat samaa kappaletta (Ti-tse et P'i-P'a solo), samoin äänitteet 3) ja 8) (Cannonball Adderley: Venice).

huom! (musiikit 12, 18, 19, 22, 23, 24, 27, 28 ja 29)

Barbro Holmberg/ Annika Winther (Kultur och dokument):
– Liv och kärlek i Venedig (tuot.no. 612-04100) 1.7.-87,
nauhat 70790 & A-50055
– Liv och död i Venedig (tuot.no. 612-04134) 17.8.-87,
nauhat 102150 & 102157

1)
äänitenumero: / levymerkki: Playa Sound (Musiques de L'Asie traditionnelle vol.14) ps 33518
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 5'30" / äänitysmää: ei tietoa / kaupun: / A-ura: A-puoli, ura 3
musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 3'00
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: P'i-P'a -solo
esittäjä: Lu Pei-yuen

2)
äänitenumero: CD 04874 02 / levymerkki: Hungaroton compact disc HCD 12768
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 9'46" / äänitysmää: Unkari / kaupun: / A-ura: 9
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 4'50"
säveltäjä (tai tekijä): Liszt Ferenc
sovittaja: – / sanoittaja: / suomentaja: –
teoksen nimi: La lugubre gondola
esittäjä: Miklós Perényi (cello) ja Imre Rohmann (piano)

3)
äänitenumero: CD 02481 02 / levymerkki: Riverside VDJ-1518
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 2'55" / äänitysmää: USA / kaupun: / A-ura: 4.
musiikkilaji: 5 (jazz ja blues) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1961 / eskesto: 2'11"
säveltäjä (tai tekijä): John Lewis
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Venice
esittäjä: Julian "Cannonball" Adderley (altosax), Bill Evans (piano), Percy Heath (bass), Connie Key (drums)

4)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8.550859
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 2'41" / äänitysmää: Unkari / kaupun: 2'16" / A-ura: 16
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1993 / eskesto:
säveltäjä (tai tekijä): Antonio Vivaldi
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Concerto in A Minor, RV 536, osa Allegro
esittäjä: Stefan Schilli (oboe), Diethelm Jonas (oboe) Failoni Chamber Orchestra

5)
äänitenumero: CD 13342 2 / levymerkki: Celestial Harmonies cd cel 030/31 13030-2
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 7'14" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: 3
musiikkilaji: 2 (hengellinen musiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 2'18"
säveltäjä (tai tekijä): James Newton
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Angels and Birds
esittäjä: James Newton (flute)

6)
äänitenumero: + LPS 26 473 1 / levymerkki: London International SW 99391
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 3'00" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: B-puoli ura 5
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 1'22"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: 'Na gondola de casada
esittäjä: Il gruppo Vocalist gondolieri "Laguna"

7)
äänitenumero: / levymerkki: Playa Sound (Musiques de L'Asie traditionnelle vol.14) ps 33518
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 7'52" / äänitysmää: ei tietoa / kaupun: / A-ura: A-puoli, ura 2

musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 2'27"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Ti-tse et P'i-P'a -solo
esittäjä: Lu Pei-yuen, Lai Siu-hong

8)
äänitenumero: CD 02481 02 / levymerkki: Riverside VDJ-1518
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 2'55" / äänitysmaa: USA / kaupun: / A-ura: 4.
musiikkilaji: 5 (jazz ja blues) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1961 / eskesto: 4'47"
säveltäjä (tai tekijä): John Lewis
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Venice
esittäjä: Julian "Cannonball" Adderley (altosax), Bill Evans (piano), Percy Heath (bass), Connie Key (drums)

9)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8,550860
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 3'28" / äänitysmaa: Unkari / kaupun: / A-ura: 1
musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1993 / eskesto: 2'57"
säveltäjä (tai tekijä): Antonio Vivaldi
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Concerto in A Major, RV 455, osa Allegro giusto
esittäjä: Stefan Schilli (oboe), Failoni Chamber Orchestra johtajanaan Pier Giorgio Morandi

10)
äänitenumero: CD 13342 2 / levymerkki: Celestial Harmonies cd cel 030/31 13030-2
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 2'57" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: 6
musiikkilaji: 2 (hengellinen musiikki)? / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 1'44"
säveltäjä (tai tekijä): Claude Debussy
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Syrinx

esittäjä: James Newton (flute)

11)
äänitenumero: + LPS 26 473 1 / levymerkki: London International SW 99391
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 2'57" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: A-puoli ura 5
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 2'09"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: Souvenir di Venezia
esittäjä: Il gruppo Vocalist gondolieri "Laguna"

12)
äänitenumero: 70790 & A-50055 / levymerkki:
äänitetytppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 1'10" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no 14
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 1'30"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: Angelina
esittäjä: Nicole Piera

13)
äänitenumero: / levymerkki: Playa Sound (Musiques de L'Asie traditionnelle vol.14) ps 33518
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 7'52" / äänitysmaa: ei tietoa / kaupun: / A-ura: A-puoli, ura 2
musiikkilaji: 3 kansanmusiikki (Kiina) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 3'59"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Ti-tse et P'i-P'a -solo
esittäjä: Lu Pei-yuen, Lai Siu-hong

14)
äänitenumero: / levymerkki: Naxos DDD 8,550860
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 5'05" / äänitysmaa: Unkari / kaupun: / A-ura: 10

musiikkilaji: 1 (konserttimusiikki) / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1993 / eskesto: 4'10"
säveltäjä (tai tekijä): Antonio Vivaldi
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: Concerto in F Major, RV 457, osa Allegro non molto
esittäjä: Stefan Schilli (oboe), Failoni Chamber Orchestra johtajanaan Pier Giorgio Morandi

15)
äänitenumero: CD 13342 2 / levymerkki: Celestial Harmonies cd cel 030/31 13030-2
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 5'57" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: 8
musiikkilaji: 2 (hengellinen musiikki)? / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 2'29"
säveltäjä (tai tekijä): James Newton
sovittaja: – / sanoittaja: – / suomentaja: –
teoksen nimi: The Death of St. John the Baptist
esittäjä: James Newton (flute)

16)
äänitenumero: + LPS 26 473 1 / levymerkki: London International SW 99391
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 2'38" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: B-puoli ura 6
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 1'59"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: Una gondola rossa e blu
esittäjä: Il gruppo Vocalist gondolieri "Laguna"

17)
äänitenumero: + LPS 26 473 1 / levymerkki: London International SW 99391
äänitetytppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 2'08" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: B-puoli ura 1
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 0'21"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: Dime de si
esittäjä: Il gruppo Vocalist gondolieri "Laguna"

18)

äänitenumero: 102150& 102157 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esitys-
kieli: 5 (Italia)
kesto: 1'30" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no ?
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto:
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Son tre anni
esittäjä: Nicole Piera

19)

äänitenumero: 102150& 102157 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esitys-
kieli: 5 (Italia)
kesto: 1'08" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no 14
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 0'58"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Povere filandine
esittäjä: Luisa Ronchini

20)

äänitenumero: CD 13342 2 / levymerkki: Celestial Harmonies cd cel 030/31 13030-2
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 6 (instrumentaali)
kesto: 6'48" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: 10
musiikkilaji: 2 (hengellinen musiikki)? / alkuperä: 3 (ulkom. nimeltä tunnettu säveltäjä)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 1'20" + 0'30"
säveltäjä (tai tekijä): James Newton
sovittaja: - / sanoittaja: - / suomentaja: -
teoksen nimi: Of The Most High
esittäjä: James Newton (flute)

21)

äänitenumero: + LPS 26 473 1 / levymerkki: London International SW 99391
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 2'47" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: A-puoli ura 4
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)

äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 1'44"

säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Goodbye Venezia
esittäjä: Il gruppo Vocalist gondolieri "Laguna"

22)

äänitenumero: 102150 & 102157 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 1'08" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no 8
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 1'08"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Come si fa
esittäjä: anonyymi

23)

äänitenumero: 102150 & 102157 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 1'20" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no 11
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 0'47"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Mi son quel gondolier
esittäjä: anonyymi

24)

äänitenumero: 70790 & A-50055 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esityskieli: 5 (Italia)
kesto: 1'30" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no 4
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 0'45"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: E me ne so andao
esittäjä: anonyymi

25)

äänitenumero: + LPS 26 473 1 / levymerkki: London International SW 99391
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 3'07" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: B-puoli ura 2
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 2'41"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Do cuori e una gondola
esittäjä: Il gruppo Vocalist gondolieri "Laguna"

26)

äänitenumero: + LPS 26 473 1 / levymerkki: London International SW 99391
äänitetyyppi: 1 (kaupallinen äänite) / esityskieli: 5 (italia)
kesto: 1'48" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: A-puoli ura 6
musiikkilaji: 6 (muu kevyt musiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: ei tietoa / eskesto: 2'41"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Rock del gondoliere
esittäjä: Il gruppo Vocalist gondolieri "Laguna"

27)

äänitenumero: 70790 & A-50055 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esityskieli: 5 (Italia)
kesto: 3'37" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no 1
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 2'58"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: -
teoksen nimi: Stornelli
esittäjä: Luisa Ronchini

28)

äänitenumero: 70790 & A-50055 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esityskieli: 5 (Italia)
kesto: 2'33" / äänitysmaa: Italia / kaupun: / A-ura: kappale no 8
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)

äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 1'46"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: Le Pute
esittäjä: Luisa Ronchini

29)
äänitenumero: 70790 & A-50055 / levymerkki:
äänitetyyppi: 4 (Ylen muu äänite, ohjelmanauha) / esityskieli: 5 (Italia)
kesto: 1'50" / äänitysmää: Italia / kaupun: / A-ura: kappa-
le no 10
musiikkilaji: 3 (kansanmusiikki) / alkuperä: 4 (ulkom. trad. sävellys)
äänitysvuosi: 1987 / eskesto: 1'50"
säveltäjä (tai tekijä): trad.
sovittaja: ei tietoa / sanoittaja: ei tietoa / suomentaja: –
teoksen nimi: Nana Bobo
esittäjä: Regina Vetturi

Quinsai -äänitilateoksen esite näyttelyssä Harakka 10 v. (21.5.–18.6.-98)

Quinsai

ääniteos, kesto c. 30 min.

Quinsai on kolmiosaisen kuunnelman **Via Marco Polo** materiaaleista laadittu kooste ja sisältää yhden siihen palmitoiduista kolmestatoista tarinasta. Kuunnelma lähetetään kokonaisuudessaan elokuussa (4, 11 ja 18.8.) 1998 Ylen Ykkösellä, ohjelmassa Radioteatteria kymmenen jälkeen.

Teksti perustuu Aulis Joen suomentaman **Marco Polon matkat** -teoksen Quinsain kaupunkia kuvaavaan jaksoon. Se tapahtuu Genovassa, jossa Marco Polo oli sotavankina palattuaan Kiinasta 1298 ja jossa hän saneli kuuluisan matkakuvauksensa.

esiintyjät: Pertti Sveholm (Marco Polo), Jukka Voutilainen (haamukirjoittaja Rusticello)

sovitus ja ohjaus: Annette Arlander

tekninen toteutus: Ritva Lehto

tuotanto: Mauri Ahola, Radioteatteri

kiitokset: Mikko Hynninen, Kari Kälviä, Kaj Wager sekä naapurit

Quinsai

Käyttöohje:

1–2 henkilöä kerrallaan

Astu sisään ja käy istumaan.

Kun haluat kuulla tarinan, paina nappia mustassa laatikossa.

Tarina kestää 31 minuttia.

Jos viluttaa, kääriydy huopaan.

Hyvää matkaa!

LIITE 13.– TILA JA AIKA – FIKTIO JA REAALI

Tila ja aika – fiktio ja reaali

eli miten megalomaanisesta idealistista tuli suhteellisuudentajuinen pragmatikko

Esitysten tekeminen on harvemmin esitysten tekijälle ongelma. Tai on tietysti, melkein aina, muttei kuitenkaan ylitysepääsemätön. Esitysten tutkiminen tekemällä niitä on harvemmin ongelma kunnianhimoiselle ja uutta etsivälle taiteilijalle, ja kukapa ei sellainen olisi. Ongelmallista se tietysti voi olla, ja melkein mahdotonta käytännössä, mutta periaatessa enemmän kiinnostavaa kuin nujertavaa. Esityksistä kirjoittaminen (ja esitysten tekemisestä ja esitysten tekemisen tutkimisesta kirjoittaminen) sensijaan voi olla ongelma. Joskus melkein ja lähestulkoon ylitysepääsemätön. Kirjoittaminen voi olla se varsinainen ongelmakynys. Minulle ainakin oli. Seuraavassa joitakin esimerkkejä siitä, miten sen onnistuin ylittämään tai ohittamaan. Mutta ensin pari sanaa varsinaisesta aiheesta.

Tila ja aika – fiktio ja reaali

Tila ja aika, fiktio ja reaali oli otsikko, jota minulle aluksi ehdotettiin. Syynä oli varmaankin se, että olen lisensiaatintyössäni pohtinut mm. kysymystä todellisesta ja kuvitteellisesta tilasta teatteriesityksessä. Aikaa nuo pohdinnat ovat sivunneet vain sikäli kuin aika konkretisoituu esim. menneisyyden tiloissa tai ihmisen muistoissa ja mielikuvissa paikan kokemuksen yhteydessä. Huvittavaa kyllä, ensi reaktion otsikkoon oli, että tuo klassinen Kantilainen kategoriapari tulisi parittaa fiktiiviseen ja reaaliseseen toisin. Tähän asti olen tutkinut lähinnä reaalisia tiloja ja mahdollisuuksia käyttää niitä fiktiivisesti. Siksi tietysti ajattelen että tila ja reaali "maailmassa olemisen" kuuluvat yhteen. Ja vastaavasti aika ja fiktiivisyys, sillä aika on itselleni aina ensisijaisesti subjektiivinen kokemus ja vasta toissijaisesti "ajan henkeä" tai historian kronologiaa.

Juuri tämän tyyppiin pohdintoihin – esimerkiksi mitä on tila? – tuhlaa aikaansa, ellei rajaa tutkimusaihettaan riittävän tarkaksi tai konkreettiseksi. Eihän se tietenkään välttämättä ole ajan tuhlausta itselle, sillä jossain mielessä jokaisen on keksittävä pyörä uudestaan. On käytännöllistä luoda jonkinlaiset yksinkertaistetut käsitteenmäärittelyt itselleen jo melko varhain. Ja mitä konkreettisemmin voi viitata aiempaan tutkimukseen, sen helpommin jaettavissa, ymmärrettävissä ja hyödynnettävissä oma tutkimus on. Mutta monelle taiteilijalle ajatus on vastenmielinen. Ensin-

näkin moni kammoksuu tutkimuksen pikkutarkkaa ja kylmää kieltä, toiseksi moni vieroksuu ajatusta, että olisi omaksettava jonkun toisen ajatuksia sen sijaan että lähtökohta olisi omassa kokemuksessa. Rehelliisyyden nimissä, harva taiteilija on kovin syvästi kiinnostunut muusta kuin itsästään ja omista kokemuksistaan toisin sanoen siitä, mikä suoraan liittyy omiin ongelmiin.

Niinpä viehättävin tällä hetkellä mieleeni muistuva tilan ja ajan (ehkä myös reaalisen ja fiktiivisen) rinnastus löytyy Brodskyilta, toisin sanoen viimeksi ohjaamastani tekstistä. Hänelle aika, samoin kuin ajattelu ja tunteet ja käsialakin, ovat yhtä kuin vesi. Kuvatessaan Venetsiaa hän sanoo muun muassa: "Aivan kuin tila, koska se täällä selvemmin kuin missään muualla tuntee huonomuutensa aikaan nähden, vastaisi takaisin sillä ainoalla ominaisuudella joka ajalta puuttuu: kauneudella. Ja sen vuoksi vesi ottaa tämän vastauksen huostaansa, vääntele, möyhentää ja silppuaa sen, mutta kuljettaa sen lopulta suuressa määrin koskemattomana Adrianmereen."¹

Ajasta en sitten juuri tiedäkään muuta, paitsi tietysti sen, että se loppuu aina, ja että sen kanssa voi olla epätahtissa tai ei. Tilasta tiedän muutaman vuoden opintojen jälkeen hiukan enemmän, mutta edelleen liian vähän. Myös käytännön tasolla eikä vain ajatuksissa – esimerkiksi resurssien (tilaa ja aikaa tehdä) tai asiayhteyden (mikä paikka ja hetki, mikä muoti ja maanosa) muodossa – tila ja aika, ja kummatkin sekä enemmän tai vähemmän fiktiivisinä että reaalisina, rajaavat ja määrittävät taiteen tekemistä, tutkimista ja myös siitä kirjoittamista.

Mitä tutkimus edellyttää?

Intuitiivisesti yhdistän tutkimukseen kysymyksen "miksi?". Taiteellisessa työssä ja myös sen tutkimuksessa kysymys on kuitenkin ainakin minulle useimmiten "miten?"; miten tilakokemusta voi hyödyntää esityksen osatekijänä, miten tilaratkaisu vaikuttaa esittäjä-katsoja -suhteeseen, miten todellinen tila ja kuvitteellinen tila yhdessä synnyttävät esitysmaailman jne. Mutta lähtökohta kaikissa jatko-opintoihin liittyvissä esityksissäni, esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X*, esityksessä *"Jos talviyönä matkamies ..."* ja kuunnelmassa *Via Marco Polo*, samoin kuin siinä ohessa tekemisissäni muissa töissä (mm. esityksissä *Poikia* ja *Systrar-na på Kökar*) on ollut "missä?"; missä maailmassa tämä tapahtuu, missä ympäristössä fiktion tasolla, missä esityksessä tai -paikassa esityksen tasolla, missä asiayhteydessä, missä suhteessa katsojiin tai muihin esityksiin? Hassua kyllä "missä" ei ollut samalla tavalla keskeinen lähtökohta kol-

mannessa jatkotutkintoni osassa, esityksessä *Sisar Marian rakkauskirjeet*, jossa itse toimin näyttelijänä, vaikka halusin nimenomaan tutkia esiintyjän tilakokemusta käytännössä. Tai ehkä sittenkin, mutta mikrotasolla – ruumiin asemat ja suunnat tilassa, valon suunnat, suhde katsojiin ja myös se, miten harjoitustila vaikutti prosessiin – ei niinkään fiktiivisen paikan tai merkitysten tasolla.

Alkuvaiheessa opintojani (ja myös Teatterikorkeakoulun taiteellisten jatkotutkintojen alkuvaiheessa yleensä) olin vakuuttunut siitä, että taiteellispainotteinen tutkimus on mahdollista siinä missä tieteellispainotteinen, ja niiden erotteleminen tuntui keinotekoiselta, vaikka painopisteet saattoivat olla erilaiset. Tutkiminen on mahdollista kaikilla elämänoilla. "Rantakivikkoakin voi tutkia ennenkuin siihen sukeltaa, tai sitten mustelmiensa määrää sen tehtyään." Sittemmin oivalsin että oli kaikin puolin järkevää yrittää erottaa taiteelliset ja tutkimukselliset tavoitteet toisistaan, vaikka asettaisikin työllään molempia, sillä käytännössä ne saattavat johtaa hankaliin valintatilanteisiin. Melko pian päädyin luopumaan kunnianhimoisista ja ihanteellisista synteispyrkimyksistäni ja suostuin suosiolla "heitäytymään taiteilijaksi", tavallaan syntyakeettomaksi, ja ennen muuta pragmatikoksi. Ehkä myös koska lopputulos oli minulle liian tärkeä, esteettiset tavoitteet ja kokonaishahmotus olivat kuitenkin aina ensisijaisia; en ollut valmis "uhraamaan kauneutta totuudelle".

Jotta voisi puhua varsinaisessa mielessä tutkimuksesta, ei opin- ja taidonnäytteiden tekeminen kuitenkaan riitä. Ei ehkä riitä sekään, että taiteilijalla on kiinnostava ongelma, jonka parissa hän viettää aikaa ja saa prosessin tuloksena itselleen rikastavia ja opettavaisia kokemuksia, mm. erehdysten ja epäonnistumisten kautta, joista hän esitysten muodossa pystyy parhaassa tapauksessa jopa jakamaan osan muiden kanssa. Tällainen toiminta muistuttaa taiteellista kehittelytyötä ("konstruktivt utvecklingsarbete", termi jota Dramatiska Institutet Tukholmassa käyttää) ja on sinänsä mielenkiintoinen ja suositeltava ja jopa ihanteellinen työtapo kenelle hyvänsä, itseasiassa sitä, mitä taiteen tekeminen aina on, silloin kun se ei ole ensisijaisesti esitystuoantaa.

Tutkimus, myös tutkimus laajassa mielessä, edellyttää ymmärtääkseni yleensä myös ainakin kahta muuta seikkaa: Ensinnäkin olisi liitettävä tekemisensä johonkin kehykseen tai traditioon, asetettava tekemisensä suhteeseen sen kanssa (jatkeeksi, täydennykseksi, vastalauseeksi), vaikka itse mieltäisi tekemisensä kuinka ainutlaatuiseksi tahansa. Yksinkertaisimmillaan se tarkoittaa sitä, että ottaa selvää, mitä aiheesta on aiemmin kirjoitettu. Mutta erityisesti teatterissa korostetaan usein omakohtaisuutta siinä mielessä, että jokaisen on keksittävä pyörä uudestaan itse,

ja vielä oma pyöränsä. Tiettyyn rajaan se kyllä varmasti pitää paikkansa, mutta on silti koomista, että niinkin konservatiivisen ja konventionalisoituneen, satoja vuosia lähes samankaltaisena säilyneen taidemuodon kuin teatterin harjoittajat ovat niinkin vähän kiinnostuneita traditiosta, vai pitäisikö sanoa innovaatioketjuista.

Toiseksi olisi osattava ilmaista kokemuksensa siten, että ne ovat ainakin jossakin määrin jaettavissa sen keskustelun piirissä, johon tekemisensä liittävät. Ainakin osa kokemuksista tulisi edes teoriassa voida yleistää koskemaan myös muita, edes muutamia. Se ei sinänsä tarkoita mitään 'toistettavissa olevia kokeita' tai 'objektiivisesti perusteltuja argumentteja', mutta jotakin muuta kuin 'subjektiivisia tunteenpurkauksia'. Henkilökohtaista tilitystä on helppo ja hauska lukea verrattuna kuivaan raportointiin tai koukeroiseen käsitteelliseen spekulointiin, mutta se on myös sitä, mitä taiteilijoilta useimmin odotetaan – taiteilijamyynnin täyttämistä, turhaa omakohtaisen tunne-elämän riepottelua julkisesti – eikä sen tyyppinen tilitys tai anekdoottien kuvaus ole välttämättä sen enempiä tutkimusta kuin muistelmateokset (jotka sinänsä voivat olla hienoa ajankuvaa).

Kolmanneksi olisi uskallettava kyseenalaistaa ja kokeilla. Tämä oli oma lisäykseni, vaatimukseni itselleni. Olen aiemmin ollut sitä mieltä että tutkimuksellinen ote ja kokeellisten esitysten tekeminen liittyvät yhteen. Toisin kuin luonnontieteissä ja markkinoinnissa, joissa voi olla mielekäästä tehdä kaikenlaisia kokeita entisten tutkimustulosten tarkistamiseksi (on järkevää testata esim. lääkkeiden tai mainoselokuvien teho yhä uudestaan ja uudestaan), ei taiteen piirissä ole mielekäästä puhua kokeellisuudesta, ellei työhön sisälly mitään riskiä, ellei siinä ole mitään tuntematonta, mitään haastavaa kysymystä. Mitä järkeä on kokeessa jos vastauksen tietää etukäteen? Tämä on silti vain toinen puoli asiasta, sillä tuntematon ja haastava on usein sitä ainoastaan itselle. Joku keksii jossakin ruudin vähintään kerran viikossa. Ei voi ajatella tekevänsä jotakin perustavassa mielessä uutta, enkä usko kenenkään sitä kuvittelevankaan, paitsi ehkä teknologian tasolla. Mutta jonkinlainen epäpäteisyys suhteessa lopputulokseen, riskinotto, yritys ja erehdys tai päinvastoin-kuin-tavallisesti-tekeminen on minulle osa taiteen piirissä tapahtuvaa tutkimista jo normaalissa tuotantoprosessissakin. Eikö sen pitäisi olla tutkivassa tekemisessä sitäkin selvempi lähtökoh- ta? Beckettin sanoin: "olla taiteilija on epäonnistua niinkin kuin ei kukaan muu uskalla epäonnistua".² Mutta tätäkin tietä päädyttään helposti taiteilijaroolin mytologisointiin.

Periaatteessa ja käytännössä nämä vaatimukset edellyttävät sitä, että on uskallettava heittäytyä tyhmäksi, antaututtava olemaan naivi ja kysymään typeriä. Mutta ei jäädäkseen lillumaan oman tyhmyytensä ja tietämättömyy-

tensä turvarakennelmaan tai kuvitelmaan että tieto turmelee oman intuitiivisen näkemyksen (minkä se tietysti kyllä voi tehdäkin). On myös uskallettava kohdata vaikeita ajatuksia ja ajattelijoita, periaatteessa ihmiskunnan kokoonkasautunut tieto, oppia ja opetella kaikki mahdollinen ja lähteä siitä, että toimii ikäänkuin samalla tasolla, jatkaa toisten aloittamaa työtä. Ja eihän sen pitäisi olla mahdollista, sillä niin tekee esim. heti jos ohjaa vaikkapa klassikonäytelmän.

Kaksi eri lähestymistapaa

TEE (tila esityksen elementtinä) -projektin esityssarja *Joitakin keskusteluja I-X* Vvedenskin näytelmästä ja Italo Calvinon romaanin pohjalta Helsingin Juhlaviikoille valmistettu esitys "*Jos talviyönä matkamies ...*" ovat esimerkkejä kahdesta erilaisesta prosessista. Ensimmäinen oli työ, joka oli tarve purkaa ja toinen oli esitys, jota tuntui turhalta selitellä, sillä se oli oma päämääränsä, tuloksensa. TEE -projektin yhteydessä puhuin marjaan menemisestä, marjojen perkaamisesta ja piirakoiden paistamisesta. Siinä sekä tekijät että osittain katsojatkin lähtivät marjajämsään; vaikka katsojat söivät välillä mustikoita suoraan maasta, tekijät yrittivät niitä myös kerätä. Työprosessi sen jälkeen, johon myös muutamit katsojista osallistuivat kirjoittamalla esseitä tai vastaamalla kyselylomakkeisiin, oli perkaamista ja raportin kirjoittaminen oli sitten varsinaista piirakan paistamista. Calvino -esitys sensijaan oli ilmiselvää piirakkakekeri. Esitys oli omalla tavallaan aiempien kokemusten hyödyntämistä ja tutkimustulosten esittelyä, mutta silti 'vain' ja nimenomaan esitys.

TEE (tila esityksen elementtinä) -projektia varten tehtiin huolellinen ennakkosuunnittelu ja siinä toteutettiin mm. 'ylivalmisteltu' aineiston keruu. Aineistosta valtaosa jäi kuitenkin käyttämättä raportissa, ehkä hamassa tulevaisuudessa hyödynnettäväksi. Calvino -esityksessä lähestymistapa oli pragmaattinen; esitys ja esiintyjät ennen muuta, eli ei tutkimuksellisia lähtökohtia, ei teoreettisia kysymyksenasetteluja, ei yleisötutkimusta, vain niukka dokumentointi jne.

TEE -projektia varten tutustuin mm. arkkitehtuuriteoriaan³, ympäristötutkimukseen⁴ ja teatteritilojen historiaan⁵ ja yritin saada kuvan sekä fenomenologisesta⁶ että semioottisesta⁷ tavasta lähestyä tilaa. Keskeiset käytännössä hyödyntämäni tutkimukset liittyivät kuitenkin suuremmin esitystilaan; Arnold Aronsonin skaala ympäristönomaisen ja suoraan edestä nähtävän näyttämöllepanon välillä⁸ ja Peter Eversmanin esitystilän rakenne- ja käyttöolottuvuu-

den analysointiin luoma nelikenttä-malli.⁹ Lisäksi Lars Klebergin ajatukset venäläisen teatterimodernismin vaihtoehtoista esityksyyttä -suhteista vaikuttivat taustalla.¹⁰ Keskeisille käsitteille, jotka itselleni alkuvaiheessa muotoilin (esitysmaailma – esittämistilanne, fiktion tila – faktinen tila) löysin vastineita juuri näistä tutkimuksista, ja hahmotin niiden lisäksi avukseni myös uusia (esim. esityksen kompositio – esitystapahtuma).

TEE projektin raporttia *Joitakin keskusteluja XI* laatiessani kirjasin erikseen taiteelliset tavoitteet¹¹ ja tutkimukselliset tavoitteet¹², vaikkakin niitä alkuvaiheessa erotellutkaan. Niiden lisäksi käsitelin erikseen myös tuotannolliset tavoitteet. Yleisötutkimuksen aineistoa en kuitenkaan käsitellyt.

TEE -projektissa sekä tekijöiden että katsojien kokemuksista kerättiin aineistoa mm. käyttämällä ennakkoon laadittuja kysymyslistoja ja äänittämällä työryhmän purkukeskustelut, joissa vastauksia käytiin läpi (tekstin tilat -lomake, esityspaikka ja tila -lomake sekä toteutunut esitys -lomake ja myös koko projektia koskeva palautekysely prosessin päätteeksi). Yleisötutkimukseen sisältyi esityskohdainen kysely kaikille katsojille ja palautekysely koeyleisöryhmien 'vakiokatsojille', jotka myös kirjoittivat esseitä näkemistään esityksistä.

"*Jos talviyönä matkamies ...*" -esitystä suunnitellessa ja valmistaessa en alun luonnosten jälkeen kirjannut varsinaisia tutkimuksellisia tavoitteita ja aineistonkeruun jäi suunnitelmista huolimatta tekemättä, sillä se tuntui toisarvoiselta katastrofin keskellä, mutta harmittaa tietysti jälkikäteen. Katastrofista puhuminen voi Calvino -esityksen yhteydessä tuntua oudolta, sillä periaatteessa esitys oli sekä työryhmän että monien katsojien näkökulmasta onnistunut. Prosessi ei ollut emotionaalisesti katastrofi siinä mielessä kuin TEE -projekti hetkittäin, mutta käytännön tasolla se oli sitä koko ajan.

Esityksen taustamateriaalina ja 'teoreettisena' lähtökohdaksi käytin pääasiassa Calvinon omia tekstejä; paitsi romaania *Jos talviyönä matkamies*¹³ myös Calvinon vasta-suomennettua esseekokoelmaa *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituannelle*¹⁴ ja varhaisempaa kirjallisuuden tasoa pohtivaa artikkelia¹⁵. Myöhemmin löysin myös Calvinon itsensä laatiman 'analyysin' romaanista.¹⁶ Periaatteessa lähdin samoista käsitteistä ja kysymyksenasetteluista, joihin olin TEE -projektin kautta päätynyt. Mielsin esim. esityksen yleisösuhteen koostuvaksi tilaratkaisun näyttämö-katsoja -suhteesta, tekstin puhuteltavasta ja esityksen esittäjä-katsoja -suhteesta tai esittämistavasta, mutta unohtin käsitteet aktiivisesti jo työtä valmistelessa. Ohjattessani en tutkinut tai ajatellut, vaan rakensin esitystä selkäytimellä.

Nämä kaksi eri kokemusta voi tiivistää ja rinnastaa vaik-

kapa seuraavaan tapaan. Mikäli suunnittelee tutkimuksen perusteellisesti – kuten TEE- projektin esityssarjan kohdalla tein – voi itse prosessi olla turhauttava, koska niin monet asiat on lyöty lukkoon ennalta, eli työ on liiaksi toteuttamista. Samalla materiaalia voi lopulta kertyä liikaakin, enemmän kuin mitä tarvitsee tai voi käyttää. Olennaista kuitenkin on, että mikäli konseptio on ideatasolla riittävän haastava ja kiinnostava, siitä jaksaa ja haluaa helpommin myös kirjoittaa siinä missä tehdä esityksiäkin.

Ellei suunnittele tutkimusta perusteellisesti, aihe voi viedä mukanaan vallan muualle – kuten Calvino vei tilasta ja tilan ulottuvuuksista tekstiin, kirjallisuuteen, sen ulottuvuuksiin ja tasoihin – eikä materiaalia ehkä olekaan riittävästi siitä mitä tarvitsee tai haluaisi tietää, (esim. yleisökysely olisi nimenomaan Calvino -esityksen kohdalla ollut kiinnostava). Tai sitten esityksen ja työprosessin analysoiminen jälkikäteen tuntuu turhalta, koska valinnat ovat käytännön soveltamista tai esittämistä käytännössä (ei tosin erityisen järjestelmällisesti eikä ohjelmallisesti). Periaatteessa edellinen oli huomattavasti kunnianhimoisempi myös taiteelliselta konseptioltaan ja ajattelun tasolla, vaikka jälkimmäisessä oli amat tekstimateriaaliin ja käytännön tuotantoon liittyvät suuretkin haasteensa. Se tehtiin kuitenkin ennen kaikkea pragmaattisesti, tavoitteena toimivuus. Ehkä materiaali tekee kaltaiseksi.

Itselleni TEE -projekti ja sen toteuttama esityssarja oli nimenomaan tutkimusprojekti, toisin kuin Calvino -esitys, joka oli paremminkin 'opin- ja taidonnäyte', tutkimustulosten soveltamista tai esittämistä käytännössä (ei tosin erityisen järjestelmällisesti eikä ohjelmallisesti). Periaatteessa edellinen oli huomattavasti kunnianhimoisempi myös taiteelliselta konseptioltaan ja ajattelun tasolla, vaikka jälkimmäisessä oli amat tekstimateriaaliin ja käytännön tuotantoon liittyvät suuretkin haasteensa. Se tehtiin kuitenkin ennen kaikkea pragmaattisesti, tavoitteena toimivuus. Ehkä materiaali tekee kaltaiseksi.

Variaatio lähtökohtana

Kumpaiseenkin projektiin, sekä esityssarjaan *Jotakin keskusteluja I-X* että esitykseen *"Jos talviyönä matkamies ..."* sisältyi ajatus vaihtoehtoista, variaatioista, ja vielä kymmenestä, sattumalta. Vaikka variaatio on ennen muuta esteettinen muotoperiaate, se yhdistyy minun mielessäni vääjäämättä tutkimukseen. Ellei ole vaihtoehtoja, ellei asioita voi ajatella ja tehdä joko niin tai näin tai noin, ei ole mitään kysyttävää, tutkittavaa. Tai tietysti on, mutta käytännön tasolla, aste-eroina; miten tämän voi tehdä vielä paremmin, tehokkaammin, halvemmin, persoonallisemmin, koskettavammin jne. Vaihtoehdot tai variaatiot luovat sensijaan esteettisiä ja sisällöllisiä kysymyksiä, merkitysten tasolla, aavaat näkökulmia sivusuuntiin. Hiukan kuin si-

multaan tilanteet esitysestetiikassa ne muistuttavat siitä, että naapureitakin on olemassa.

Yksi piste on, se on ja se siitä. Kahden tai useamman pisteen välille syntyy jo jännitteitä, liikettä, myös ajatuksissa. Näin siis minulle. Voi olla, että joku toinen tarvitsee nimenomaan tiukan ohjenuoran jota seurata, yhden ehjän näkökulman, joka antaa varmuuden 'tämä on oikein' ja auttaa tekemään, antaa rohkeutta ja vakaan perustan jolle rakentaa. Ellei kärsi pakkomielleistä eikä ole kasvanut yhden totuuden ilmapiirissä ei ehkä tarvitse ajattelun 'vapautusta', eikä myöskään iloista eklektismia sen enempää esitysestetiikan, taustateorioiden kuin kirjoittamistyyliinkään suhteen. Eikä vaihtoehtojen ajattelemisen välttämättä auta sitä, joka haluaa rakentaa jotakin kestävä, oman metodinsa tai maailmanselityksensä tai estetiikkansa, tai porautua jonkin kysymyksen läpi niin syvälle, että tulee ulos sen toiselta puolelta ja päättyä päinvastaiseen käsitykseen elämänsä päätteeksi. Mutta ei se varmaan kenelläkään haitaksi ole.

Heti kirjoitettuani edellisen tajuan, että TEE -projektissa jos missä, olin rakentanut tiukan ohjenuoran. Siinä konseptio, taiteellinen muotoperiaate – tekstin rakenteen muuntaminen esityssarjan rakenteeksi – oli nimenomaan turvakennelma, jonka varassa variaatiot olivat mahdollisia. Variaatiokin on variaatio jostakin. Vaihtoehtoja ei useinkaan näe itse, sillä on liiaksi oman näkökulmansa vanki ja oma tiedostamaton tuottaa vain sitä, minkä se on syönyt. Vaihtoehdot eivät synny tyhjästä, niiden synnyttämiseen tarvitaan apukeinoja. Ainakin minä tarvitsen. Ottaako viimeiseksi ohjenuoraksi – jos puhutaan klassisen tradition suurin sanoin – kauneuden, totuuden vai hyvyyden (taiteen, tieteen vai toiminnan), on ehkä viimekädessä temperamenttikysymys. Idän viisaat sanovat, että ne ovat kuin kolme ikkunaa. Vaikka ulos voi katsoa vain yhdestä kerrallaan, on taivas kaikista sama.

Ja se kirjoittaminen

Joku sanoi joskus (tai sitten sanoin sen itse), että voidakseen kirjoittaa on oltava joko innostunut tai närkästynyt jostakin. Olennaista on saada aivot liikkeelle, irti itsestään selvyyksistä. Usein 'asia on näin ja sillä siisti' -asenneoituminen ei auta kirjoittamaan muuta kuin ehkä päiväkirjaa tai muistelmia. Lisäksi se, mitä luulee omaksi kirjoittaessaan 'omalta pohjalta', on opittua jos mikä; se on syöpynyt tiedostamattomaan, sitä luulee hyvinkin henkilökohtaiseksi, vaikka tosiasiaa toistaa vain mitä on nähnyt ja kuullut, ilman että edes tajuaa toistavansa. Muun muassa sen vuoksi

'päinvastoin' -ajattelu tai vaihtoehtojen etsiminen voi olla hyvä metodi, apukeino. Jos yrittää löytää vaihtelumahdollisuuksia voi nähdä, miten jokin muutos johtaa muutokseen lähes kaikessa. Jos asian pystyy näkemään tai tekemään tai sanomaan edes kahdella eri tavalla on jo melkein havaitumassa huomaamattomasta konventiosta, kahlitsevista pakkomielleistä tai yleensä vaan automaatiosta.

Itse olen huomannut käyttökelpoiseksi esimerkiksi tilanteen, jossa joku tutkija on pohtinut asioita hieman samalta kannalta kuin mitä itse tunnistan ajatelleeni – vaikkakin sitä olekaan osannut muotoilla – mutta on päätnyt täysin toisenlaisiin johtopäätöksiin, lopputulokseen josta olen itse eri mieltä, tai josta jopa suunnattomasti ärsyyntynkin. Se synnyttää halun perustella omia aavistuksensa omia käsityksiään ja auttaa myös kärjistyksen kautta muotoilemaan ne. Eräs tällainen apuväline tai ärsyttävä minulle oli esim. Pentti Pihan ja Per Edströmin aikoinaan hyvinkin vaikutusvaltainen kirja "Rum och Teater"¹⁷. Toinen, uudempi, oli Timo Kohon tutkimus teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoista¹⁸. Erilaiset universaalisuuteen pyrkivät mallit ja kaavat ovat tietysti erityisen herkullisia, houkuttelevat leikimään eivätkä vain polemisoimaan. Tällainen oli esim. aiemmin mainitsemani, Peter Eversmanin teatteritilan analysointia varten luoma nelikenttä¹⁹.

Olennaisiin oivallus yrittäessäni kirjoittaa oli ehkä se, että minkä tahansa tekstin joutuu kirjoittamaan ja korjaamaan yhä uudestaan ja uudestaan, ja että niin nimenomaan on hyvä tehdä. Koska teksti kuitenkin tulee muuttumaan, ei tarvitse edes yrittää kirjoittaa heti valmista ja täydellistä, on vain aloitettava jostakin. Lisäksi olen käyttänyt mm. seuraavia toimintatapoja ja 'turvarakenteita' apukeinoina, sekä käynnistäkseni itseni että ohittaakseni rimakauhuni.

Kirjasin suunnitelmat (sekä pohdittavat kysymykset että käytännön toteutushahmotelmat) ennakkoon mahdollisimman tarkkaan vaikka en aikonutkaan niitä orjallisesti noudattaa ja vaikka monet asiat jäivät hyvinkin avoimiksi. Näin tein, jotta voisin käyttää muistiinpanoja materiaalina ja lähtökohtana kirjoittaessa, jälkikäteen, ja voisin joko vertailla toteutuneita esityksiä ja suunnitelmia tai sitten havainnollistaa sekä itselleni että lukijalle miten taiteelliset ratkaisut ja tutkimusaiheen painopisteet olivat muuttuneet.

Purin kokemukset kirjoittamalla käsin, ikäänkuin puuhin paperille (kaikki kirosanat mukana), kerroin ja selitin ja vakuuttelin jollekulle enemmän tai vähemmän kuvitteelliselle henkilölle tai sitten löpisin ilman itsekritiikkiä, annoin kielen viedä. Myöhemmin kirjoitin muistiinpanot puhtaaksi koneella, sensuroiden, ja etsin mitkä asiat kuuluivat yhteen tai tarvitsivat tarkennusta.

Luetuani jotakin, vaikka vain sattumalta, kirjasin muistiin sitaattipätkän, joka tuntui kiinnostavalta, vaikkakin tien-

nyt miksi, tai vaikei se olisikaan aiheen kannalta keskeinen, mutta avasi itselle jotakin. (Hyvä olisi tietysti muistaa myös kirjata lähdetiedot, kirjan nimi ja sivunumero, että sen löytää myöhemmin, tarvittaessa.) Ja kun muokatessa tekstiä tuntui, että siitä puuttui jotakin, josta en saanut kiinni, saattoi fragmenteista löytää aasinsillan ajatuksilleen, vinkin suunnasta johon jatkaa.

Käänsin jonkun aiheeseen liittyvän tekstin sanasta saanaan, eli yritin ajatella ja kirjoittaa sen uudelleen suomeksi/omalle kielelleni mahdollisimman tarkkaan. Ja sitten referoin mielenkiintoisimmat kohdat vapaammin valikoiden tai kävin dialogia tekstin kanssa, lisäten omat vastaavitteeni tai käytännön esimerkkejä omiin kokemuksiini perustuen.²⁰

Leikittelin ennen laadituilla kategorioilla, luokitteluilla, teorioilla ja malleilla vaikka ne ensin tuntuivat päähäluulta tai ahdistavan yksipuolisilta. Kysyin ”millä tavalla tämän herra tai rouva XX:n jäsenitys toimisi minun kokemuksiini, mitä tällä ’rasterilla’ tai työkalulla saisi minun kokemuksistani irti?” Sillä vaikei aina saisikaan juuri mitään syntyä siitä kysymyksiä.²¹ Tämän voi tietysti tehdä myös nappaamalla toiselta alueelta teorian ja jäsenityksen ja katsomalla mitä siitä analogian avulla saisi omalla alalla irti, ikäänkuin ajatuskokeena.²² Tutkimusta voi käyttää inspiraationa, vapaastikin, ainakin taiteilija.

Ajattelin kirjoittamisen ja raportoinnin osaksi esityksen valmistamista, esteettisenä toimintana, esim. siten, että yritin käyttää samantyyppistä muotoperiaatetta kuin esitystä tehdessä, ainakin apuvälineenä. Ajatus siitä, että kirjallinen raportti oli nimenomaan esitys, esityssarjan viimeinen osa, auttoi ainakin lisensiaatintyöni alkuhahmotuksessa. TEE -projektissa oli kyse variaatioista, joten suunnittelin jossakin vaiheessa megalomaanisesti, että myös raportti sisältäisi variaatioita, että se olisi kolmiosainen tai kolminertainen lähes parodianomaisesti. Yksi osa olisi ollut talouden ja hallinnon kielellä kirjoitettua suunnitelma-toteutuma -analyysiä, sillä se oli kieli jota tuotantosuunnittelu-

sa jouduimme käyttämään. Toinen osa olisi ollut jonkinlainen käytännön työskentelyyn painottunut ’reseptikirja’, täynnä vinkkejä ja kokemuksia teatterin sisäisellä ammattilangilla. Ja kolmas osa olisi ollut tieteellisempää ja käsitteellisempää argumentointia, lähinnä arkkitehtuuriteorian kielellä, dialogia lukemiini tekstien kanssa. Tällaisesta suuruudenhulluudesta luovuin kuitenkin melko pian, mutta se auttoi alkuun. Joka tapauksessa voi olla helpottavaa muistuttaa itselleen, että asiatekstin rakenne ja tyyli on esteettistä valintaa sekin, ja silloinkin kun kirjoittaa ’omalla äänellään’, sillä ainoalla tavalla johon pystyy tai luulee pystyvänsä.

¹ Brodsky 1994, s 41.

² ”... that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, good housekeeping, living.” Beckett 1965, 125

³ Esim. Christian Norberg-Schulzin, Aldo Rossin ja Finn Wernén ajatuksiin.

⁴ Lähinnä ympäristöpsykologiaan (Horelli 1982) ja ympäristöestetiikkaan (mm. Berleant 1995).

⁵ Esim. Marvin Carlsonin, Bert O. Statesin ja Iain Mackintoshin teosten välityksellä.

⁶ Lähinnä Maurice Merleau-Pontyn, Martin Heideggerin ja Gaston Bachelardin ajatusten kautta.

⁷ Lähinnä Marvin Carlsonin ja André Helbon välityksellä.

⁸ Aronson 1981

⁹ Eversman 1992

¹⁰ Kleberg 1977

¹¹ Projektin taiteellisia tavoitteina oli:

- 1) Tutkia tilaa ilmaisukeinona; tekstin tilan ja esitystilän yhdistelmää, eli miten tila toimii lähtökohtana eri tulkinnoille, esitysmailmoille.
- 2) Tehdä esityssarjasta näytelmän matkan vastine toisesa mittakaavassa, eli sarja esityksiä, jossa jokaista näytelmän kohtausta vastaa yksi esitysvariaatio.

3) Käyttää kunkin kohtauksen ominaispiirteitä näkökulmana, lähtökohtana sitä vastaavan esitysvariaation tulkinnaalle.

4) Käyttää kunkin esityspaikan ominaispiirteitä materiaalina siinä tehtävän esitysvariaation tulkinnaalle.

5) Tehdä esityssarjasta sarja luonnoksia, jotka muodostavat kokonaisuuden, kuitenkin siten että jokainen esitys on itsenäinen, avoin yleisöesitys.

6) Lukea tekstiä naivistisesti ja kunkin kohtauksen kannalta ”myötäkärvaan” siten, että jokaisessa esitysvariaatiossa yksi kohtausta on ns. omassa tilassaan ja yhdeksän muuta kohtausta ovat enemmän tai vähemmän ns. väärässä tilassa.

7) Kokeilla erilaisia tilaratkaisuja ja näyttämö-katsomo-suhteen variaatioita, tekstin ja tilojen suomissa puitteissa.

8) Kokeilla erilaisia esittäjä-katsoja-suhteen variaatioita, erityisesti kertojan kautta, tekstin ja tilojen suomissa puitteissa.

9) Lähteä siitä mitä jo on. (Arlander 1995, 41)

¹² Projektin tutkimuksellisia tavoitteina oli:

- 1) Tutkia tilaa ilmaisukeinona; tilan vaikutusta esityksen muotoutumiseen ja vastaanottoon, sekä tekijöiden että katsojien kannalta.
- 2) Kartoittaa tekijöiden ennakkokäsityksiä, kokemuksia ja mielikuvia kustakin esitystilasta harjoitusten aluksi.
- 3) Koota perustietoja kustakin esitystilasta (historia, arkkitehtuuri, suunniteltu käyttö jne.) taustamateriaaliksi tekijöille.
- 4) Kerätä tekijöiden kokemuksia lavastetuista tai muokatuista esitystilastoista, tilaratkaisuista ja niiden ominaisuuksista sekä esitysten esittäjä-katsoja-suhteesta kunkin esitysvariaation jälkeen.
- 5) Kerätä tekijöiden kokemuksia esitystilastoista, esityksistä ja esityssarjasta kokonaisuutena projektin päätteeksi.



A C T A S C E N I C A 2

TEAK